

Stanisław Kotowicz

"Stanisława Wyspiańskiego "Akropolis" jako dramat świadomości narodowej", Józef Kretz, Krosno 1910 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 14/1/4, 359-365

1916

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Demos, „szatan demagogii“, będącej „zwyrodnieniem idei wolności“ itp. jest nieznaczną odmianą określenia Siedleckiego, który zowie Demosa „wcieleniem psychiki tłumów“ (str. 69). To samo odnośnie do sceny Mickiewicza-Brutusa, postaci Rapsoda itd.

Ostatecznie broszurka bez żadnej zgoła naukowej wartości, posiada względną wartość informacyjną.

Nowy Sącz.

Stanisław Kotowicz.

Kretz Józef Dr. Stanisława Wyspiańskiego „Akropolis“ jako dramat świadomości narodowej. Krosno, drukiem A. Lenika, 1910, 8-vo, str. 62.

„Tę krytykę najwyższą, której zadaniem jest *ocena*, uważam wobec niektórych zwłaszcza dzieł Wyspiańskiego za przedczesną, ile że po pierwsze: wymaga ta krytyka przeżycia dzieła, to zaś niemożliwym jest bez poprzedniej wnikliwej interpretacji, która znowu dotąd nie zdołała wszystkich tajników rozświetlić; powtóre: każda twórczość nowa wychowuje sobie poprostu pokolenia, wykształcając w nich nowe niejako zdolności reproduktywne, — twórczość zaś Wyspiańskiego nie zdążyła jeszcze tego dokonać“.

Otóż i stanowisko autora: praca jego jest tylko interpretacją powiedzmy inaczej: interpretacją bardzo ciekawą i w ogólnym zarysie prawdziwą. Że są w niej przeoczenia zasadniczych momentów akcji *Akropolis*, że są błędne wywody, — zwłaszcza o ile chodzi o pode stawianie zupełnie dowolnych, z utworem nic nie mających wspólnego wartości pod niewiadomą głównych postaci dramatu: nic dziwnego... *Akropolis* jest naprawdę emigmatycznym dziełem Wyspiańskiego, labiryntem, w którym trzeba mieć nitkę Aryadny, by w nim nie zagubić się, a jeśli się już ją ma, jeśli się jest na właściwej drodze, nie należy jej zatracić.

Autor stanął rzeczywiście na właściwej drodze, wiodącej ku rzetelnej prawdzie dzieła. Przedewszystkiem stawia kwestyę jasno i kategorycznie: albo *Akropolis* jest *dziełem sztuki*, albo *majaczeniem, sennem*, jak chce Sten (Krytyka 1904 r.), który powątpiewa, czy wogóle najbieglejsza egzegeza wygrzebie z „postrzępionych obrazów“ *Akropolis* ziarno ...„zdrowej myśli“! Przyznać musimy, że rozprawa dra Kretza odnosi się do problemu *Akropolis* o wiele inteligentniej. Należy w utworze szukać logiki artystycznej, spoistości wewnętrznej i naczelnej myśli: to zasadniczy warunek, którego spełnienie jest konieczne, jeśli się ma jakiś utwór odsądzić od praw dzieła sztuki. Słusznie też zaznacza autor, że wyobraźnia plastyczna, wizyonerska, jest podstawową siłą twórczą Wyspiańskiego, jako taka zaś w niejednym podobna jest do produkcji *sennej*“. Jednakowoż z tego nie wynika, żeby „kompozycja większych rozmiarów“, jaką jest *Akropolis*, mogła być wytworem takiego stanu senliwego. „Te znamiona, które z dzieła czynią rzecz piękną, więc: styl, jedność, organiczność, dobór środków artystycznych itd

nie dadzą się pomyśleć jako wytwór stanu podobnego snowi, a wymagają współdziałania ośrodków wyższych świadomości⁴. Należy się przeto zastrzedz przeciwko krytykom, którzy powołują się na psycho-patologię i chorobę poety, mówiąc o *Akropolis*.

Dramat ten ma ideę naczelną, jak wogóle u Wyspiańskiego, złożoną w finale utworu. Finały Wyspiańskiego, działające już nie jedną wizją, ale zespołem sztuk: plastyki, poezji i muzyki, tłumaczą jasno idee utworów: „moce tragiczne tu się potęgują, rosną, napinają i doszedłszy do kształtu ostatecznego krzepną“... w potężnym starciu się i walce. Tak też w *Akropolis* walczą i zmagają się dwie wrogie potęgi: Życie i Śmierć, aż wreszcie w finale zjawia się w rydwanie złocistym Apollo, Salwator — i druzgoce trumnę, zwycięża Martwicę, upersonifikowaną pod postacią trumny św. Stanisława. W monumentalnym obrazie finału *Akropolis* objawia się dzisiejsza myśl Wawelu: *Wyzwolenie* Wawelu z pod władzy Śmierci. *Akropolis* przeto staje w rzędzie tych utworów, których główną myślą jest wyzwolenie narodu „od wrogich potęg, od „troku cielska“, kłamstwa, fałszu i t. p. A raczej nie wyzwolenie, lecz wyzwalanie się, gdyż aktem wyzwolenia jest Sztuka, która także jest twórczością, wytworem ducha, przyobleczonej w „kształt niezmienny“... Sztuka jako taka jest także poniekąd Śmiercią, gdy tymczasem duch twórczy wyzwała się nieustannie w ciągłej walce i w ciągłym napięciu władz, „aż się w tę walkę z Szatanem wzwyczał“ (Wyspiański o Hamlecie).

Cztery utwory Wyspiańskiego tworzą „tragedyę wyzwolenia narodu“ z tych potęg martwych, które pętały jego ducha, wtrącając go w „gnuśność, w kwietyzm i zabijając w nim siłę twórczą“: *Kazimierz Wielki*, *Wesele*, *Wyzwolenie* i *Akropolis*; poprzedza je *Legion* z Mickiewiczem, który potem jako geniusz w *Wyzwoleniu* poprowadzi naród do wyzwolenia przez śmierć. Aktem wyzwolenia narodu, wyrazem gorącego pragnienia i „osobistej wiary“ poety, jest też *Akropolis*.

W dalszym ciągu przeprowadza autor niezbity dowód, że już w *Kazimierzu Wielkim* jest zapowiedź *Akropolis*, złożone jest ziarno „idei naczelnej“, utożsamione jest Ilion z Polską, jako wyraz „obronnego bohaterstwa“ Polaków, w walce o świętość, o Ojczyznę. Zawarta jest wreszcie w *Kazimierzu Wielkim* myśl Wawelu w dwu symbolach: Koronie i Trumnie, którą dźwigają Aniołowie.

Myśl katedry „grupuje się architektonicznie“ około dwu punktów: kaplicy św. Stanisława i Wielkiego Ołtarza. Badania Łuszczkiewicza i Wojciechowskiego wykazały, że „Salwator jest pierwotny i główny tytuł katedry krakowskiej“, bo „jako daleko sięgnąć wstecz“, spotyka się w katedrze krakowskiej na Wawelu zawsze ołtarz-Salwatora, Chrystusa zmartwychpowstałego w mocy i majestacie. A że w a. I. *Akropolis* słyszemy ciągle o Chrystusie konającym i o Chrystusie-Salwatorze, można by tedy powiedzieć, że przebieg cały dramatu od I. do IV. aktu — to misteryum, w którym dokonuje się Transfiguracya Chrystusa — zgodnie z obrazem Wielkiego ołtarza i ideą Wawelu. Po tej transfiguracyi, kończącej się zjawieniem Salwatora-Zbawcy, wjeżdża Apollo i druzgoce

trumnę św. Stanisława“... Lecz Apollo nie tylko druzgoce trumnę, on, wbrew rozumowaniu Lacka, w myśl intencji poety, burzy katedrę, aby w trzech dniach swem „wielkiem wołaniem“ wznieść nową, wielką, słoneczną, bez ołtarzy z trumnami. „Cała więc Katedra wali się, jako jedna Mogiła, wedle słów Konrada z *Wyzwolenia*:

Kościół, zamek, mogiłę
tę postawię i zburzę.

Lecz tu urywa się nić Aryadny krytyka. Rozpoczyna stę natomiast „interpretacja szczegółów“, która „musi niekiedy opierać się“ na przypuszczeniach“... Sam autor zatem zastrzega się, że o ile ideę naczelną *Akropolis* widzi z „całą wyrazistością“, o tyle nie jest pewny, czy interpretacja szczegółów, odnośnie do *Akropolis*, będzie zgodna z rzeczywistym stanem rzeczy. To już źle; widocznie autor nie czuje się na swoim gruncie. I nie omylimy się w tym sądzie. Odtąd wchodzimy w sferę hipotez i kombinacji, które może przynoszą zaszczyt usiłowaniom interpretatora, by przecież przez zestawienie pewnych momentów dzieła, przez podstawienie pewnych ściśle określonych wartości pod nieznajome tego równania, dojść, dotrzeć do jądra *Akropolis*, lecz które, mojem zdaniem, nie mają nic wspólnego z dramatem Wyspiańskiego. Nie brak jednak i tutaj niektórych, trafnych spostrzeżeń, jak n. p., że gdy Tempus w a. I przetnie wrota katedry i uleci w świat, w jego nieobecności „*napływa przeszłość wsteczną falą*“. Na to zgoda, bo tak rzeczywiście ma się rzecz w dramacie: trzy akty pierwsze można i należy pojmować „jako trzy etapy wsteczne, *retrospektywne niejako w rozwoju świadomości*“, lecz nie świadomości narodu, ale — wyrażmy się w ten sposób — artystycznej świadomości twórcy. Następstwo aktów dramatu Wyspiańskiego jest pozornie tylko retrospektywne, a mianowicie odnośnie do formalnej strony akcyi, jej wyrazu zewnętrznego, którego przekształcenie dopiero pozwala ujrzeć w całej pełni zamiar poety i rozwój myśli utworu z punktu wyjścia założeń, tak jasno i bezspornie rozwiniętych przez dr. Kretza w I. części jego pracy (I—IX). Jeśli więc weźmiemy pod uwagę treść zasadniczą, a nie formę tego dzieła Wyspiańskiego, przekonamy się, że momenty dramatyczne aktu II. i III. „*Akropolis*“ stanowią dwa dalsze etapy Transfiguracyi, a zatem pozostają w ścisłym postępowym związku z aktem I. i IV.

Że tak jest w rzeczywistości, trzeba dać na to dowód, by ujrzeć konsekwencje takiego ujęcia rzeczy w stosunku do interpretacyi autora. Atoli przeprowadzenie dowodu w ramach recenzji musi się z natury rzeczy ograniczyć tylko do głównych zażeń akcyi. Otóż one:

Akt I. Aniołowie dźwągają „trumnisko straszne“, umieszczają „ciążar święty“ na ołtarzu, gdzie „ostała cicha“ ciszą konania:

Straszliwe jego westchnienia
I krew ciecze z rąk i stóp i twarzy

Pierś jego czarna, sina,
 twarz czarna, posiniała
 I krew!

„Kiedyż się Jego męka skończy?“ (Anioł 3). Gdy skończy się, Transfiguracja będzie dokonana, Salwator zjawi się przemieniony: (Klio)

Złota jego koszula,
 chorągiew w Jego dłoni.
 Ten dusze w odkupieniu
przez swą koronę u skroni
 sprowadzi wybawione
 w tę świątynię.

Salwator ma spełnić w *Akropolis* zadanie, jakie bierze na się Konrad w *Wyzwoleniu*. I Konrad ma także „krwią ubroczone stopy“, a czoło mu „poorał cierń“. Ma wyzwolić siebie, a przez to wyzwolić naród. Konrad jest Salwatorem; przetwarza się jego moc. I moc Salwatora w *Akropolis* ma się „tej nocy“ — przetworzyć. Przetwarzaniem się mocy Konrada w *Wyzwoleniu* jest jego walka z Maskami, jest akt II. Przetwarzaniem się mocy Salwatora jest akt II. i III. *Akropolis*, dwa etapy wyzwolenia mocy Apollinowej, słonecznej, która ma uzdrowić naród.

Akt II. Stanowi pierwszy etap. Tragiczny los i męka Hektora, obrońcy i Salwatora Ilionu, sprawy Ilionu, sprawy wiekuistej Troi-Polski; los tego, który wziął na się całe brzemie i w męce żyje,

we wiecznej męce ducha.
 Jakowejś władzy górnej słucha
 i ognie ma w sobie i żądze...

Znamy los obrońcy Troi, Hektora z *Achilleis*. Wiemy, że ginie u bram miasta, które się za nim zamknęły z jego własnej woli. Wiemy też, że ginie z woli Pallady, opiekunki Achillesa, który też jest jedynym człowiekiem, mogącym z woli Przeznaczenia osiągnąć Hektora. Pallas przeto, której Hektor nie usłuchał, obala go rękoma Achillesa.

Hektor w *Akropolis* — to już nie Hektor, bohater pieśni Homera, to Hektor nieśmiertelny, odradzający się duchem przez wieki, niemniej jednak żyjący „we wiecznej męce ducha“. Hektor z *Akropolis* jest ideą Hektora w pojęciu platońskim, jak taką samą ideą Pryama, Hekuby, Andromaki, Parysa, Heleny, są te same „dramatis personae“, równorzędnie z Hektorem występujące, „pod skejskim donżonem“ — „na zamku w Krakowie“, w tej również mistycznej, idealnej Troi. Iść on musi „w złocie dzwicznych zbrój“, kędy go Bóg wzywa, by „walczyć przetrwał noc“. Iść musi, chociaż wie, że idzie na śmierć, że zginie; przyświeca mu wiara, iż „z pierwszym świtaniem wróci bladem“:

*Wraciałem zawdy, jutro wrócę
o szarym, bladym pierwszym świcie,
ciało na pastwę sępom rzuć,
na pastwę krukom moje życie.*

I tak powtarza się „ta nad zbrodnie zbrodnia“, co dnia tu męką święconą“ (a. I.); zgony Hektora, który żegna „miłość stracone“, lecz obiecuje: „waszym bogiem wrócę po latach“. „Kiedyż się Jego męka skończy?“ (a. I).

Odpowiedź na to daje akt III.: *Historia Jacobi*. Musi nastąpić zgoda, która rozbiła się w *Achilleis* (z powodu zgonu Patroklosa). Moc Hektorowa nie wyzwoli się i nie przemieni w moc Apollinową, jeśli nie będzie uczczona Pallada. Zgoda Achillesa z Hektorem w innej, odmiennej formie, wyraża się w a. III. *Akropolis* zgodą Jakóba z Ezawem: „do twego lud mój zawieź grojca“. Ezaw staje się „zgody chorąży, co wielkich krzywd zapomina“.

Dopiero pod znakiem zgody żywiołowych potęg bytu, których reprezentantami są Achilles i Hektor, Jakób i Ezaw, spełnia się ostatecznie akt Transfiguracji, równorzędny z tym momentem *Wyzwolenia*, gdy Konrad bierze z rąk Hestyi pochodnię, aby z tej ziemi *Państwo* wskrzesić, gdy nad „Świątą Rodziną“ — światło błysło stuleci“...

Akt IV. jest tym momentem ostatecznej przemiany ducha. *Harfiarz* to przetworzona moc Achillesowa i Jakóbowa, jak dowodzą reminiscencye jego pieśni, na co zresztą zwrócił uwagę dr. Kretz (przedewszystkiem zwr. III., IV., V.), — *Salwator* zaś jest figurą przetworzonej w moc Apollina mocy Hektorowej.. Człowiek w potęgę Boga: Siła, Moc zbawcza, wyzwalająca naród przez swe własne wyzwolenie.

Takby się przedstawiał w zarysie dramat *Akropolis*. Podany schemat nie wyczerpuje bogactwa treści utworu, jednego z najtrudniejszych utworów Wyspiańskiego, nie wyczerpuje przedewszystkiem materiału dowodowego, nie rozjaśnia dostatecznie najgłębszej myśli poety, bo *Akropolis* opiera się na uprzedniej twórczości Wyspiańskiego jako na rozległej podstawie operacyjnej: rzucić jednak powinien światło na interpretację autora studyum. Wychodząc ze stanowiska, powyżej określonego, można się z wielkiem zastrzeżeniem godzić na tłumaczenie a. I. jako „momentu obecnego“, momentu »świadomości dnia dzisiejszego«, budzącej się do życia i życia spragnionej; z *tem zastrzeżeniem, z jakim Hektora z „Akropolis“ należy porównać z Hektorem z Achilleis*.. Natomiast akt II, pomimo zgody z ust. LXXXI. i d. „Kazimierza W.“, wcale nie jest obrazem walki „Polski bohaterskiej ubiegłych stuleci“, akt zaś III. nie przedstawia „wieków dawnych“, w których Jakób, rzekomy reprezentant „Szlachty“, miałby się wysługiwać „u potęg obcych“ (Labana), by wreszcie wrócić do brata Ezawa, w którym znowu autor widzi »upostaciowanie Ludu« i t. p. Wyspiański nie od „Dziś“ idzie ku „Wczora“ w *Akropolis*, lecz od »dziś« idzie ku — *Jutru*... Ku „wczora« wraca tylko symboliczna forma *Akropolis*, aktów II. i III.

Gdyby dr. Kretz, zwiedziony „wczorajszą“ formą dramatu Wyspiańskiego, zdołał po przez zewnętrzną osłonę dojść do istotnej, rdzennie postępowej w swym rozwoju myśli *Akropolis*, byłby zwrócił uwagę na wybitne, przezeń pominięte i nie rozjaśnione momenty natury historyozoficznej utworu. O jeden z takich momentów otarła się praca dr. Kretza w r. XIII. Czytamy tam: „Ogniwem między aktem II. a III. jest — zdaje mi się — idea, że ów właśnie związek Boga z Narodem, Losu z dziejami u Hebrzejów najwyraźniej się objawia“. W rzeczywistości spostrzeżenie powyższe należało przenieść do a. IV., w którym zrealizowana jest ostatecznie idea, będąca osią akcji całego dramatu, myśl, która jest koroną powyżej wyluszczonej koncepcji Transfiguracji i Zgody. A mianowicie poeta świadomie i celowo przeciwstawia w a. IV. geniusza ludu izraelskiego, króla Dawida-Harfiarza, którego rysy duchowe są identyczne z Jakóbem-Izraelem, — *greckiemu* Apollinowi: niejako „dwa Narodowie“, dwa duchy, dwa »tony«, dwie kultury, dwa wcielenia idei na dwu przeciwnych sobie, lecz nie wrogich stanowiskach, na dwu biegunach Kościoła.

Dr. Kretz koncepcję „dwa Narodów“ interpretuje dowolnie jako wyraz walki Szlachty z Ludem, jako dramat świadomości narodowej; tymczasem chodzi tu o historyozofię Wyspiańskiego, która zresztą ogarnia naród, mimo, iż nie ma nic wspólnego ani z Polską szlachecką ani ludową w tem znaczeniu, jakie podaje interpretacja autora. W ścisłym związku z historyozoficzną myślą aktu IV. pozostaje wzgląd, iż do aktu IIgo czerpie poeta materiały z zamierzchłych czasów tradycji ludu greckiego, natomiast w akcie III. zwraca się ku patryarchalnym czasom Izraelitów, znanym z dziejów Starego Testamentu. Co chciał Wyspiański przez to wyrazić, tego nie będziemy tutaj dochodzić, gdyż odbieglibyśmy zupełnie od pracy dr. Kretza. Przejdźmy natomiast do szczegółów, które wprawdzie nie odnoszą się do idei naczelnej utworu, niemniej jednak nie mogą być przez sprawozdawcę pominięte.

Zwrócić więc należy uwagę na podobieństwo, jakie zachodzi między określeniem bohaterstwa w poezji Wyspiańskiego u autora studium i u A. G. Siedleckiego. Poezja Wyspiańskiego żąda „heroizmu życia“ (Siedlecki, str. 52 i i.), gdy tymczasem „tragedyą jest Współczesności, że nie zna bohaterstwa“ (Dr. Kretz, str. 48). Do swoich na tę kwestję poglądów doszedł autor pracy o *Akropolis* niezależnie od Siedleckiego, co zresztą sam zaznacza w »słowie wstępnem«. Zresztą samodzielność traktowania rzeczy w tej mierze można odczuć, gdy czytamy o idei bohaterstwa kosmicznego w poezji Słowackiego i o tem, co trafnie zauważono, że „po Słowackim pierwszy pojął u nas bohaterstwo Wyspiański.“

Dziwna rzecz natomiast, że odnośnie do idei naczelnej utworu autor nie sięga do wieszczcej poezji Krasieńskiego; nie byłby pierwszy na tem polu, ale miałby wdzięczną pracę. I tu nie można oprzeć się chociażby ułamkowemu przytoczeniu, które dowodnie poprze zarzut. Oto co Krasieński głosi o transfiguracji swego Salwatora:

Nie tak jak dawniej, w cierniowej koronie!
 Nie tak jak dawniej, z gwoździami u ręki,
 Pan bólu tylko i *Bóg tylko męki!*
 Innym już wiekom, inny Chrystus płonie,
 Od ramion krzyża na zawsze odpięty,
 Jak duch świetlany, *wyzwolony*, święty...

(Listy I, Do K. Gaszyńskiego, str. 218).

Nadmienić jeszcze można, że zasadniczo błędne, chociaż mimochodem wypowiedziane, są uwagi o Złotym Rogu, Wernyhorze itp., w rodzaju tych, iż »zwidzeniem« jest Wernyhora, mirażem, »wiarą w cud« Złoty Róg, że »goście weselni zapowiedź cudu widzą nawet »we wronach lichych(!) i liściach i krukach i gołębiach«. Autor zdaje się zapominać, że Wernyhorę widzą tacy weselnicy, którzy nie są skłonni do majaczeń, Staszek i Kuba (sc. 27. a. II.), że dar Wernyhory, złoty róg, jest kluczem i sprężyną aktu II. i III. »Wesela«, więc symbolem, a nie mirażem, że ogrom zjawisk aktu III. należy rozumieć jako zapowiedź świtu, zorzy, słońca (jak i »róż kobierce« itp. w IV. akcie »Akropolis«), t. j. przybycia Archanioła-Salwatora, itd.

Lecz skończmy na tem. Ogółem omawiana rozprawa obala dość rozpowszechnione mniemania, iż *Akropolis* jest już objawem rozluźnienia władz twórczych Wyspiańskiego; wskazuje ona jasno i dowodnie artystyczną logikę i zwartość dramatu, zdobywa i określa jego myśl przewodnią, rzuca wiele światła na istotę i rodzaj twórczości Wyspiańskiego (np. rozdział o »sennem majaczeniu«)... i i. Całość opracowana metodycznie.

Nowy Sącz.

Stanisław Kotowicz.

Matuszewski Ignacy. Weysenhoff i „Laury“ Wyspiańskiego. (Szkic polemiczny z powodu fejtetonów krytycznych o Wyspiańskim). Warszawa. Odbitka ze „Sfinksa“ 1910. Nakładem autora. Druk A. Pęczalskiego i K. Marszałkowskiego, 1911, 8-vo, str. 56.

Szkic polemiczny, ale jaki! Gdy zestawi się rzecz n. p. St. Lama, również o *Laurach* Weysenhoffa (Jarosław 1910) z tem, co w tej mierze napisał I. Matuszewski, można odpowiedzieć na pytanie, jaką ma być droga polemiki. Matuszewski nie unosi się, chociaż także oburza go tendencyjne stanowisko Weysenhoffa; rzeczowo i metodycznie uśmierca autora niefortunnych *Laurów* jako „krytyka“, nielitościwie ośmiesza go jako rozdawcę patentów na „wielkości“: a wszystko w tonie „polemicznym“.

Wykazuje więc, że wsteczne stanowisko Weysenhoffa, które byłoby może zrozumiałe jako reakcja przeciwko ślepemu uwielbieniu wszystkiego, co tylko jest Wyspiańskiego, właściwie wypływa z wysoce nieprzyzwoitej złośliwości, takiej „po piórze“; wykazuje, co gorsza, jednostronność i zacieśnienie poczucia estetycznego u Weysenhoffa,