

Henryk Życzyński

"Der Begriff des Dramas bei Wyspiański", Zdenka Marković, Zagreb 1915 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 16/1/2, 138-148

1918

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.

grały. Może autorka podejmie się tego zadania wdzięcznego ; po żmudne pracy przygotowawczej, którą ma już poza sobą, da jej to sposobność do swobodniejszego rozwinięcia lotu.

Lwów.

Bronisław Gubrynowicz.

Marković Zdenka Dr.: *Der Begriff des Dramas bei Wyspiański.* Zagreb, 1915, 8-vo, str. 6 nl., 123¹⁾.

Wśród obszernej literatury krytycznej, poświęconej sztuce Wyspiańskiego, zajęła stanowisko prawdziwie wyjątkowe rzecz ogłoszona niedawno w języku niemieckim pióra utalentowanej Chorwatki, p. Zdenki Marković. Wyposażona w niepospolity zmysł krytyczny, łącząc gruntowną znajomość przedmiotu z rozważnym, od egzaltacji wolnym sądem, postawiła autorka zagadnienie w sposób naszej felietonowej, dyletanckiej krytyce zgola obcy. Wyspiański interesuje ją z „czysto teoretycznego stanowiska“. Znaczy to tyle, że autorka nie zamierza wcale dzielić ze światem swych wzruszeń, zdumiewać bogactwem erudycyi, albo czarować błyskotliwą próżnią frazesu.

Interes czysto-teoretyczny w stosunku do dzieła sztuki oznacza maximum obiektywizmu, możliwego w tym względzie do zdobycia, oznacza umiejętność ścisłego ujmowania zagadnień i metodyczny sposób ich traktowania.

Rozprawa panny Marković zasługuje na pilną uwagę, zarówno ze względu na wyniki, jak i na umiejętny sposób konstruowania zagadnień literackich.

Autorka stawia sobie pytanie, w czym tkwi dramatyczny żywioł poezyi Wyspiańskiego, jaką jest istota jego tragiczmu? Wewnętrzna istota efektu tragicznego musi być zawsze ta sama, wobec czego należało wykazać na drodze analizy, czy artystyczne efekty Wyspiańskiego odpowiadają warunkom piękna tragicznego.

Trud, podjęty przez p. Marković, może przekonać wszystkich zdecydowanych przeciwników metodyczności w krytyce literackiej, że skalpel gruntownej analizy bynajmniej nie zabija poezyi, z pod jej roztrzasań bowiem sztuka Wyspiańskiego wyszła prawdziwie zwycięsko; z poza chaotycznych na pozór mgławic zarysowały się zadziwiająco proste linie jego konstrukcyi artystycznej, otworzyły się szerokie widnokreśli i światy. rozesłane przed głęboko zadumanemi oczyma poety.

Rozprawa więc p. Marković przekonywa nas naocznie, że Wyspiańskiego znamionuje to samo głębokie, powagi pełne na świat spojrzenie, które zadziwia nas u wielkich tragiczków greckich i u Szekspira. Trzeba bowiem pamiętać, że nie wszystko, co rozrzewnia, co smutkiem uderza i wzrusza, jest już tem samym tragiczne. Aureolę tragicznego uroku nadaje bohaterom specjalny pokrój duszy i wyjątkowy stosunek

¹⁾ O rozprawie p. Marković pomieścił już Pamiętnik recenzję p. S. Kotowicza w r. 1916 str. 167—171. Obecnie podajemy ocenę p. H. Życzyńskiego ujętą z innego punktu widzenia. (Przypisek Redakcyi).

do otoczenia. Czem jest tragizm w swej istocie, możemy to tylko czuć i doświadczać, w przybliżeniu zaś tylko niejakiem określają rzecz pojęcia, jak przeznaczenie, walka z losem, stosunek winy i kary. Wokół takich to punktów zgrupowała autorka materiał, usiłując przez możliwie wszechstronne wyświetlenie dojść do pełnej charakterystyki tragizmu Wyspiańskiego.

Punkt wyjścia stanowi dla niej studium samego poety o Hamlecie.

Wyspiański, przeciwstawiając się dekadencej koncepcji Goethego, widzi w Hamlecie stopniowy, z pomocą myśli dokonywany się rozwój inteligencji, która w ten sposób staje się dojrzałą do czynu, dorasta do wyżyn przeznaczenia.

Podobnie ma się rzecz z bohaterami Wyspiańskiego; znamionuje ich nadmierny, ponad przeciętną miarę wykraczający rozrost osobowości, co stanowi jeden z zasadniczych postulatów tragizmu. Właściwe zarody tragizmu, które w następstwie swem sprowadzają katastrofę, tkwią w głębi duszy bohaterów. Pierwiastkiem takim jest pewna wewnętrzna konieczność specjalnego sposobu działania i postępowania. Na tej drodze dochodzą do granicy, z której niema już żadnego wyjścia. Wprawdzie zewnętrznie istnieje dla nich do ostatniej chwili możliwość ratunku, chcąc z niej jednak korzystać, bohater tragiczny nie byłby sobą, musiałby sprzeniewierzyć się własnej indywidualności i zejść z drogi wytkniętej. Tymczasem bodźcem najsilniejszym działania dla bohaterów Wyspiańskiego jest chęć rozwiązania zagadki własnego życia. Każdy z nich nosi w piersi coś, co go niepokoi, — co u Greków doprowadzone do granic przywidzenia dało piękny symbol Erynni; również ich sytuacja życia, ich stosunek do otoczenia mieści w sobie coś udręczającego, coś, co powoli skłania ich do decyzji, aby wyjść przeznaczeniu naprzeciw i za wszelką cenę znaleźć wyzwolenie.

P. Marković dokonywa skrupulatnej analizy poszczególnych kreacy Wyspiańskiego, unaocznia ich konstrukcję duchową i wykazuje, że tragizm ich opiera się zupełnie na podstawach psychologicznych. Jakim więc jest charakter i los Meleagra? Młodzieniec ten, jedyny syn Ojneusa i Altei, wychowywany był przez stryjów, którym wiele zawdzięczał, lecz przez to był pozbawiony samodzielności i traktowany ustawicznie jako niedojrzały. Nadchodzi wreszcie decydujący moment życia, gdy on ma zrzucić jarzmo opieki i pokazać się samodzielnym. Na polowaniu zabija dzika kaledońskiego i lud uwalnia od zmory, wbrew woli matki ofiarowuje swe serce pięknej Atalancie i zabija stryjów. W ten sposób staje u szczytu sławy, samodzielności i szczęścia. Ale ten szczyt jest dłań równocześnie także kresem. Rozżalona matka przeklina go i rzuca w ogień głównię, od której wedle przepowiedni zależało życie syna. Meleagra rzecz ta przeraża i to nie ze względu na przepowiednię. Straszny jest dla niego sam czyn matki, który zabija w nim to, co stanowiło istotę człowieczeństwa. Za tym ciosem pierwszym idą dalsze. Opuszcza go Atalanta, która poświęciła się Dyanie i śmierci, by tylko przez sławę pozyskać miłość Meleagra, jaką się żadna nie mogła poszczycić kobieta. W ten sposób staje Meleager wobec pytania, co u Atalanty w grę

wchodziło: miłość czy zachcianka chimeryczna? Widzi się więc igraszką próżności kobiecej, czuje wokół grozę i opuszczenie, rozumie to jedno tylko, że dla niego wszystko skończone.

W analizie Achillesa wykazuje autorka pokrewieństwo z Hamletem. Achilles Wyspiańskiego to postać bardziej marzycielska, niż heroiczna, zagłębiona w siebie. Myśląc i stykając się z chytrym Odysseusem, jak Hamlet z Klaudyuszem, rozwija się i potężnieje duchem. Powoli kształtuje się w nim poczucie człowieczeństwa, rośnie świadomość i pogarda dla własnego otoczenia. Widzi bowiem, że są to ludzie nikczemni, mali, chciwi, szukając zaś jednostki równej sobie, duszy prawdziwie bratniej, spostrzega jedynie Hektora i to ku swemu nieszczęściu w obozie nieprzyjaciół. Achilles chciałby go mieć przyjacielem i wspólny z nim utwierdzić na ziemi szlachetność. Przez taki nastrój ducha odbiega on od przeciętnych zapatrywań i pojęć, wyrasta nadmiernie ponad otoczenie i w ten sposób gotuje sobie upadek. Godząc się na prośbę Patrokłusa, prowokuje swój los i z śmiercią przyjaciela musi walczyć wbrew marzeniom z Hektorem.

W analizie wewnętrznego tragizmu Achillesa szła p. Marković za wskazówkami Brzozowskiego. Rzecz w ten sposób oświetlona wykazuje różnicę pomiędzy Achillem Homera a Wyspiańskiego, bohaterem eposu a tragedii. Przy pozornej sprzeczności mamy w obu wypadkach do czynienia z jedną i tą samą rzeczą, z dwóch różnych punktów widzenia ujętą, co dowodzi, że istota tragedii tkwi w pewnej konstrukcji, w sposobie patrzenia na ludzi i życie.

Wedle interpretacji p. Marković Wyspiański konstruuje dusze swych bohaterów w ten sposób, że przeprowadza w nich przeobrażenie. Z mroków i zaślepienia wydobywa się dusza na światło i dochodzi do świadomości, że dotychczasowe jej życie było błędzeniem. To przebudzenie duszy przejawia się w sposób dwojaki; jedni bohaterowie, ludzie czynu, jak Achilles, Odysseus, wiele w życiu zdziaławszy, budzą się do życia duchowego, inni zaś, jak Młoda, wiodąc życie beczynne, budzą się do czynu i z ludzi codziennych przeobrażają się w bohaterów. Pierwszym zaś i drugim ukojenie przynosi śmierć.

Skreśliwszy ogólne kontury tragicznego efektu, autorka rozbiera zagadnienie, dotyczące stosunku winy i kary. Jej zdaniem upatruje Wyspiański winę człowieka w zbyt niemiernym wyniesieniu się ponad otoczenie i uzurpowaniu sobie praw, przysługujących kompetencji boskiej. Wina taką popełnia Hamlet, gdy sędzi Klaudyusza, wobec czego jego czyn wymaga ekspiacji; „Bogowie cię darzą oklaskiem, lecz okręt twój w fali — zatonie”. Kara, w duchu ekspiacji pojęta, posiada moc oczyszczającą, jedynym zaś uprawnionym sędzią, który karę wymierza, jest sumienie. Wedle autorki stosuje się do dramatów Wyspiańskiego pogląd Wilamowitza, który przyjmuje sprawiedliwość jako moc immanentną, jako równowagę kary i pokuty, pewnego rodzaju przyczynowy związek moralny, dzięki któremu ostaje się siła moralna, służąca życiu za podstawę.

Poza tem słusznie autorka podkreśla, iż Wyspiański komplikuje proces winy i kary przez ogniwa pośrednie. W studium o Hamlecie

dziwi Stę poeta, że „iluż to Poloniuszów — Carambisów musi paść, nim Hamletowa dłoń sięże Klaudyusza“. Myśl taka, że z powodu jedności ulegają zagładzie rzesze całe, istoty niewinne, znajduje silny wyraz w dramatach Wyspiańskiego (Kłątwa, Joas, Wanda), w czem autorka widzi wpływ Biblii i ducha greckiego.

Bezpośrednio z zagadnieniem winy łączy autorka rolę i znaczenie śmierci w jego dramatach. Z tego punktu widzenia przedstawiają dla niej bohaterowie Wyspiańskiego trzy prupy. Grupę pierwszą tworzą Ojneus, Książd, Samuel. Ci nie giną, gdyż popełniają winę tak wielką, że śmierć byłaby dla nich karą za lekką. W tym względzie oddala się Wyspiański od Szekspira, a zbliża do tragiczków greckich; karą najcięższą jest dlań kara Edypa.

Na innym jednak punkcie sprzeniewierza się Wyspiański duchowi greckiemu, gdy wielu swym bohaterom każe dobrowolnie skazywać się na śmierć. Starożytni nie czynili tego, bo i ukochanie życia było u nich silniejsze i samobójstwo uchodziło za rzecz tchórzliwą, męża niegodną. Bohaterowie Wyspiańskiego natomiast życia nie cenią, lecz nawet tęsknią za śmiercią, która kusi znękaną duszę nadzieją innych, lepszych światów. W tem ukochaniu śmierci zaznacza się już wybitnie duch średniowieczny.

Stanowisko wyjątkowe zajmuje Bolesław Śmiały — jedyny reprezentant grupy trzeciej. Wyspiański pojął go i wykonał w duchu istic Szekspirowskim; kocha on życie i sławę i ginie po życiu, pełnem zbrodni, tracąc to, z czem mu tak trudno rozstać się przychodzi.

* * *

Już dotychczasowe wywody autorki zdumiewają trafnością wielu ciekawych spostrzeżeń i budzą cały szereg refleksyi. Przedewszystkiem pozwolę sobie rozpatrzeć bliżej pogląd Wilamowitza i granice jego zastosowania do dramatu. Jest on o tyle słuszny, że każda tragedia przestrzega ostatecznie prawa równowagi winy i kary. Z drugiej jednak strony nosi on wybitnie spekulatywny charakter. Tymczasem należy pamiętać, że sztuka czysta, jako rzecz od filozofii różna, nie może głosić ściśle określonych prawd; można więc mówić o filozoficzności dzieła sztuki, lecz nie o jego filozofii. W życiu są pewne pierwiastki, usuwające się z pod analizy, niedostępne pojęciowym kategoryom poznania, które sztuka ujmuje w kształt symbolu i stawia je przed oczy. W ten sposób otwiera ona tylko pewną perspektywę, wybiegającą poza zmysłowo-spostrzegalną rzeczywistość, poza czem istoty rzeczy nie przesądza.

Wydaje się to paradoksem, jest jednak prawdą, że sztuka czysta odpowiada krytycyzmowi w filozofii. Poparcie takiej tezy możemy znaleźć w studyum Wyspiańskiego o Hamlecie, do którego jeszcze wrócimy. Ostatecznie i Wilamowitza niechętnie się chce pozbywać gruntu realnego pod nogami, gdy podkreśla immanentny charakter swego prawa równowagi.

Przyjmując jednak pogląd w sformułowaniu Wilamowitza, musielibyśmy wierzyć, że prawo takie panuje we wszechświecie i że zadaniem sztuki jest unaoczniać podobny, wyższy świata porządek. Zadania takiego nie zdoła spełnić żaden artysta, z czego wynika, że prawo to

może występować w dziele sztuki tylko jako prawda subiektywna, która w duszy bohatera, w jego przeżyciach i nastrojach posiada swój walor, swoje kryteria podmiotowe i suggestywną moc działania na umysły widzów. Gdyby było inaczej, tragedia byłaby czemś w rodzaju równania matematycznego lub kupieckiego bilansu z życia.

Poza tem mogą być przypadki, w których prawo równowagi zostaje formalnie dokonane, lecz rzeczy samej brak tej doniosłości etycznej, która znamionuje tragedję. Dlatego prawo równowagi może mieć tu zastosowanie tylko w sensie moralnym, nigdy spekulatywnym. Wina, kreująca bohatera na ofiarę tragiczną, wykazuje specjalny charakter, co wyrażamy w pewnego rodzaju kłopotliwym, niezdecydowanym sądzie: winien i niewinien! Tak samo i kara nie jest tu prostym faktem odwetu. — ale niech się tak w braku innego określenia wyrażę — objawem szczególniejszej łaski Bożej. Kara odgrywa tu rolę kryterium, które kładzie kres moralnemu przesileniu, jest tym oklaskiem Bożym, o jakim mówi Wyspiański. Taki właśnie charakter kary uwidacznia się doskonale w *Judycie* Hebbła. Judyta, zabiwszy Holofernesa, z utęsknieniem i niepokojem wyczekuje śmierci. Lęka się ona życia, dalszej egzystencji z piętrem zbrodni na czole i tylko śmierć może być dla niej dowodem, że niebo przyjęło jej ofiarę; śmierć tylko może jej czyn uświęcić i ukoić szarpiące duszą sprzeczności.

Sprzeczność motywów jest główną osią tragizmu.

Co do mnie osobiście, byłbym skłonny uważać koncepcję Wyspiańskiego za niedokładną w tym względzie. Podobnie i rozprawa p. Marković wykazuje braki z punktu widzenia kontrastowego charakteru uczuć tragicznych. Nie dość silne zaakcentowanie tej rzeczy pociągnęło za sobą także inne braki, jak pominięcie różnicy pomiędzy dramatem a tragedją. Autorka rozpatruje więc Bolesława Śmiałego na tej samej płaszczyźnie, co Meleagra, jakkolwiek „Warszawianka“ o wybitnym, wzruszeniowym typie poucza, że Wyspiański lubiał w różne uderzać tony.

Główna wina za całą tę niedokładność spada na samego poetę. Dowodzi tego sposób, w jaki poeta interpretuje naczelną ideę *Hamleta*. W przekonaniu Wyspiańskiego Szekspir zamierzał wykazać, iż tylko krzywdy swoje mścić można. Teza to bądź co bądź oryginalna, ale najbardziej w świecie fałszywa; na podobny zaś pomysł interpretowania mógł wpaść tylko Wyspiański, Polak, zmagający się w walce z tradycją, w którego otoczeniu kiełkowała idea Wallenrodów i moralne skrupuły Krasieńskich.

Myśl taka gra w sztuce Szekspira rolę poważną, ale daleką od dominującej. Wyraża ona postulat natury negatywnej, zobowiązujący artystę do przestrzegania granic prawdy psychologicznej. Wymaga on więc, aby pobudki wyrozumowane, logiczne, były wsparte koniecznością psychologiczną. Warunek taki nie obowiązuje sędziego, który rzecz rozstrzyga teoretycznie na zasadzie kodeksu, zostawiając wykonanie katom. Zwykły człowiek, działając w ten sposób, stawiałby nam przed oczyma najbardziej niepoetyczny obraz zbrodniarza z wyrafinowaną premedytacją. Jest to więc postulat, dyktowany prostym poczuciem este-

tycznym, a przestrzega go nieświadomie każdy artysta prawdziwy, jak np. Hebbel, którego Judyta dopiero wówczas zabija Holofernesa, gdy on na niej samej dopuszcza się zniewagi.

Wyspiański byłby się ustrzegł swego błędu, gdyby zważał bardziej na kontrastowy charakter efektu tragicznego. Wogóle jest rzeczą ciekawą, dlaczego na Wyspiańskim pozostała bez śladu zdecydowana linia Corneilla w kreśleniu dramatycznych kolizji, która jeszcze w czasach nowszych tak silnie przebija w dramatach Ibsena. Wyspiański ignorował w tym względzie ewolucję dramatu i świadomie cofał się na stanowisko średniowiecznego misteryum.

Poprzestając na tych mimochodem rzuconych uwagach, powróćmy do rozprawy p. Marković. Szczyt jej stanowi rozdział, poświęcony idei losu. Autorka wykazuje dowodnie, że Wyspiańskiemu było obce pojęcie losu, jako ślepe przeznaczenie, że w dramatach jego nie wchodzi w grę bezpośrednia interwencja sił nadprzyrodzonych.

Zagadnienie losu należy do rzeczy bardzo subtelnych i zawyłych. Często pojmuje się je, jako fatum, o mocy predestynującej, wobec której indywidualna wola człowieka redukuje się do minimum.

W ten dosłowny sposób rozumiane przeznaczenie zawiera dwa pierwiastki: cudowność, jako fatalną, z zewnątrz człowiekiem władnącą siłę, i determinizm, czyniący człowieka nieodpowiedzialnym za czyny. Pierwszy z tych pierwiastków wymaga naiwnej wiary, przeciw drugiemu zaś buntuje się świadomość moralna. Nic więc dziwnego, że w nowszych czasach z różnych stron podniosły się głosy opozycji przeciw podobnemu pojmowaniu rzeczy. Między innymi Wilamowitz w miejsce tej dawnej opinii „starych bab“ ustanawia zupełnie immanentną koncepcję przeznaczenia. twierdząc, że „ananke“ oznacza tylko przymus, jaki na człowieka wkładają pewne stosunki.

P. Marković przykłada miarę Wilamowitza do idei losu u Wyspiańskiego i dochodzi do wniosku, że i u niego los nie oznacza ślepej, z zewnątrz człowieka tkwiącej siły, lecz tylko niezmienności stosunków, która wypływa z tkwiących w charakterze właściwości. Każdy więc z bohaterów Wyspiańskiego jest sam sprawcą swego losu.

Np. Ojneusa, gdyby nie był poślubił, wbrew ostrzeżeniom, Altei, Dyanie poświęconej, nie spotkałaby kara w postaci śmierci syna i żony. Podobnie Altea sama wywołuje nieszczęście, nie mogąc bowiem uhamować gniewu, rozporządza losem syna, do czego nie ma prawa. Wreszcie Meleager nie ginie wcale z powodu główki, rzuconej przez matkę w ogień. Wyspiański wprowadził do dramatu ten motyw cudowny w tem samym znaczeniu, w jakim wedle jego mniemania Szekspir wprowadza na scenę duchy, a mianowicie jako motyw dekoracyjny dla jego piękności i tradycji. Nie inaczej ma się rzecz z Achillesem. Występująca w tym utworze rozmowa dwunastu fał pozornie tylko przemawia za fatalizmem, gdy tymczasem w gruncie rzeczy jest rozmową duszy, refleksjami samego bohatera. Posiada więc znaczenie podobne, co czarownicy w Mak-

becie, o których wprowadzeniu mówi Volkelt, że jest to „zły demon własnej duszy, przeniesiony na zewnątrz“.

Na los u Wyspiańskiego składają się dwa czynniki, dwie moce; jedna z nich leży we wnętrzu człowieka i obejmuje jego wolę, czyny, inteligencję, drugą zaś stanowi świat zewnętrzny, ludzie i stosunki życia.

Charakterystykę koncepcji przeznaczenia u Wyspiańskiego dopełnia uskutecznione przez autorkę zestawienie polskiego poety z Ibsenem i Maeterlinckiem. U poety belgijskiego przejawiała się na początku jego kariery literackiej silna skłonność do ponurego, beznadziejnego fatalizmu, który redukował indywidualność ludzką do skromnej niemal miary manekinów. W stopniowym rozwoju, który doprowadził poetę do „conquête de la destinée par la sagesse“ — idea przeznaczenia przybierała odcień jaśniejszy. U Ibsena dokonał się stosunek odwrotny, poeta skandynawski bowiem w ostatniej fazie twórczości popadł w kompletny pesymizm.

Wyspiański różni się pod tym względem zarówno od Maeterlincka, jak od Ibsena; podobnie bowiem jak Szekspir, zachował on od początku do końca stałą, niewzruszoną równowagę.

* * *

Zastanawiając się nad powyższymi wywodami autorki, musimy podkreślić przede wszystkim poważny, rzeczowy sposób traktowania przedmiotu. Dzięki tym właściwościom mogą one stać się punktem wyjścia również rzeczowej dyskusji. Na początek pozwolę sobie rzucić kilka oderwanych myśli, naturalnie bez uroszczeń do tytułu ostatniej instancji.

Zarzut w właściwym tego słowa znaczeniu można uczynić autorce tylko jeden i to o charakterze bardzo ogólnym. Mianowicie p. Marković, oparłszy swą rozprawę o studia pierwszorzędnych teoretyków dramatu, przesądziła sprawę o tyle, iż uważała zagadnienie tragizmu za skończone i załatwione. Tymczasem w stosunku do podobnie ciekawych zjawisk, jak Wyspiański, zadanie nie na tem tylko polega, ażeby na zasadzie ustalonych założeń teoretycznych zjawisko wyjaśnić. Dramat w rodzaju Wyspiańskiego sam stanowi poważny przyczynek do teorii tragizmu, zdolny ją rozszerzyć i pogłębić. Krytyka, która w rozpatrywaniu dzieł sztuki spełnia to zadanie i wychodzi poza istniejący stan teorii, przestaje być stosowaniem utrwalonych zasad, nabiera cech twórczej inwencji i od analizy wznosi się do syntezy.

Wchodząc w meritum wywodów, postawiłbym pytanie, czy słuszną jest aprobata, jakiej autorka udziela twierdzeniu Wyspiańskiego, jakoby duchy Szekspira były motywem jedynie dekoracyjnym, nie wchodzącym w skład istotnych żywiołów dramatu. Twierdzenie to uważałbym co najmniej za ryzykowne. Wprawdzie nie mają one znaczenia takiego dosłownego, za jakie je bierze świadomość naiwna, bezkrytyczna, bo ani tragikom greckim, ani Szekspirowi nie można przypisywać wiary w sny, wróżby i zjawienia duchów.

Nowsza krytyka jednak, zwalczając cudowność dramatu, popada w ekstrem przeciwny, gwałtem insynuując tragedyi światopogląd naturalistyczny. Jest to proces analogiczny do przewrotu w dziejach filozofii, gdy miejsce uśmierconego Boga transcendentu zajęła ordynarna materya. Gdyby u podstawy tragedyi, w treści pojęcia przeznaczenia tkwił światopogląd naturalistyczny, sztuka taka obniżałaby wartości życia, zabijała zagadkę świata. Tymczasem całe „etos“ tragedyi płynie stąd, iż ona przeczy, jakoby życie było czemś prostem i nieodpowiedzialnem.

Jeżeli więc świat i życie jest bądź co bądź zagadką, a zadaniem tragedyi jest stawiać nam tę zagadkę przed oczyma w całej powadze i świeżości, wówczas prawdziwie silnym i głęboko odczutym obrazem życia może być tylko sztuka, która jego zagadkowego charakteru nie zabija, ani czystej postaci szablonami gotowej filozofii nie fałszuje. Słuszność tej tezy musi uznać każdy, kto uprzytomni sobie z tego właśnie źródła płynącą różnicę pomiędzy Szekspirem a Schillerem. Słusznie więc zauważył Henryk Stein, iż oś dramatu szekspirowskiego stanowi stosunek indywidualum do żywiołowych potęg przyrody, przyczem poeta nie daje rozwiązania problemu, lecz unaocznia go tylko w aktualnych formach konfliktu.

Pouczającą wreszcie dla naszej kwestyi będzie np. ewolucya dramatu Ibsena. Wspomniała o niej także p. Marković, nie dostrzegłszy jednak, że świetne skądinąd sztuki jak *Pani Morza*, *Podpory społeczeństwa* są to rzeczy niewyzyskane, a nawet zmarnowane z punktu widzenia efektu tragicznego. Do pełnego głosu dochodzi u Ibsena tragizm dopiero w końcowej fazie twórczości, która stanowi wynik przeświadczenia poety, iż w uciskach światopoglądu naturalistycznego sztuka wielka karłowacieje i usycha, iż życie jest głębsze, niżli się to oczom pierwszego lepszego pozytywisty przedstawia i że wreszcie ironia lub sceptycyzm nie stanowią trwałych, pozytywnych wartości.

Wyrazem nowego stanowiska Ibsena był symbolizm. Pod postacią symbolu wprowadzał on do poezyi nowe żywioły i nowy kąt patrzenia na życie. Jako rzecz, symbolizm z istoty swej nie jest niczem nowem, lecz ubiera w nową formę to, co w dramacie dawniejszym występowało jako sen, wróżba i duchy. Dlatego też jako nowość może symbolizm uchodzić tylko z punktu widzenia techniki dramatycznej, ubierając rzecz w formę bardziej dla współczesnego, wybrednego umysłu stosowną.

Jeżeli się teraz spytamy, jaka rzecz kryje się pod postacią symbolu, odpowiedź będzie brzmiała: irracjonalizm życia, pierwiastki usuwające się z pod analizy, niewspółmierne z myśleniem, skutkiem czego stale wikłamy się w sprzecznościach, gdy usiłujemy tę treść opanować z pomocą pojęciowych kategorii.

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, iż ujęcie Wyspiańskiego jako naturalisty jest równie mylne, jak synteza poety, skonstruowana przez Siedleckiego. Wedle p. Marković tedy Wyspiański jest człowiekiem nawskróś ziemsko nastrojonym, wedle Siedleckiego natomiast skrajnym idealistą, z oczyma odwróconemi w zaświat na podobieństwo zagorzałych ascetów średniowiecza. Tymczasem zarówno na punkcie teoryi, jak

i praktyki wyznaje on poglądy przeciwne. W *Wyzwoleniu* podejmuje poeta myśl, że droga do absolutu wiedzie niestety przez ziemię, a stanu przebóstwienia nie osiągnie nagłym skokiem, przez rodzaj rewolucyj ducha. Z tem wszystkim, kreśląc dramat marzycielskiego Konrada, nie myśli poeta wcale, jak sądzono, potępiać kontemplacji, jako kontemplacji, lecz przeczy tylko, by kontemplacja była formą realnego życia. Tragedyą Konrada jest właśnie to, iż on, który ma takie jasnowidzące wprost poczucie czynu, musi bezsilnie kołatać u zapartych wrót realnego życia.

Analogiczne stanowisko zajmuje Wyspiański w kwestyach teoretycznych. W studium o *Hamlecie* uczy on, jak bez uciekania się do naiwności średniowiecza można być umysłem wysoce krytycznym, nie zabijając równocześnie wysokiego lotu ducha i poezji. Świat transcendentny — zdaniem poety — nie jest dostępny w nagłym, bezpośrednim zjawieniu, lecz odsłania się powoli w stopniowym rozwoju inteligencji. Wyspiański więc jest daleki od tego, aby negować świat nadzmysłowy, ob staje tylko twardo przy żądaniu, aby nie stawał on w sprzeczności z prawami logiki i psychologii. Znaczy to tyle, iż wybitnie ziemski punkt widzenia poety dotyczy nie tyle rzeczy samej, ile środków. Każda prawda musi być prawdą człowieka, jako istoty, poddanej prawdom fizyki, logiki, psychologii. Sztuka więc to nie żadne obcowanie z absolutem, a tragedia to nie żaden seans spirytystyczny. Postulat Wyspiańskiego nie jest zresztą odosobniony. Przypomnijmy sobie, w jak naturalny i ziemski sposób uwydatnia w swej *Wieczery* Leonardo da Vinci boski charakter Chrystusa: oblewa jego postać biegnąca od okna struga światła i nadaje mu tyle blasku, że niczem wobec niego byłby efekt, wykonany bezpośrednio przez uwieńczenie skroni aureolą z gwiazd i złota.

Dochodzimy ostatecznie do wniosku, że istotę tragedii stanowi niezwykle spłot wypadków i ich logika, która ujęta w konstrukcję otwiera przed znużonymi codziennością oczyma widza dalekie perspektywy, zmuszając go do tej samej nad życiem zadumy, która w duszy poety wykołysała jego podniosłe, artystyczne wizye.

Dla poety jest więc rzeczą obojętną, co widz będzie widział przez pryzmat jego symbolów artystycznych i co sobie w duszy dospiewa, wytracony z równowagi potęgą natchnienia. Bo zarówno „związek mistyczny“ Mickiewicza, jak teoria niwelacji Hebbła, — są to próby wydedukowania zakłętej w kształt dzieła sztuki zagadki sfinksowej życia. Większość jednak, żyta z narkozą illuzji, woli może pochwytać niezrozumiały zresztą dla niej okrzyk:

»Poezyo! Jesteś tyranem! idź precz!«

* * *

Powracając do tematu, wymienimy jeszcze pozostałe zagadnienia, które w studium swem porusza p. Marković.

Autorka omawia motywy utworów Wyspiańskiego, zaznaczając, ako rzecz dlań charakterystyczną, szczególne upodobanie dla motywu

ofiary. Następnie omawia autorka znaczenie chórów i podkreśla rolę cierpienia. Wyspiański może powtórzyć za Skaldem Ibsenowskim, że dostał łaski cierpienia i został poetą.

Wreszcie wyświeśla autorka dramat Wyspiańskiego z punktu widzenia techniki i rodzaju, wykazując kolejno dokonywane przezeń psychologizowanie krajobrazu, zastępowanie monologów obrazem, w wizyjnej postaci wyrażanem myśleniem, oraz syntetyczne, w kierunku teatru przyszłości zwrócone dążenia.

Wszystkie te rzeczy ciekawe i subtelne zalecają studium książki, nad którą też przysły badacz Wyspiańskiego nie będzie mógł przejść do porządku dziennego. Zawiera ona bowiem bardzo wiele cennego materiału analitycznego, który pod tym względem stanowi trwałą zdobycz krytycznej refleksji.

Dalsze zadanie pracy nad Wyspiańskim polegałoby na zastosowaniu genetycznego punktu widzenia, który w studium p. Markovič został tylko mimochodem zaznaczony. Autorka bowiem mówi o twórczej sile cierpienia u Wyspiańskiego bardzo ogólnie, gdy tymczasem w rzeczywistości styczność jego z Ibsenowskim Skaldem idzie o wiele dalej. Piękna ta, niezwykłym urokiem melancholii owiana postać Ibsena wypowiedzi między innymi myśl, że „najpiękniejszymi są pieśni niewyspiewane“. Tak się pociesza dusza, niezdolna dać konkretnego wyrazu porywom serca i tęsknoty. Pocięchą taką nazwałbym „filozofią rozpaczy“, bo tylko rezygnacja może pozwolić miłości kwitnąć „w kraju bez słońca, bez gwiazd i księżycy“.

Listy Wyspiańskiego, zwłaszcza z okresu paryskiego, pełne smutku, pokazują nam, jak poeta walczył z cierpieniem, opierał się beznadziei i podobną właśnie filozofią rozpaczy bronił się przeciw kompletnemu pesymizmowi. W ówczesnych więc nastrojach poety i w jego sytuacji życia tkwiły zarody, które rozwijały się w ideę przeznaczenia i uczyły go wnikać w istotę tragizmu. Geneza bowiem idei przeznaczenia jest bardzo prosta. Powstaje ona przez spotęgowanie pojęć i uogólnień potocznych tak, jak postać bohatera przez wydobycie na jaw wszystkich, we wnętrzu tkwiących możliwości. Istnieje więc przysłowie, które powiada, że niema nic złego, co by nie wyszło na dobre.

U podstawy idei przeznaczenia — takiego co najmniej, jakie występuje u Wyspiańskiego — tkwi analogiczny sposób rozumowania; z punktu widzenia celów dalszych, finalnych oceniamy korzystnie rzeczy skądinąd bynajmniej niekorzystne.

Taką właśnie metodą myślenia posługuje się Atalanta, gdy pociesza Meleagra, mówiąc, że wszystkie spowodowane przezeń okropności były potrzebne dla wyrobienia w nim samodzielności.

Stąd też wypływa, że bohater tragiczny musi uświadamiać sobie logikę wydarzeń, bo tylko na takim rozumieniu rzeczy może się zasadzać uznanie konieczności i zgoda z losem.

Do takiego celu dążył w swem życiu Wyspiański, usiłując przewyciężyć zdezorientowany, bezcelowy liryzm, i wypracowując wysiłkiem inteligencji wartości, zdolne stanąć tamą przeciw falom dekadentyzmu.

W ten sposób na tle ponurej rzeczywistości poety wschodziła idea przeznaczenia, jak gwiazda przewodnia, chroniąc łódź duszy od rozbicia wśród burzliwych odmętów życia.

„Bo we mnie była myśl słoneczna, Boża!” — mógł powtórzyć Wyspiański za „Królem-Duchem” — który dziwił się zrazu, nie rozumiejąc jeszcze wyższego zrządzenia losu, dlaczego jemu, uosobieniu woli, energii, siły niepohamowanej, przyszło urodzić się w sennem, znieruchomiałym otoczeniu, w świecie, który mu cichością i biegiem złotych uragał.

Lwów.

Henryk Życzyński.

Sobeski Michał: Filozofia sztuki, tom I. Dzieje estetyki. Zagadnienie metody. Twórczość artysty. Wydane z zapomogi Kasy pomocy dla osób pracujących na polu naukowym im. Dra J. Mianowskiego. Warszawa, E. Wende i Ska, 1917, 8-vo, str. VIII+456.

Uboga nasza literatura estetyczna nie może poszczycić się ani jednym dziełem, któreby obejmowało całokształt różnorodnych zagadnień, ze sprawą piękną, sztuki, twórczości artystycznej związanych. Nieliczne prace przygotowawcze, wyjątkowo tylko oryginalnie pomyślane i tłumaczenia rzeczy niewątpliwie wielkich (jak Taine'a) i pożytecznych (jak Lemcke'go), ale nic już wspólnego z najnowszymi postępami nauki nie mających — nie zapełniają bynajmniej luki, którą odczuwa zarówno specjalista, esteta, krytyk sztuki lub literatury, jak i inteligentny laik. Lukę tę usiłuje zapełnić dzieło Michała Sobeskiego, które właśnie mamy przed sobą.

Zadanie autora trudne było nie tylko ze względu na ten właśnie brak oparcia w naukowej literaturze ojczystej, ale także ze względu na rozliczne rozbieżności i jednostronności, jakie w dziejach estetyki, szczególnie ostatniej doby, w piśmiennictwach obcych się zarysowały. Zorientowanie siebie najpierw, a potem czytelnika w tym labiryncie odmiennych a często sprzecznych zupełnie teorii, a następnie wybudowanie na tym fundamencie możliwie wszechstronnego i przedmiotowego systematu estetycznej wiedzy — to były dwa różne, choć ściśle ze sobą związane, a niezmiernie ciężkie zadania. Mając przed sobą pierwszy tylko tom dzieła, tom, będący (jak to zobaczymy) w znacznej części tylko wstępem do rzeczy, nie będziemy się kusili o osądzenie, o ile autor z tego zadania wywiązał się bez zarzutu; postaramy się na razie rozejrzeć się w materyale, który nam autor podał, i w sposobach, jakimi stara się opanować go i wyłożyć.

Pierwszym zagadnieniem, jakie się tu p. Sobeskiemu nasunąć musiało, było: co »filozofia sztuki« w najszerszym i właściwym słowa znaczeniu objąć powinna oraz jakie są najodpowiedniejsze drogi czyli metody jej badań? Są to pytania o tyle ściśle ze sobą związane, iż przyjęcie tej lub owej metody wpływa decydująco na ich zakres, a w dalszym ciągu na zakres estetyki wogóle i naodwrot: wytknięcie sobie