

Rajmund Bergel

Do źródeł dramaturgji Wyspiańskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 28/1/4, 390-413

1931

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.

RAJMUND BERGEL.

DO ŹRÓDEŁ DRAMATURGJI WYSPIAŃSKIEGO.

ROZDZIAŁ PIERWSZY.

Wyspiański już się urodził „człowiekiem teatru“. Niezwykła pasja do widowisk scenicznych objawiła się u niego w latach nieomal jeszcze dziecięcych. Według wiarogodnej relacji ciotki¹ i wychowawczyni pani J. Stankiewiczowej, już jako 13-letni sztubak nie opuszczał Wyspiański żadnej premjery w krakowskim teatrze. Przytem bardzo się przejmował granami sztukami, szczególnie tragedjami i poważniejszymi dramatami. Na niektóre przedstawienia chodził po dwa i trzy razy, studjował potem w domu teksty tych sztuk, uczył się na pamięć wyjątków z nich, sceny zaś, które go specjalnie zainteresowały, utrwał na szkicach rysunkowych². Zestawienie repertuaru krakowskiego z lat 1882—1887 byłoby pod tym względem nadzwyczaj ciekawe, dając nam pogląd na atmosferę teatralną, której wpływy kształtowały wrażliwą duszę przyszłego wielkiego dramaturga. Dotychczas wiemy tylko, że w tym okresie miał Wyspiański możność oglądania występów Modrzejewskiej w jej klasycznym repertuarze. Gra tej najznakomitszej wśród artystek polskich odtwórczyni ról tragicznych, wywarła niezwykle wrażenie na młodym teatromanie³:

¹ Rękopis w Muzeum Narodowym w Krakowie użytkowy tylko przez prof. Sinkę we wstępnych rozdziałach jego „Antyku W.“ (II wydanie), traktujących o dzieciństwie i młodości poety.

² St. Estreicher: „Z lat szkolnych Wyspiańskiego“. Tyg. Ilustr. 1907. Nr. 51.

³ To uwielbienie chłopca dla genialnej artystki z biegiem lat nie tylko nie traci na sile, ale się jeszcze bardziej wzmoże i pogłębi, znajdując najpiękniejszy wyraz na kartach „Tragicznej historii Hamleta“, gdzie Wyspiański z prawdziwie poetycką intuicją odtworzył sylwetę Modrzejewskiej, przeżywającej rolę Ledy Makbet. Prawdziwą Ledy Makbet była dla Wyspiańskiego wielka artystka, spotkana za kulisami sceny krakowskiej. („Nikt nie jest w stanie mi tego wyperswadować — zaznacza wyraźnie poeta — że to nie była Ledy Makbet ale Modrzejewska“), gdy:

„Wielka sztuka objęła go wszechwładnie — podaje we wspomnieniach p. Stankiewiczowa — poszły w kąć książki szkolne, rysunki, czytanie pamiętników (ulubione zajęcie W.), na tapecie były te dramaty i tragedje, w których występowała Modrzejewska. Czytał teksty tych sztuk, z przejęciem deklamując ustępy, w których gra artystki najbardziej go porywała“...

Z innych wybitnych aktorów miał Wyspiański sposobność oglądać grę Królikowskiego, Rychtera, Hoffmanowej, Żelazowskiego; był świadkiem początków kariery scenicznej Solskiego,

„... ze stopni górnych szła...

W białej szacie, w zawoju białym, w lokach.

Zstępuje. — Cisza wielka. — Coś się stanie. —

Przystanąła. — Z ócz bruzdą spływa łza, łza węża.

Łka, cicho łka, — niedolę duszy swej widząca,

Po tych schodach — na piekło powtórę idąca,

Ledy Makbet. — Widziałem: w oczach tysiąc mieczy!

Niezapomnieć. — Kto oczy od ócz tych uleczy?!”

Czyż może być piękniejszy hołd dla sztuki Modrzejewskiej nad to stwierdzenie jej zdolności przeistaczania się w przedstawianą postać dramatyczną?! Wspólne umiłowania teatru i poezji dramatycznej (dla obojga najulubieńszym autorem był Szekspir), musiały zbliżyć te obie wielkie dusze do siebie. Poznanie osobiste nastąpiło w r. 1903 w Krakowie. Zetknięcie się z twórczością Wyp. będzie dla M. ostatnim silnym wstrząsem artystycznym, w jego dramatach wystąpi po raz ostatni na scenie krakowskiej. Ale nie wszystkie dzieła Wyp. były dla niej zrozumiałe. O ile taka „Warszawianka“, w której kreowała rolę Marji, przemawiała do niej bezpośrednio potęgą patryjotycznego bólu, o tyle inne utwory raziły ją swą zawilgą symboliką, zbyt skombinowanymi założeniami dramatycznymi, a szczególnie pesymizmem. „Wesele“ jednak wywarło na niej potężne wrażenie. Pierwszy akt nie przemówił do niej. W akcie drugim spodobały się jej niektóre sceny przez swą barwność i siłę wyrazu. Ale akt trzeci dokonał swego, podbił ją zupełnie. Sama Modrzejewska w „Wspomnieniach“ tak ujmuje swe wrażenie: „Cały ból nasz narodowy zaszarpnął mem sercem, wszystkie rany zabołały, stare się rozjątrzyły, a nowe otwały i wszystkie palić jeły duszę... czułam, że z nędzy naszej poeta wysnuł nowe tragiczne grozy, dotąd nie odczute i dla wyrażenia ich znalazł nową mowę“... Odtąd stała się wielbicielką poety i podjęła się kreacji jednej z najtrudniejszych ról — Laodamji, do której opracowania dopomagał jej wskazówkami sam autor, wtajemniczając artystkę w ducha nowej poezji, ucząc ją skandowania wierszy, komponując kostjum. Królewska postać Modrzejewskiej i jej głęboki głos, wnikający wprost w duszę widza, wywarły w tym dramacie potężne wrażenie, w klasycznych, szlachetnych liniach rysowała się na scenie sylweta Laodamji, walczącej uczuciem płomiennem i pragnieniem miłosnem z fantomami życia. Wyp. był z przedstawienia zadowolony i nieraz w gronie przyjaciół powtarzał, że nikt tak jego wierszy nie umie mówić, jak Modrzejewska. Garść tych informacji o stosunku Wyspiańskiego do wielkiej artystki czerpiemy z monografji Franciszka Siedleckiego o Helenie Modrzejewskiej, wyszłej w Warszawie w r. 1922 jako pierwszy tom z cyklu „Monografij wybitnych artystów scen polskich“, wydawanych przez Polski Instytut Teatrolologiczny. Lucyna Kotarbińska (której mąż był podówczas kierownikiem teatru krak.), wspomina w swych pamiętnikach Naokoło teatru (Warsz. 1930), że Modrzejewska pragnąc umożliwić wystawienie „Laodamji“, z uwzględnieniem kosztownych pomysłów dekoracyjnych autora, od których absolutnie nie chciał ustąpić, zrzekła się zupełnie honorarjum za swe występy w tej sztuce.

Frenkla i tym podobnych późniejszych „asów“ polskiej sztuki aktorskiej. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności trafił młody Wyspiański na jeden z pomyślniejszych okresów w historii krakowskiego teatru, mianowicie na czasy starannego kierownictwa Koźmiana (1871—1885), który m. i. ośmielił się wprowadzić na scenę dramaty Słowackiego, dawał komedje Szekspira, sztuki ludowe Anczyca i t. p.

Pragnąc już jako student dać w jakiś sposób wyraz swemu umiłowaniu teatru, założył Wyspiański (chodząc dopiero do III klasy gimnazjalnej) wraz ze swymi kolegami szkolnymi: H. Opieńskim, St. Estreicherem, L. Rydlem, P. Mehofferem i in. rodzaj kółka dramatycznego, którego program pracy obejmował obok wspólnej lektury autorów (Szekspir, Fredro), oraz dyskusyjnego omawiania oglądanych świeżo premier, głównie urządzanie przedstawień amatorskich. Prymitywną, zapewne iście szekspirowskiego typu, scenkę improwizowano w domu albo w jednej ze sal Biblioteki Jagiellońskiej, której ówczesnym dyrektorem był ojciec kolegi, zresztą sam również zapalony teatroman K. Estreicher. Czasem spektaklom, urządzanym przez chłopców przypatrywało się szczupłe grono zaproszonych gości, krewnych i najbliższych znajomych. H. Opieński wspomina¹ o takim reprezentacyjnym odegraniu jednego aktu z „Kiejstuta“ Asnyka. Duszą zaś tych przedstawień był Wyspiański. On wybierał sztuki do grania, on je reżyserował, on wspólnie z Mehofferem projektował i sporządzał kostjумы, oraz malował dekoracje, a przytem i grał sam, zawsze z największym przejęciem rolę swoją oddając. Grywano zaś nie byle co, bo sceny z dramatów Szekspira, Schillera, Goethego, Słowackiego, Asnyka i t. d. Tutaj również zetknął się Wyspiański po raz pierwszy w praktyce scenicznej z misterjum „Dziadów“, do których inscenizacji powróci później (1901), a których koncepcja stanie się z czasem punktem wyjścia dla swoistej dramaturgji autora „Wesela“, jako realizatora mickiewiczowskiego ideału słowiańskiego dramatu przyszłości.

Wyspiański już zamłodu zdawał sobie do pewnego stopnia sprawę z niedomagań ówczesnej sceny, odczuwał potrzebę reformy i rozmyślał nad praktycznym tego problemu rozwiązaniem, co stwierdza kolega szkolny i współuczestnik amatorskich przedstawień, Stanisław Estreicher, pisząc:

— „Przechowywałem długie lata małą scenkę z papieru i tektury przez niego (t. j. Wysp.) zrobioną, na wzór, jak on sobie wówczas prawdziwie piękny teatr wyobrażał“².

Możliwe, iż właśnie te medytacje nad sposobami renowacji przeżytych form scenicznych, skierowały uwagę Wyspiańskiego

¹ H. Opieński: „Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka“. Kurjer Poznański. R. 1922. Nr. 295.

² St. Estreicher: „Z lat szkolnych St. Wyspiańskiego“. Tyg. Ilustr. 1907. Nr. 51.

na prymitywną technikę teatru ludowego, w tradycji szopki krakowskiej przechowywaną. Z. Parvi, rówieśnik i krewny poety opowiada¹, że Wyspiański na jedne ze świąt Bożego Narodzenia (podobno w r. 1880, a więc jako 11-letni chłopiec), zbudował własnoręcznie ogromnych rozmiarów szopkę: — „Ale co za szopkę? — Nie z kartonów wyciętą stajenkę Betlejemską, ani o cerkiewnych kształtach szopkę z pod Panny Marji. Szopka zbudowana przez niego, to Szopka-Wawel², Szopka-Panteon. Na górnej części był biblijny teren szopki, stajenka, do której polscy królowie i polscy pasterze spieszą „powitać Pana“ (urzeczywistnił ten pomysł na szeroką skalę przyjaciel L. Rydel w „Betlejem Polskim“), dolna część urządzona była jak scena, na której figurkami własnego rysunku wygrywał późniejszy autor „Wyzwolenia“ przeróżne tragedje. A rzecz i akcja tych komponowanych przez niego widowisk była zawsze na Wawelu, bohaterami sztuk prawie zawsze polskie postacie historyczne“.

Czyż w tych improwizowanych przedstawieniach marjotekowo-szopkowego teatru nie mamy zapowiedzi „Wesela“ z jego prymitywną konstrukcją sceniczną, z jego typowymi postaciami szopki krakowskiej, wśród których nie brak i historycznych figur? Analogje te i wpływy rozpatrzmy na właściwym miejscu.

Jak to już zaznaczyliśmy na wstępie, namiętnemu zajęciu się teatrem towarzyszyło u młodego Wyspiańskiego zaczytywanie się w autorach dramatycznych. Przedewszystkiem w Szekspirze, którego ilustrowane wydanie w przekładzie Paszkowskiego było dla 12-letniego chłopca najmiłą lekturą i jakby elementarzem dramatyki. Stąd to spoufalenie się z duchem szekspirowego tworu, czego wyraz znajdziemy w późniejszym reżysersko-dramaturgicznym komentarzu do „Hamleta“, połączonym z wnikliwą psycho-analizą bohatera, dalej w pięknym, pełnym rzewnego liryzmu fragmencie dramatycznym p. t. „Ofelja“ (nawiasem mówiąc, napisanym w ciągu jednego dnia po wizycie artystki Mrozowskiej w kwietniu r. 1905, roku walki o kierownictwo sceny krakowskiej), wreszcie w licznych pomysłach inscenizacji dramatów Szekspira, naszkicowanych przez Wyspiańskiego w związku ze staraniami o dyrekturę teatru krakowskiego (1905) i układaniem przyszłego repertuaru, który miał otwierać przy rozpoczęciu sezonu ulubiony od lat chło-

¹ Z. Parvi: „Ze wspomnień o Wyspiańskim“. Nowa Reforma. 1907. Nr. 555 (z 2 XII). Sam model szopki otrzymał później Z. Parvi od Wysp. w podarunku.

² Potwierdza to w swych wspomnieniach p. t.: „Szopka St. Wyspiańskiego“ (druk. Il. Kurjer Codz. z 3 I 1930) Winc. Łabuda, podówczas nauczyciel domowy młodego Stasia Wysp., ucznia 4-tej klasy norm. Pisze on, że 10-letni Wysp. pokazywał mu (w r. 1879) zrobioną przez siebie w czasie świąt Bożego Narodz. tekturową szopkę, mającą kształt zamku królewskiego na Wawelu, krytego słomą.

pięcych „Juljusz Cezar“¹, z dalszych zaś utworów wybrane zostały i opracowane: „Romeo i Julja“, „Makbet“, „Król Lir“, „Korjolan“, „Antonjusz i Kleopatra“, „Ryszard III“². W łączności z lekturą szkolną zapoznał się Wyspiański w wyższych klasach z dramataми Goethego („Ifigenja taurydzka“, „Tasso“, „Faust“), Schillera („Zbójcy“, „Don Carlos“, „Wallenstein“, „Marja Stuart“), Lessinga, z polskich: Słowackiego, Mickiewicza, Krasińskiego, wkońcu i z wybranymi utworami tragiczków greckich: Ajschylosa i Sofoklesa. Do samodzielnej już lektury tych tragiczków greckich wraz z Eurypidesem powróci Wyspiański w latach późniejszych (1891—1896), głównie w czasie pobytu w Paryżu pod wpływem francuskiego teatru, oraz po przyjeździe do kraju w okresie pracy nad własnymi dramataми antycznymi. Obcowanie z autorami starożytnymi ułatwił sobie Wyspiański w ten sposób, że posługiwał się tłumaczeniami w prozaicznej parafrazie francuskiej (popularne wydanie księgarni Flammariona). W takim tłumaczeniu poznał całego Ajschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa; przyczem najsilniejsze wrażenie wywał na artyście sofoklesowy „Edyp-król“, w którym widzi „jedyny na świecie arcy cudowny dramat“ i dziwi się, że go mógł napisać Sofokles, którego inne utwory uważa za słabe „bezw warunkowo słabe w świetle dzikiem tej tragedji jedynej“ (z listu do Rydla).

Znane były również Wyspiańskiemu już za czasów gimnazjalnych ważniejsze zasady dramaturgji, czerpane z pism Arystotelesa, Lessinga, z estetycznych rozpraw Schillera i t. p., czytanych w wyjątkach i omawianych na lekcjach szkolnych, z których niejedno weszło nieświadomie w skład poglądów autora „Wesela“, między innymi idea moralno-wychowawczego przez „litość i grozę“ wpływu teatru. Idei tej osobliwy wyraz znalazł Wyspiański w specjalnie go zajmującym „Hamlecie“, a szerokie rozwinięcie w schillerowskiej rozprawie p. t.: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet“³. Służba zaś tej idei stanie się z czasem naczelną dewizą teatru Wyspiańskiego.

Przyszedł wreszcie czas ukończenia gimnazjum (1887). Zetknięcie się z Matejką zadecydowało o poświęceniu się ab-

¹ Do „Juljusza Cezara“ projektował Wysp. następującą, jedyną w swoim rodzaju obsadę: Cezar-Solski, Brutus-Sosnowski, Cassius-Jednowski, Antonius-Sobiesław, Octavianus Augustus-Solska (sic), Calpurnia-Borodysz, Porcia-Wysocka, Artemidorus-Węgrzyn, Wieszczyk-Stępowski, Trybun-Mielowski.

² Wśród zachowanych w notatkach z r. 1905 dwunastu projektów inscenizacyjnych, połowa odnosi się do Szekspira (3 do Słowackiego, 1 do Norwida, 1 do Mickiewicza i 1 do Krasińskiego), patrz artykuł T. Sinki: „Projekty inscenizacyjne Wyspiańskiego z r. 1905“. Czas r. 1907.

³ Na rzucającą się w oczy zbieżność poglądów wyrażonych przez Wysp. w komentarzu „Hamleta“, z poglądami Schillera na moralno-wychowawcze znaczenie teatru, zwrócimy w dalszym ciągu specjalną uwagę.

solwenta studjom malarskim. Wyspiański, który na razie nie uświadomił sobie jeszcze swego istotnego powołania, oddawszy się z całym przejęciem malarstwu (a inaczej, jak tylko z pasją do żadnego zagadnienia artystycznego odnosić się nie umiał), przejściowo ostrygł w swym afekcie do teatru. Ale tylko przejściowo. Bo oto niespodziewanie, w okresie najgorętszego oddania się studjom malarskim, dla których kontynuowania wyjechał zagranicę, dokonywa się w artyście zwrot ku twórczości literackiej, ściślej dramatycznej. Wprawdzie składaniem rymów zabawiał się Wyspiański już na ławie gimnazjalnej, czy to wypracowania szkolne ujmując we formę wierszową (np. „Porównanie Homera i Wergilego“ z opisem wojny trojańskiej, dopisanie X-tej pieśni do „Hermana i Doroty“ Goethego po niemiecku i t. p.), czy to pisząc satyryczne wierszyki na profesorów¹. Wprawdzie wśród papierów pośmiertnych W. Feldman znalazł garść młodzieńczych wierszy lirycznych (przyczem, rzecz charakterystyczna, że Wyspiański, ten najbardziej liryczny pośród dramaturgów, a najmniej osobisty pośród liryków twórca, nawet jako młodzieniec erotyków w ścisłym tego słowa znaczeniu nie pisał²), to jednak prób tych, jak się zdaje, sam autor zbyt po-

¹ Zachowały się w notatniku, znajdującym się w Muzeum Nar. w Krakowie. Wśród nich pierwszy (ze znanych) wiersz Wysp. na profesora Rydla (z r. 1885). Wiadomość o tem podaje J. Dürr w broszurze p. t. „Autografy Wyspiańskiego“, prostując tem samem twierdzenie prof. Sinki, jakoby pierwszą wierszowaną pracą Wysp. było zadanie na temat o wojnie trojańskiej (1886).

² Jedyne wiersze Wyspiańskiego, których nastrój mniejwięcej charakterowi erotyku odpowiada, pochodzą z lat młodzieńczych (1888/9), napisane w czasie pobytu młodego akademika w Korabnikach pod Krakowem. Trzy z nich wydał W. Feldman w tomie pośmiertnym p. t. „Wiersze, fragmenty dramat, uwagi“. Kraków, 1910. Wszystkie odznaczają się dyskretnem stonowaniem uczucia z przewagą pierwiastka opisowo-malarskiego (szczegółowy portret ukochanej, tradycyjne sceny romantyczne, ogrodowo-altankowe i t. p.). Wyróżnia się ujęciem treści, oraz ujawnieniem tak charakterystycznego w twórczości Wysp. elementu wizyjnego wiersz, zaczynający się od słów: „... tym, że krótką chwilę tylko ...jam na cię tak mile patrzył...“ gdzie po konwencjonalnym wstępie rozłącza poeta przed nami wizyjny obraz, jak jego „bosko wymarzona dziewczyna“, stojąca wśród różnobarwnych modlących się tłumów, zaczyna mu się wydawać „panią ludów“, nad którą w przestworzach anieli niebiescy czuwają. Koniec wiersza wprawdzie zdefektowany, lecz można się domyślać, że realny przedmiot uczuć poety urasta tutaj niejako do godności symbolu umęczonej Polski. Do tego samego cyklu należy, z tych samych czasów pochodzący (1889) króciutki wierszyk, zanotowany na rysunku przedstawiającym dwie główki dziewczęce (panien Pareńskich), a pod niemi napisane następujące słowa: „Dwie ich spotkałem, a takie były urocze i cudne. że mi się zdały jakby szczęście złudne, obie kochałem...“ Wkońcu prozą takie charakterystyczne wyznanie: „z miłości mało że nie zostałem poetą, ale nie mogłem nigdy zdobyć się na ładny wierszyk, proszę mi wierzyć...“ Rysunek ten znajdujący się w zbiorach p. Wł. Zuławskiego w Krakowie, reprodukowany był po raz pierwszy wraz z napisem w „Wiadomościach literackich“ r. 1928. To byłoby wszystko, co z tego zakresu znamy. Co się tyczy poza tem wyrazu uczuć miłosnych w późniejszych utworach dramatycznych, to tutaj w przeważnej mierze spotykamy się z przedstawieniem uczuć rodzinnych czy małżeńskich, a jeżeli już mowa o uczuciu kochanków, to jedynie w ujęciu tragicznem (np. Warszawianka, Kłątwa i t. p.). Widocznie

ważnie nie traktował, zamłodu raczej ku sztukom plastycznym w ślady ojca się skłaniając, aniżeli marząc o zdobywaniu laurów poetyckich. Objawienie się uzdolnień poetyckich w Wyspiańskim przypada właściwie dopiero na koniec 1891, a początek 1892 roku, t. j. na czasy pierwszego pobytu w Paryżu. Do poezji zaś wszedł Wyspiański przez teatr, tak jak do teatru zaprowadziła go muzyka. Podnieta, która zadecydowała o zwrocie w twórczości młodego artysty, przyszła z zewnątrz. Stanowiło ją przede wszystkim zetknięcie się z paryskimi teatrami, wśród których obok Komedji Francuskiej i Odeonu w Wielkiej i Komicznej Operze bywał Wyspiański najczęstszym gościem. Niema listu poety z owych czasów, w którymby nie było wzmianki, do jakiego teatru, na jaką sztukę się wybiera, względnie gdzie poprzedniego wieczora był i co widział. Gdy chwilowo wyczerpały się jego skromne fundusze, nic go tak nie martwi, jak niemożność uczęszczania do teatru:

— „Z biciem serca oczekuję, aż mi przyślą pieniądze stypendyjne — pisze do L. Rydla — aby się zanurzyć w teatrze i zobaczyć sztuki, które grają — i ja — ach! — nie mogę ich widzieć“. Gra znakomitych artystów, olśniewający przepych widowisk operowych (m. i. oglądał Wyspiański w ciągu roku 1891 — jak o tem dowiadujemy się z listów do K. Maszkowskiego i Rydla — opery: Meyerbera, Masseneta, Verdiego, Bizeta, Rossiniego, Gounoda), czar muzyki musiały oddziaływać podniecająco na wrażliwą duszę artysty, odnawiając w nim nietylko dawne zamiłowanie do przedstawień teatralnych, ale wprost pobudzając go do twórczego na tem polu wysiłku. Moment jednak czynnego w tym kierunku wystąpienia poprzedziła znowu wzmózona lektura autorów dramatycznych, wśród których obok dawniej poznanych, znaleźli się nowi: Hugo, Dumas, Suderman, Ibsen, D'Annunzio i inni. Przedewszystkiem zaś Maeterlinck¹ i Hauptmann, których twórczość najbardziej odpowiadając atmosferze duchowej Wyspiańskiego najsilniejszy też wpływ na niego wywarła. Na owe czasy przypada również zaznajomienie się z dramatai muzycznymi R. Wagnera, którego za mistrza obierze sobie Wyspiański w swych pierwszych próbach, a przejąwszy w skład własnej koncepcji artystycznej niektóre z jego zasadniczych idei (m. i. ideę stworzenia t. zw. „arcydzieła przyszłości“ — d. Kunstwerk d. Zukunft z harmo-

Wyspiański sielanki miłosnej nie obejmował rejestrem swych odczuć poetyckich. Duet miłosny z „Lelewela“, flirt pańien wielkowiejskich z „Wesela“, czy zmysłowe szepty zbudzonych w noc rezurekcyjną posągów na wawelskim „Akropolu“ należą do nielicznych wyjątków. Podobnie przedstawia się sprawa i w dziale plastycznej twórczości Wysp., gdzie sceny erotycznej nie znajdujemy żadnej, a natomiast tak często spotykamy się z motywem „macierzeństwa“.

¹ Wyrazem umiłowania i odczucia nastroju poezji Maeterlincka są genialne warjacje rysunkowe, jakie Wyspiański na marginesie lektury „Serres chaudes“ stworzył.

nijnego zespolenia wszystkich elementów sztuki: poezji — muzyki — plastyki), będzie je reprezentował na terenie polskiej twórczości. Według wzmianek w listach do przyjaciół, dałoby się stwierdzić, że w czasie pobytu w Paryżu miał Wyspiański sposobność oglądania na scenie „Lohengrina“, który zresztą i w lekturze bardzo mu się przez swój czar poetycki podobał i pobudzał jego imaginację do snucia żywych obrazów wizyj dramatycznych¹. Czy Wyspiański oglądał w Paryżu jeszcze jakie inne dramaty muzyczne Wagnera, na to nie mamy żadnych danych². W każdym razie pomysł „Wandy“, wcielony następnie w I redakcję „Legendy“ (napisanej w Paryżu 1892), wskazywałby na znajomość gigantycznego „Pierścienia Nibelungów“, a przynajmniej części wstępnej tego cyklu t. j. „Złota Renu“, zarówno bowiem w operowo efektownem ujęciu sceny, oraz kompozycji dekoracyj (u Wagnera terenem akcji dno Renu — u Wyspiańskiego dno Wisły), jakoteż w antropomorficznym sposobie przedstawienia żywiołu wodnego (np. córki Renu — Wiślanki, Alberich — Wilkołak i t. p.) zaznaczają się u Wyspiańskiego poważnie z dziełem Wagnera analogje. Przytem samo sięgnięcie do świata mytów, legend i podań, jako do źródła twórczego, odpowiada również stanowisku Wagnera. W. Trojanowski w swej monografii o Wyspiańskim podaje, niestety niesprawdzoną, wiadomość, jakoby w swej powrotnej drodze z pierwszej do Francji wyprawy miał Wyspiański, przejeżdżając przez Bawarię, zboczyć z Monachjum do Beyreuth³, specjalnie dla bliższego zapoznania się z tworem Wagnera. Potwierdzenie tej wiadomości miałoby niemałe znaczenie dla ustalenia procesu oddziaływań kształtujących światopogląd artystyczny Wyspiańskiego. Po powrocie do kraju zajęcie się Wagnerem nie ustało, a zaznajomienie się z jego muzyką ułatwiał Wyspiańskiemu przyjaciel — muzyk Opieński, który mu grywał partytury rozmaitych wagnerowskich dramatów muzycznych (np. „Tristana i Izoldy“, „Lohengrina“, „Zmierzchu bogów“ i t. d. — według wzmianek

¹ Znamienne przedstawienie wrażenia tej lektury znajdujemy w liście do Rydla z 23 II, 1896. ogłoszonym w książce W. Trojanowskiego: „St. Wyspiański“ (Warsz 1927).

² Widocznie jednak francuską interpretację muzyki Wagnera ocenił Wysp. dość krytycznie, jeżeli w jednym z listów, pisanych z Krakowa (r. 1897) do Rydla, bawiącego podówczas w Paryżu, taką robi uwagę: „Że na Wagnera do Opery nie idziesz, to się nawet nie dziwię, bo to nie dla Francuzów, ale Wagnera trzeba widzieć w Monachjum, Dreźnie, Berlinie, Wiedniu, Beyreuth, byle nie w Paryżu“... (Według odpisu listu udzielonego mi łaskawie przez p. Wł. Żuławskiego, właściciela największego zbioru korespondencji Wysp.).

³ Za Trojanowskim podało tę wiadomość wielu innych piszących o Wysp. np. P. Mączewski w studjum p. t. „Wyspiański a Wagner“ (Myśl Narodowa 1929). Znajdujemy ją również w wspomnieniach A. Nowaczyńskiego o „Wyspiandrze“ (w zbiorze p. t. „Pamflety“ Warsz. 1930). Na wątpliwość jednak tej informacji wskazują zaprzeczenia ze strony innych osób nieraz dość blisko Wysp. stojących, np. ze strony muzyka B. Raczynskiego, autora ilustracji muzycznych do niektórych dramatów Wysp.

w listach). Przybyszewski w swych wspomnieniach¹ z krakowskich czasów „Młodej Polski“ zanotował następujące spostrzeżenie:

— „(Wyspiański) kochał muzykę, a może mało kto w Krakowie znał tak dokładnie Wagnera, jak właśnie on“²...

Jednym słowem Wyspiański spoufala się coraz bardziej z atmosferą tworu Wagnera, oraz przejmując głoszoną przez niego zasadami artystycznymi; przez podjęcie się zaś na terenie polskim realizacji wagnerowskiego marzenia o „dramacie przeszłości“, staje w rzędzie najwybitniejszych obok Wagnera i Maeterlincka pionierów odrodzenia nowoczesnego teatru.

Z duchowego fermentu tych pobudzeń i wpływów zro-

¹ Kurjer Naukowo-Literacki (dod. do Il. Kur. Codz.) nr. 16 z 1928 r., toż w Il. cz. pamiętników p. t. *Moi Współcześni* (Cz. Il. Wśród swoich. Warsz. 1930).

² Specjalny wpływ muzyki wagnerowskiej na Wysp. tłumaczy — zdaje się trafnie — jeden z przyjaciół poety jeszcze z ławy szkolnej, późniejszy współzawodnik w kompozycjach witrażowych, znakomity malarz Mehoffer tem, że Wagner celuje w malarskim ujęciu muzyki. W tej samej sprawie znajoma poety, prof. Nowakowa oświadcza: „O wpływie, jaki miała na Wysp. wagnerowska muzyka, mogłam się przekonać. grając mu przez szereg miesięcy prawie codziennie całe akty z „Lohengrina“, „Parsifala“ i niektóre ustępy z „Tannhäuusera“ z partytur fortepianowych z tekstem. Inne opery nie zajmowały go, inni kompozytorzy, jak Beethoven, Chopin, Czajkowski, mimo że wybierałam jak najwięcej dramatyczne utwory, nie działały na Wysp. Siedział zatem Wysp. w bujającym fotelu, w obłokach dymu tytoniowego, z wypiekami na twarzy i domagał się jak najwięcej Lohengrina, pisał wtenczas właśnie Bolesława Śmiałego i może być, że potrzebował wrażeń muzycznych“... Ta sama informatorka dodaje dalej: „Kiedy zdrowie Wysp. znacznie się pogorszyło i całą zimę nie wychodził z domu, prof. Pareńska, niestrudzona mecenaska sztuki i wielka wielbicielka geniuszu Wysp., przysłała mu pianino, aby można było dostarczać poecie wrażeń muzycznych. Graliśmy więc np. Trio A-mol Czajkowskiego, Tria Beethovena, ktoś znowu Chopina Nocturny, ale to wszystko nie sprawiało go w żadną ekstazę. Wagnera, niestety, na pianinie nie można było oddać“...

Potwierdza i objaśnia ten osobliwy u Wysp. stosunek do muzyki oraz sposób jej odczuwania współpracownik muzyczny poety w latach późniejszych, znany kompozytor B. Raczyński, zainteresowany przezwemnie listownie w tej sprawie: „Nieraz słucał Wysp. kwartetów smyczkowych, duetów sonatowych w domu profesorstwa Pareńskich, a nawet, gdy był chory i nie wychodził już z domu, jeździliśmy do Wysp. grać kwartety. Obserwując go, jak siedział cichutki, pozornie wsłuchany, po oczach jego sądząc, rozumiałem, że grany kwartet działał na niego może miło, ale czysto fizjologicznie, jakby przechodząc koło niego, a nie zajmując go istotnie. Słuchając kwartetu Beethovenowskiego, myślał — jak się zdaje — o konstrukcji swego nowego dramatu... Zagadnienia konstrukcji w muzyce były mu jako laikowi niezrozumiałe. Ta właśnie konstrukcja artystyczna, która w dziele muzycznym dla niefachowca jest problemem nie do rozwiązania, była powodem, że Wysp., niesłuchanie z natury muzykalny, czuł się swobodnie raczej słuchając nieskomplikowanych utworów muzycznych, opartych li tylko na melodji homofonicznej. Skomplikowane utwory polifoniczne onieśmiały go, ponieważ zdawał sobie sprawę, że utwory o skomplikowanej fakturze muzycznej należy nie tylko odczuć, ale i zrozumieć, a do zrozumienia potrzebna jest obok umiejętności wsłuchania się, także zawodowa fachowość. Stąd z rozko-
szą słucał muzyki prymitywnej“...

działa się bujna twórczość poetycka Wyspiańskiego paryskiego okresu. Ukryty dotąd nurt poezji, raz znalazłszy ujście, wybuchnął obecnie z żywiołową siłą. Setki postaci, dziesiątki pomysłów snuło się w podniebnej wyobraźni poety. Poprzez tę burzę pomysłów zaś, poprzez najrozmaitsze dorywczo chwywane szablony form tradycyjnych, przebijał się Wyspiański uporczywie ku zasadniczemu celowi, poszukując najbardziej mu odpowiadającego, z najgłębszych pokładów własnej indywidualności wypracowanego, swoistego sposobu artystycznej ekspresji dla wyrażenia treści nagromadzonej w duszy. W procesie twórczego rozwoju Wyspiańskiego poety lata paryskie stanowią może najciekawszy i najcieńszy okres, okres burzliwego łamania się ze sobą, oraz gorączkowego szukania formy. Z rozlicznych prac (pomyślanych, zaczętych, a w pewnej mierze nawet wykonanych), pochodzących z owych czasów, nie wiele do dnia dzisiejszego się dochowało. Ze wzmianek jednak w korespondencji, z relacji przyjaciół, z tu i ówdzie zachowanych fragmentów, możemy odtworzyć jeżeli już nie całokształt treści, to przynajmniej zasadnicze motywy, na których te paryskie dramaty były osnute, oraz poznać — co dla nas największy przedstawia interes — zarysy formy, jak się stopniowo rozbudowywała od kształtów szablonowych w coraz to oryginalniejszą, bardziej swoistą konstrukcję dramatyczną. W motywach treści ujawnia się znaczna różnorodność: obok motywów klasycznych („Danaidy“) i biblijnych („Hiob“), względnie biblijno-allegorycznych („Daniel“) występują motywy podaniowe („Wanda“), współczesnosobiste (trylogja „Fantaści“), fantastyczne („Kłamca“) i t. p. W formie wszystkie te utwory poczęte są z ducha muzyki, czy to jeszcze jako libretta operowe według wzorów dawnej romantycznej szkoły kompozytorskiej (np. „Daniel“), czy to już jako wagnerowskie dramaty muzyczne, w których muzyka przestaje być wyłącznym celem, a staje się tylko jednym ze środków do osiągnięcia celu, t. j. ogólnego artystycznego wyrazu (np. „Legenda I“ jako rozwinięcie pierwotnego pomysłu dramatycznego o „Wandzie“). Taki zaś, a nie inny wybór formy pozostawał w związku z ambitnym zamiarem, jaki Wyspiański powziął pod urokiem wspaniałych widowisk operowych, oglądanych w Paryżu, mianowicie z zamiarem stworzenia opery polskiej. Oczywiście opery nowoczesnej, w rodzaju wagnerowskim. W jednym z listów¹ sam Wyspiański tak swoje zadanie w tym względzie określa:

— „Ja chcę stworzyć to, czego niema i czego spodziewać się po nikim nie mam żadnych danych. Ja chcę stworzyć operę polską, którą Moniuszko zaledwie rozpoczął. Ja chcę ją prowadzić w obmyślonej przezemnie całości mu-

¹ F. Szopski: „Wyspiański a opera polska“, Tygodnik Illustr. 1907, nr. 50.

zycznej i w szczegółach... Wszystkiego tego, czem rozporządza dzisiaj opera przeciętna, tak w instrumentacji, jak i w śpiewach nie chcę i nie życzę sobie stanowczo"... Wobec tak szeroko zakreślonego zamiaru młodego poety, musimy sobie dać zasadnicze pytanie, czy też autor „Wesela“ miał odpowiednie po temu warunki? Czy obok wybitnych zdolności malarskich i poetyckich posiadał również talent muzyczny? Postaramy się na to pokrótce odpowiedzieć. Zamiłowanie do muzyki okazywał Wyspiański stale, a odczucie i poczucie muzyczności posiadał istotnie nadzwyczajne, czego dowodzi cała jego twórczość, owe liczne projekty kompozycji muzycznych z ich szczegółowymi „opisaniami“, owo wszechwładztwo liryzmu w jego dramatach (chóry, partje śpiewane, akompanjament muzyczny, melodyjność wiersza, różnorodność rytmiki i t. p.). Niedostawało mu tylko znajomości techniki kompozytorskiej, aby wobec zdolności dokładnego, w najdrobniejsze odcienie muzyczne wchodzącego „opisywania“ partytur (np. do „Daniela“, czy „Legendy“), wobec umiejętności subtelno określania nastrojów, które należało wyrazić zapomocą tonów — móc samemu stworzyć muzykę do swych utworów. Specjalista, bo sam zawodowy muzyk H. Opieński, taką w tej sprawie wydał opinię¹:

„Muzykę lubił Wyspiański bardzo i w wyobraźni zaczęły mu się tworzyć projekta librett... W przeciągu niespełna dwóch miesięcy naszkicował kilkanaście tekstów, z tych parę wykończył zupełnie. Jednym z nich był „Daniel“... Przypuszczam, że gdyby jego umysł miał być możność zdobycia technicznej wiedzy kompozytorskiej, byłby sam tworzył muzykę do swych dramatów, tak odczuwał i określał nastrój, jaki tonami wyrazić należało... Od „opisania“ przez niego uwertury do jej „napisania“ był już tylko krok jeden: czynność funkcji muzyczno-technicznych“.

Podobny pogląd na tę sprawę wypowiada również inny zawodowiec, F. Szopski²:

— „Wyspiański nie tylko czuł muzykę głęboko, ale i w jej sferze znajdował źródła natchnienia... Muzyka dostarczała mu pobudek, a nawet miał twórcze, ciekawe pomysły muzyczne³.“

¹ H. Opieński: „Młodość Wyspiańskiego“, Nowa Gazeta, 1907, nr. 21. „Młodość Wyspiańskiego i jego muzyka“, Kurjer Poznański, r. 1922, nr 295.

² F. Szopski: „Wyspiański a opera polska“, Tygodnik Ilustr. 1907, nr. 50.

³ O jednym z takich pomysłów informuje nas w swym cennym liście p. prof. Nowakowa: „Z Felicjanem Szopskim miał Wysp. pisać operę, tytuł był już wybrany, mianowicie „Lilje“, rzecz osnuta na znanej balladzie (Chodźki). Jeden akt w lesie, drugi w kościele — Szopski chciał tekstu aby móc stworzyć do niego muzykę. Wyspiański odpowiedział: poco tekstu, ten przyjdzie później, celem stworzenia muzyki, najlepiej pójść do lasu i przysłuchać się, jak szumi, a potem pójść do kościoła i posłuchać, co kościół

Tylko do zrealizowania tych pomysłów brakło mu umiejętności technicznej“. Cóż więc dziwnego, że Wyspiański przy swem wszechstronnem artystycznym uzdolnieniu, przypominającym uniwersalnych twórców odrodzenia, mógł się czuć powołanym do dokonania na terenie polskim tego, ku czemu zdążył R. Wagner, marząc „o arcydziele przyszłości“. Zaiste żal bierze, gdy się pomyśli do jakich niesłychanych wyżyn rozwoju byłaby doszła sztuka polska w twórczości Wyspiańskiego, gdyby danem mu było od młodości kształcić się w kierunku muzycznym, a przez to dojść do opanowania zasad techniki kompozytorskiej.

Wreszcie trzeci specjalista, autor licznych kompozycji muzycznych (uczeń F. Szopskiego) i ilustrator muzyczny paru dramatów Wyspiańskiego z lat późniejszych — Bolesław Raczyński, potwierdzając w całej pełni opinię o niesłychanej muzykalności Wyspiańskiego, przekazuje nam bardzo ciekawą informację, jak właściwie autor „Wesela“ ilustrację muzyczną dramatu pojmował¹:

— „Wyspiański nie posiadał wprawdzie najprymitywniejszych pojęć zawodowo-muzycznych, jednak był niezwykle muzykalnym. Ilustrowałem szereg jego dramatów, a ilustracje muzyczne do swych dramatów Wyspiański sam akceptował, poznawszy dokładnie treść muzyczną. Wyspiański żądał, by muzyka była ściśle związana z akcją dramatyczną i powtarzał: Muzyka dostosowana jest jako ilustracja wówczas, gdy się nie narzuca, gdy widz, wyszedłszy z teatru, nie zdaje sobie sprawy, że w widzianym dramacie była jakaś ilustracja muzyczna, która złała się tak z akcją, że nie odskakuje od niej, ani się nie wyodrębnia“.

Wobec tego rodzaju zgodnych relacji, stwierdzających niewątpliwie nadzwyczajną muzykalność autora „Wesela“, nie będziemy się dziwić, że Wyspiański przy swem wszechstronnem artystycznym uzdolnieniu, przypominającym uniwersalnych twórców odrodzenia (jak L. da Vinci, Michał Anioł), mógł się czuć powołanym do dokonania na terenie polskiej twórczości tego, ku czemu zdążył R. Wagner, marząc o „arcydziele przyszłości“.

Niestety, Kraków z końca XIX stulecia bardzo nisko stał pod względem kultury muzycznej, żadnych tradycji w tym względzie nie posiadał i żadnych podnieć do obudzenia żywszych w tym kierunku zainteresowań dostarczyć nie mógł. Dopiero pobyt w Paryżu obudził w Wyspiańskim drzemiące instynkty muzyczne. powodując tak żywe zajęcie się muzyką,

mówi. I tak opera ta nie ujrzała światła dziennego“. O projekcie tym wspomina również B. Raczyński w artykule p. t. „Wyspiański w życiu codziennym“. Kurjer Poznański 1929 r.

¹ B. Raczyński: „Wysp. w życiu codziennym“. Dod. lit. do Głosu Prawdy, r. 1929, nr. 307.

że po powrocie do Krakowa w r. 1894 przystąpił poeta nawet do praktycznych w tym zakresie studiów, biorąc lekcje gry na fortepianie u siostry przyjaciela, panny Antoniny Opieńskiej¹. Jednakowoż na systematyczną naukę było już zapóźno. Wyspiański, trawiony gorączką tworzenia, naukę wkrótce przerwał i więcej do niej już nie wrócił. Będzie to źródłem jego twórczej tragedji, że mimo swej niezwyklej muzykalności musiał wydawać dzieła kalekie, nieme. Zdawał sobie bowiem sprawę z tego, że dopiero w związku z ilustracją muzyczną zyskałyby jego dramaty pełny, należyty wyraz. Przytem, jeżeli chodzi o instrument, na którym Wyspiański mógłby wygrać wszystkie rodzące się w jego duszy melodje, to nie był nim ani fortepian, ani skrzypce, dla których podobno miał największy sentyment, lecz jedynie orkiestra. Ta jedna bowiem zdolna była oddać wszystkie pomysły muzyka-dramaturga.

Narazie postanowił Wyspiański załatwić tę sprawę w dość prymitywny sposób, upatrzwszy sobie w przyjacielu-muzyku Opieńskim współpracownika, który według jego inspiracji miał komponować ilustracje muzyczne. Opieński jednak nie zdołał spełnić życzeń poety, a innego, godnego siebie ilustratora muzycznego nie mógł autor „Wesela“ na poczekaniu znaleźć, dopiero w parę lat później znajdzie chętnego pomocnika w kompozytorze krakowskim Bolesławie Raczyńskim, który stworzył ilustrację muzyczną prawie do wszystkich wystawianych w teatrze krakowskim dramatów Wyspiańskiego, a mianowicie do „Legjonu“, „Bolesława Śmiałego“, „Nocy listopadowej“, „Akropolis“, oraz „Legendy“ (II red.), wystawionej we Lwowie.

Z utworów, powstałych w Paryżu, najważniejszą dla nas jest trylogja p. t. „Fantaści“, a właściwie jej część druga, przedstawiająca w koncepcji tematycznej i formie swoisty typ dramatu Wyspiańskiego. Utwór ten wprawdzie zaginął, względnie został później przez Wyspiańskiego zniszczony, podobnie jak i inne rękopisy paryskie, ale z wynurzeń samego autora, informującego najbliższych o postępach pracy, oraz z dość szczegółowej relacji K. Maszkowskiego, możemy nabrać wyobrażenia, jak daleko zaszedł Wyspiański w poszukiwaniu właściwego sobie

¹ Tak przynajmniej podaje najkompetentniejszy w tym względzie informator, bo sam H. Opieński. Pani prof. Nowakowa wspomina o wiadomości, zastyszanej od pani Stankiewiczowej (ciotki W.), że początków gry na fortepianie udzielała poecie jeszcze jego przedwzecznie zmarła matka. Nauka ta jednak rychło została przerwana wobec braku chęci u dziecka. Stąd zdaje się powstała wersja, zanotowana przez prof. Sinkę, że Wysp. już za czasów gimnazjalnych brał lekcje muzyki. Jeszcze inny informator, p. Wł. Żuławski, też na panią Stankiewiczową jako na źródło się powołujący, podaje, że „rudymenarną znajomość klawiszów fortepianowych miał Wysp. od pani Leontyny Bochenkowej, której później zadedykuje „Legendę“. Konkretnych rezultatów wszystkie te studja muzyczne nie dały. Wyspiański na fortepianie (i wogóle na żadnym innym instrumencie) nigdy się grać nie nauczył, mając jednak to, co się popularnie „dobrym słuchem“ mianuje, potrafił każdą melodję na klawiszach „wypukać“.

wyrazu artystycznego, jak po początkowych studjach, na obcych wzorach opartych, stworzył sobie wreszcie swoją własną, oryginalną formułę dramaturgiczną. Pierwsze rzuty trylogii pochodzą z końca r. 1891 i początkowych miesięcy 1892 r. W liście do H. Opieńskiego (z 1892 r.) sam Wyspiański tak szkicuje plan całości:

— „Mam obecnie skomponowaną jakby trylogię, której drugą częścią są właśnie „Fantaści“; pierwsza część nazywa się „Podzamcze-Wawel“, dzieje się na kilka lat przedtem, podczas nocy świętojańskiej nad Wisłą i na Wawelu. Trzecia część nazywa się „Idea“.

Co się tyczy zasadniczej koncepcji dzieła, to objaśnia nam ją również sam autor, pisząc do przyjaciela (list do H. Opieńskiego z 24 I 1892 r.):

— „Tęm dla całości będzie skłonny do fantazji umysł artystów oraz przedstawienie świata rzeczywistego w stosunku do świata marzeń, który tworzy się w wyobraźni artystów“...

Jak wyglądało praktyczne zastosowanie tej koncepcji, o tem możemy wnioskować ze sprawozdania K. Maszkowskiego, jednego ze serdeczniejszych przyjaciół Wyspiańskiego, który „Fantastów“ czytał w rękopisie. Bohaterem miał być artysta, mieszkający u stóp Wawelu. Część I przedstawiała wnętrze pracowni malarzkiej i obejmowała sceny z życia koleżeńskiego, oraz z obrzędu wianków. W części II akcja rozgrywała się w Paryżu. Artysta umarł zdala od ukochanych stron rodzinnych. W pustej pracowni leżą zwłoki zmarłego. Niema nikogo z żywych.

„Wówczas z rozpoczętych kartonów, z rysunków, z rozpiętych na sztalugach obrazów — wychodzą, nabierają życia i do głosu przychodzą te wszystkie „imaginacje“, z których wczoraj jeszcze może artysta składał swoje kompozycje malarskie“¹.

Kiedy i w jakiej ostatecznej formie został ten utwór wykończony, bliżej niewiadomo. Szkic z lat 1891—2 utrzymuje się przez czas dłuższy na warsztacie. Jeszcze w r. 1895 pobudzony

¹ Zwraca uwagę uderzająca analogia tego ostatniego pomysłu z treścią znanych obrazów Jacka Malczewskiego p. t. „Błędne koło“ i „Melancholja“. Pomysł ten został później rozwinięty w „Weselu“. W notatce (druk. w „Kurjerze lit. nauk.“ (dod. do Il. Kur. Codz.) nr. 18 z 28 IV 1930), podaje p. Br. Preidl następujące oświadczenie Jana Malczewskiego: „Twierdzą — na podstawie tego, o czem niejednokrotnie z Wysp. mówiłem, że moje dwa obrazy: „Błędne koło“ i „Melancholja“, które już wróciły z wystaw zagranicznych i były w mojej pracowni — a które — co śmiało twierdzą, zrobiły ogromne wrażenie na Wysp. — były bodźcem dla poety do napisania „Wesela“. Mój obraz „Błędne koło“, które jest tańcem wkrąg, jest myślą przewodnią „Wesela“. Według wszelkiego prawdopodobieństwa, Wysp. w okresie pisania „Wesela“, znał „Błędne koło“ i „Melancholję“ (powstałe w latach 1893—1898), ale właśnie „Fantaści“ dowodzą, że od Malczewskiego pomysłu sobie nie pożyzył, bo go już dawno w swojej duszy nosił. Trzeci obraz Malczewskiego, który również silniejsze na Wysp. wywarł wrażenie, to „Rycerz nad studnią“

lekturą „Hanusia“ (Hanneles Himmelfahrt) Hauptmanna, podobny typ dramatu imaginacyjnego przedstawiającej, przypomina Wyspiański w liście przyjacielowi:

— „Może sobie przypominasz rozmowę naszą jedną z roku zeszłego, gdzie ci mówiłem, jaką byłoby rzeczą nową i niezmiernie pociągającą przedstawić imaginacje osób, wprowadzonych jako główne figury¹ i wykazać stosunek tych imaginacyj do rzeczywistości“...

Z tego, co Wyspiański chciał dać i co dał w zniszczonym później przez siebie utworze, łatwo wysnuć wniosek, że Fantasi (w swej środkowej, tym właśnie tytułem oznaczonej, części trylogii), mieli stanowić typ dramatu imaginacyjnego (wizyjnego), w którym rozwój akcji, względnie konflikt dramatyczny, wypływa ze starcia się bohatera z własnym ja, z własnymi, nurtującymi go myślami, tęsknotami, marzeniami (czyli imaginacjami). Tylko, że ze względu na rządzące sceną prawa wizualnej plastyki, odnośne stany duchowe zostają tutaj ujawnione w formie upersonifikowanych materializacji (czyli widzialnych zjaw). W ten sposób, czyto walka duchowa bohatera, czyto objawy wewnętrznego fermentu, które dawny dramat ujmował w ramy statycznego monologu, u Wyspiańskiego nabierają bryłowatej wyrazistości, żywości i ruchu, stają się obrazem (imago). Przytem nazwanie tego rodzaju bohaterów fantastami-marzycielami było niezawodnie świadome, a miało na celu podkreślenie ich psychicznych predyspozycji do fantazjowania t. j. do marzenia obrazami czyli zdolności wizjonerskich², niezwykle zaś plastyczna intensywność tego typu wyobraźni wyraża się w transponowaniu stanów wewnętrznych w formę materialnych symbolów, przybierających kształty rozmaitych zjaw i widm, z którymi dany bohater ściera się i walczy. Fantastami wtem znaczeniu będą prawie wszyscy bohaterowie Wyspiańskiego (Krak, Laodamja, Mickiewicz, Achilles, Konrad z „Wyzwolenia“, a przede wszystkim uczestnicy „Wesela“: Poeta, Pan Młody, Dziennikarz, Gospodarz i t. d.), „przedstawienie zaś imaginacyj osób, wprowadzonych jako główne

z cyklu „Zatruta studnia“. Odbicie tego wrażenia mamy w „Weselu“ (scena 24/a I), ustęp zaczynający się od słów: „A wszystko bajka wierutna“... Po wyjściu z druku „Wesela“, Wysp. przesłał Malczewskiemu egemplarz swego dramatu, zakreślając odnośny ustęp i stwierdzając w adnotacji, że słowa te odnoszą się do obrazu Malczewskiego. Te same informacje, co p. Br. Preidl, podaje w swym interwiewie z Jackiem Malczewskim J. Brzękowski („Wiadomości liter.“, nr. 30 z 28 VII, 1925 r.), tylko tam wyrażenie J. Malczewskiego o wpływie „Błędne koło“ na „Wesele“ nie brzmi tak kategorycznie, mianowicie: „Pośrednio impuls do napisania „Wesela“ dało Wyspiańskiemu moje „Błędne koło“.“

¹ Przyszłe „dramatis personae“ „Wesela“.

² Wyspiański suponuje tu swym postaciom własne cechy psychiczne, do których należał również wizjoneryzm.

figury¹ i wykazanie stosunku tych do rzeczywistości“, będzie najczęściej powtarzającą się cechą koncepcji tematycznej w utworach Wyspiańskiego. Tak jest n. p. w „Legendzie I“, gdy mający przed zgonem Krak ogląda oczyma duszy postacie ze swych wspomnień rycerskich, tak jest również pod koniec aktu I w widzeniu Wandy. Dalej widzimy to samo w „Laodamji“, której zmienne nastroje duszy wyraził poeta w kształcie plastycznych symbolów: Nudy, Snu, Zmory, a marzenia o zmarłym w czasie wyprawy trojańskiej mężu Proteziliasie, przesuwające się (jakby w stanie telewizji) po ekranie jej sennej wyobraźni, ujęte zostały w projekcję realnego obrazu.

Rozmowy Konrada z Maskami, Achillesa z Falami (również z Nocą i Marsjaszem) nie są niczem innym, jeno ścieraniem się bohaterów z własnymi myślami i marzeniami, oraz „przedstawieniem imaginacji osób, jako głównych figur“... To samo marzy w „Legionie“², gdzie to, o czym występujące osoby w danej chwili myślą, marzą lub mówią, przybiera od razu formę realnego i plastycznego obrazu. Najpełniejsze jednak i najdoskonalsze spełnienie wykoncypowanej przez siebie, w czasie pobytu w Paryżu, teorii dramatu imaginacyjnego (wizyjnego) dał Wyspiański w „Weselu“.

Jak widać z tego pobieżnego przeglądu, w formie dramatu imaginacyjnego znalazł Wyspiański najbardziej mu odpowiadający typ konstrukcji dramatycznej; to też dojście do tej koncepcji nie mogło być dziełem ślepego przypadku, czy jedynie rezultatem cudzych wpływów. W pierwszym rzędzie zadecydowały tu dwa krzyżujące się w poecie-malarzu zmysły artystyczne: zmysł plastyki oraz instynkt dramatyzowania, łączący się z nadzwyczajnym poczuciem teatru i zrozumieniem praw w teatrze rządzących. A dopiero w drugim rzędzie wpływy zewnętrzne: znajomość pewnych wzorów („Dziady“, „Hanusia“), oraz przypuszczalna lektura teorii dramaturgicznych Mickiewicza, Nietzschego i t. p.

W organizacji twórczej autora „Wesela“, te dwa elementy poetycki i malarski krzyżowały się zawsze i oddziaływały nawzajem (np. witraże wawelskie — poetyckie rapsody). Wyspiański jako poeta był imaginistą, lubującym się w kształtach konkretnych, w plastyce obrazów, w malarskim układzie scen. I odwrotnie, jako malarz, w swych pomysłach malarskich wy-

¹ W swych dramatach rozróżnia Wysp. czynnych i biernych uczestników akcji, tych ostatnich mianując specjalnie osobami dramatu — „dramatis personae“. Rzecz charakterystyczna, że np. w „Weselu“ osobami dramatu są tylko widma (będące uplastycznieniem stanów duszy), jakby dla zaznaczenia, że dopiero w momencie walki duchowej rozpoczyna się coś „dziać“, czyli zaczyna się właściwy dramat.

² Scena II w Katakumbach z chórem rezunów i Fortuną, jako wizja Matki Makryny; scena VII w kościele św. Piotra z wizją męczeństwa św. Andrzeja; scena VIII w kopule św. Piotra z wizją pogańskiego świata litewskiego, jawiącego się Mickiewiczowi; scena X z wizją śmierci Cezara.

rażał fantastyczne wizje poety (Sezam, Chochoły, witraże wawelskie i t. p.).

Z tego właśnie poczucia plastyki wypływa charakterystyczne dla teatralnej techniki Wyspiańskiego przenoszenie niewidzialnego dramatu wewnętrznego, walki duszy na płaszczyznę widzialności, oraz materjalizowanie utajonych stanów psychicznych w formie plastycznych symbolów. W tem również leży główne źródło pomysłu „przedstawienia imaginacji osób“ (czyli pierwsza zaródź koncepcji dramatu imaginacyjnego). Na dostrzeżenie zaś i wydobywanie wartości dramatyczno-teatralnych z takiego sposobu przedstawienia rzeczy wpłynął znów instynkt dramatyzowania, stanowiący organiczną część składową psychiki twórczej Wyspiańskiego i czyniący zeń urodzonego dramaturga, który już w swem zasadniczym nastawieniu wobec świata zewnętrznego i życia wychodził z założeń dramatycznych. Dla Wyspiańskiego świat i życie było jednym wielkim teatrem, a teatr skondensowanym światem i życiem. W spojrzeniu poety-dramaturga na otaczających go ludzi i rozgrywające się na terenie współczesności wydarzenia, tkwił już podstawowy filtr dramatyczny, zaczyn konstrukcyj teatralnych. Przed oczyma duszy Wyspiańskiego na bezmiernej scenie jego wyobraźni rozgrywał się nieustający dramat-marzenie, dramat-wizja, z którego tylko fragmenty zostały utrwalone w utworach spisanych:

„Teatr mój widzę ogromny,
wielkie powietrzne przestrzenie,
ludzie je pełnią i cienie,
ja jestem grze ich przytomny...
Ich sztuka jest sztuką moją...
Grają — tragedję, z wad duszy
w tragicznym teatru skłonie.
Ja słucham, słucham i patrzę —
poznaję — znane mi twarze, —
ich niema, myślę i marzę,
widzę ich w duszy teatrze“¹.

Dowód na stwierdzenie wrodzonego instynktu dramatyzowania dostarczają nam, poza utworami, liczne wynurzenia w korespondencji poety, wspomnieniach krewnych i przyjaciół i t. p. Oto np. urywek z listu do przyjaciela K. Maszkowskiego (z 12 XII. 1890)². Opisując swój pobyt w pracowni Matejki, gdzie tenże pokazywał mu kopję aktu konfederacji targowickiej z podpisami jej twórców, m. in. Szczęsnego Potockiego, ujmuje Wyspiański odniesione wrażenie w następujące słowa:

¹ Z listu Wyspiańskiego do A. Chmiela, datowanego z Bad-Hall 6 VIII. 1904.

² Listy Wyspiańskiego do K. Maszkowskiego, druk. Lamus 1909.

— „Doprawdy dreszcz przechodzi na wspomnienie tego aktu i kiedy się widzi taki straszny dowód w rękach. Ciemno już było zupełnie w całej sali, tylko jedna świeca się skrzyła i jakieś płomienne iskry z niej wylatywały. Zdawało mi się, że to duchy tych targowiczian przyszły się dopominać o swą hańbę do jego pracowni — cały jego obraz stanął mi przed oczyma, zdawało mi się, że widzę jak wchodzi Szczęsny do tej sali, jak przesuwają się jego cień ku środkowi“...

Oto mamy in flagranti uchwycony proces kształtowania się w malarskiej wyobraźni Wyspiańskiego plastycznej i żywej (ruch postaci) wizji, rozwijającej się nieraz wprost w akcję dramatyczną. Przykład takiej wizji już o prawdziwie dramatycznym napięciu i dynamice znajdujemy we wrażeniach, wywołanych oglądaniem katedry w Reims, z których Wyspiański spowiada się obszernie w jednym z listów do L. Rydla (z lipca 1890 r.)¹. Podniecie zewnętrzne stanowiła tym razem wieczorna gra dzwonów na wieży katedry reimskiej². Pod wpływem majestatycznego chorału dzwonów w malarskiej wyobraźni Wyspiańskiego rodzi się potężna wizja, przedstawiająca w skrócie żywego obrazu jakby „syntezę dziejów Francji, zamkniętą w starcu się dwóch światów: szlacheckiej przeszłości i ludowej przyszłości w Wielkiej Rewolucji“. A więc walka, akcja, dramat. Dramat, aktorami którego są (podobnie jak później w „Akropolis“) ożyłe z kamiennych wnek figury:

— „Snują się przy tym głosie (t. j. dzwonów) postacie niewyraźne, perlą się zdaleka ich bogate szaty, błyskają ich złotogłowa, zbliżają się strojnym orszakami, hucznym i barwnym. Jaki ich tłum! — a wszyscy na koniach białych jak śniegi, a wszyscy otuleni w płaszczów błękitnych szerokie zwoje; każdego zbroja migoce cennym blaskiem złota“...

I tak dalej ciągnie się długi opis wizji, pełnej malarskiej plastyki i kolorystyki. Dotąd jednak jest to tylko obraz, wyrazisty, barwny — żywy obraz. Lecz oto z wizją malarza skrzyżuje się wizja dramaturga, który dziejowy konflikt dwóch warstw społecznych zawrze w rozwoju akcji dramatycznej:

— „Biada im! Za nimi huczą i pędzą już nowe tłumy, szalone, rozkiełzane namiętnością, nagie i odarte z szat, wynędzniałe i wychudłe męczarnią głodu, wybladłe nocami bezsenności... Wyciągają ręce chude ku strojnemu orszakowi. Z ust ich sypią się przekleństwa, ziejące zabijającym ogniem zarazy — nawołują: 'Za krwawą pracą naszych dni i wasze miękkie łóża!... za potem złane czoła i wynędzniałe ciała nasze i za muzykę

¹ Listy Wyspiańskiego do L. Rydla, druk. Przegląd Powszechny r. 1908.

² Znów charakterystyczny objaw dla psychologii twórczości Wyspiańskiego: duch muzyki występuje tu jako czynnik zapładniający hallucynacje wzrokowe, opierające się na ożywieniu martwej natury (architektury). Z podobnym zjawiskiem spotykamy się w „Weselu“.

rozkoszną waszych śmiechów i za bezprawia wasze i nasze łyzy... 'Dopadli już... Ach mordują... Słysząc chrzęst i zgrzyt łamanych zbroic, głuchy łoskot padających ciał, dziki, ogłuszający krzyk rozszalałych siepaczków i przeciągłe jęki“...

Jak żywą, równającą się nieomal namacalnej rzeczywistości była ta wizja dla Wyspiańskiego, tego dowodzą przydane na końcu słowa:

— „Strwożony przytuliłem się do ściany, rozłożyłem ręce na kamienie — ach, zdało mi się, że czułem na nich ciepłą krew ściekającą! Jezus-Marja!“

W końcu jeszcze jeden charakterystyczny epizod.

A. Wysocki w swych wspomnieniach¹ opowiada, jak raz przechadzał się z Wyspiańskim koło Wawelu i kościoła św. Katarzyny i jak w pewnej chwili zadumany artysta wyrzekł następujące słowa: „Namalowałbym obraz wnętrza kościoła, rozruch drewnianych postaci świętych wobec wejścia wojsk obcych“. Poczem, skarżąc się na brak środków materialnych, dodał: „Nie mogę malować, dlatego muszę pisać“, stwierdzając w tem powiedzeniu, że jego dramatyczne koncepcje, to nic innego, tylko przetłumaczone na język poezji, pełne plastyki i dramatycznego życia wizje malarza. Czemże np. jak nie „rozruchem postaci świętych“ w noc Zmartwychwstania Pańskiego jest — Akropolis?!

Tego rodzaju przykładów, unaoczniających nam wizyjny dynamizm dramatyzującej wyobraźni Wyspiańskiego, możnaby przytoczyć sporo. Stąd bogactwo dramatycznych pomysłów, stąd charakterystyczny przebieg procesu twórczego u Wyspiańskiego. Narodziny koncepcji dramatycznej — to u autora „Wesela“ jedna chwila. Potem następował proces formowania się w wyobraźni całego dramatu, który przybierał kształt gotowy, zanim poeta zabrał się do pisania. Według relacyj przyjaciół i znajomych² — Wyspiański, powziąwszy koncepcję, ustalał najpierw ogólny przebieg akcji i zespół osób dramatu. W następstwie — jak sam mówił — czekał, aby te osoby dramatu zaczęły „gadać“. Wtenczas notował na papierze ich rozmowy i zamykał w akcję ich czyny, tworząc narazie luźne sceny, które dopiero później łączyły się w jedną organiczną całość (za typowy przykład tego rodzaju komponowania utworu może służyć „Zygmunt August“). Wobec tego, że Wyspiański przystępował do pisania dopiero wtedy, gdy się już cały dramat

¹ A. Wysocki: „Ze wspomnień o Wyspiańskim“. Myśl Narodowa. (War. nr. 22 z 23 V. 1926 r.).

² Ciekawy materiał do poznania przebiegu procesu twórczego u Wyspiańskiego znajdujemy m. in. w przypisach krytycznych A. Chmiela do I tomu zbiorowego wydania „Pism“ Wyspiańskiego. Także w art. B. Raczyńskiego: „Wyspiański w życiu codziennym“. Głos Prawdy (dod. lit.) nr. 307, z 21 VII. 1929 r.

w jego wyobraźni rozegrał¹, tedy nic dziwnego, że późniejsze utrwalenie na papierze jego treści t. j. sama czynność pisania, szła w bardzo szybkim tempie.

Przechodząc po tem małym zboczeniu w dziedzinę psychologii twórczości u Wyspiańskiego do właściwego wątku, na podstawie przytoczonych przykładów stwierdzamy, że źródła koncepcji dramatu imaginacyjnego należy w pierwszym rzędzie szukać we wrodzonych dyspozycjach twórczych autora „Wesela“, w jego instynkcie dramatyzowania, wizjonerstwie (myśleniu obrazami) i poczuciu plastyki.

Tylko dzięki takiemu składowi organizacji twórczej Wyspiańskiego, ten typ dramatu mógł mu najbardziej odpowiadać i stanowić następnie najbardziej swoistą konstrukcję jego utworów scenicznych od „Fantastów“ aż po „Akropolis“.

Samorodność koncepcji nie wyklucza jednak pewnych pobudeń zewnętrznych, które autora „Fantastów“ naprowadziły na właściwą drogę, ułatwiając mu odnalezienie tego, czego szukał. Otóż znając już w ogólnym zarysie samą teorię dramatu imaginacyjnego, poszukajmy teraz w repertuarze literatury dramatycznej utworów, w którychby Wyspiański mógł znaleźć wzór praktycznego zastosowania tego rodzaju pomysłu. Utworami takimi mogły być ze sztuk polskich: „Dziady“ Mickiewicza, „Kordjan“ Słowackiego, poczęści i „Nieboska komedja“ (sceny Mąż — Dziewica) Krasińskiego, które Wyspiański niewątpliwie znał jeszcze z czasów gimnazjalnych. Wiemy, że „Dziadami“ poeta specjalnie się interesował; niektóre sceny z nich grane były przez amatorskie kółko dramatyczne, kierowane przez młodego Wyspiańskiego. W okresie pracy nad „Fantastami“ niejednokrotnie będzie Wyspiański wspominał o „Dziadach“ jako o dziele, w koncepcji swej odpowiadającym typowi dramatu imaginacyjnego, szczególnie w części II, owem obrzędowym misterjum, w którym występujące zjawy dusz pokutujących można uważać za materjalizację „imaginacyj“ chóru, za uplastycznienie ich wizji świata nadprzyrodzonego. Ten wizjonerski charakter głównych scen w połączeniu z irracjonalizmem treści uczynił „Dziady“ utworem specjalnie Wyspiańskiemu

¹ W wierszu Wyspiańskiego p. t. „Towarzyszowi nocy w Rymanowie, Księdzu Cz.“ mamy utrwalony ważny moment z tego procesu twórczego. Wiersz napisany w lutym 1904, odnosi się do wspomnień rymanowskich z lata roku poprzedniego. Poeta nosił podówczas w duszy koncepcję dramatu o „Achillesie“ („Achilleis“). Podobnie jak inne sztuki, tak i ta została najpierw dokładnie obmyślana i przemyślana, a dopiero później już gotowy tekst utrwalił poeta na papierze. Wspominając o swych rozmowach z towarzyszem na temat „oblężenia Troi“, pisze Wysp.:

„Mówiłem, jak się iskra pożaru zażęgła
w bohaterach; na temat oblężenia Troi,
o Hektorze... a cień się wydłużał przed nami
rozmowy nasze udając gestami“.

(„Wiersze i fragmenty“. Kraków 1910).

bliskim i umiłowanym. Stąd słowa zachwytu. W liście do Rydla (z 6 marca 1895) czytamy m. in. taką w tym względzie uwagę: „Nigdy dosyć nie przestanę wymieniać, zawsze mało i nigdy za wiele czytanych i rozumianych „Dziadów“, których zabił „Pan Tadeusz“. Czy słusznie? Według mego obecnego sposobu myślenia: nie i wcale nie¹. Stąd to nieustające zainteresowanie mickiewiczowskim misterjum, studjowanie jego konstrukcji, formalne z niem się życie, uwieńczone przygotowaniem, na propozycję dyr. J. Kotarbińskiego, teatralnej inscenizacji „Dziadów“ w teatrze krakowskim (31 X. 1901)², oraz śmiałą próbą stworzenia nowoczesnego tego rodzaju widowiska w „Weselu“, na którym w ponurą noc listopadową na guślarские zaklęcie Chochoła pojawiają się przed oczyma uczestników weselnego obrzędu zjawy ich własnych dusz, za życia męki częściowe cierpiących.

Dalszy przykład praktycznego zastosowania swej teorii dramatu imaginacyjnego mógł znaleźć Wyspiański w „Kordjanie“ Słowackiego³ w scenie 5, aktu III, gdzie walkę wewnętrzną

¹ Druk w „Listach z teatru“, nr. 2 (paź. 1924. Wydawnictwo Teatru miej. im. Słowackiego w Krakowie). W dalszym ciągu swych uwag przyznaje poeta, że z „P. Tad.“ można się napić polszczyzny, ale że jest równie trywialny jak „Herman i Dorota“ Goethego.

² Pierwsze, całość obejmujące (dotąd grywano tylko fragmenty) przedstawienie „Dziadów“ dał teatr krakowski dn. 31 X 1901, za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego. Inscenizację „Dziadów“ powierzył Kotarbiński (idąc za szczęśliwą radą swej żony) — Wyspiańskiemu. Niestety, nie wiemy bliżej, kiedy projekt grania „Dziadów“ został Wyspiańskiemu zakomunikowany i jak długo trwała przygotowawcza praca poety. Przy swem niezwykłym poczuciu sceny i plastyki umiał Wyspiański wydobyć z „Dziadów“ pierwszorzędne walory widowiskowe, przez uwypuklenie wizyjno-malarskiego charakteru misterjum, oczywiście przy poczynieniu koniecznych skrótów, by móc całość (II, IV i III cz.) zawrzeć w jednowieczorowym przedstawieniu. W jak śmiało i oryginalnie, a przytem teatralnie efektownie pomysłuje inscenizacja Wyspiańskiego, na to przykład znajdujemy w scenie t. zw. „Snu senatora“, w której długi, epicki monolog Senatora (z opowiadaniem treści snu) został zamieniony w barwne, żywe, pełne dramatycznego napięcia widowisko. W tem opracowaniu „Dziady“ stały się zwartsze i żywsze w akcji (całość ujęta w 7 scen). Zmysł reżyserski Wyspiańskiego przebija się w dodanych licznych informacjach (uwagach), poczucie plastyki w dekoracyjnym ujęciu i układzie scen. Wogóle całość świadczy, jak bardzo Wyspiański był „człowiekiem teatru“, jak doskonale znał prawa i wymogi sceny. „Dziady“ w jego inscenizacji odniosły na scenie krakowskiej sukces niebywały, którego dowodem są 4 pod rząd przedstawienia przy wypełnionej szczelnie sali, oraz 21 powtórzeń w tym jednym tylko sezonie. Mimo zastrzeżeń niektórych pedanckich krytyków (głównie co do skrótów), „Dziady“ w inscenizacji Wyspiańskiego utrzymały się repertuarze scen polskich po dzień dzisiejszy. Szczegółowe informacje o „Premierze Dziadów Mickiewicza w Krakowie“, znajdujemy w zbiorze szkiców Józefa Kotarbińskiego p. t. „Ze świata uludy“ (Warsz. 1926), dalej we wspomnieniach tegoż p. t. „W służbie sztuki i poezji“ (Warsz. 1929), oraz w świeżo wydanych wspomnieniach jego małżonki i współpracownicy p. Lucyny Kotarbińskiej p. t. „Naokoło teatru“ (Warszawa, 1930).

³ „Kordjana“, jak wspominaliśmy, znał Wyspiański z czasów szkolnych. Na odświeżenie w pamięci tej lektury mogło wpłynąć wprowadzenie „Kor-

rozgrywającą w duszy bohatera, gotującego się do wykonania zamachu na cara, rozwinię poeta z tradycyjnego monologu w nadzwyczaj oryginalny sposób, uplastyczniając ją w formie dwóch zjaw, będących materialnymi symbolami pracy do czynu, bujnej, zapalnej „Imaginacji“ i instynktowego „Strachu“. Miano jednej z figur brzmiące właśnie „Imaginacja“, a przede wszystkim rzucające się w oczy podobieństwo między fakturą sceniczną wspomnianego zamkowego epizodu „Kordjana“, a np. sceną monologową „Protezilaosa i Laodamji“ ze zjawami Nudy, Snu i Zmory, nasuwa przypuszczenie, że Wyspiański, który Słowackiego — tego polskiego Szekspira — bezwątpienia znał doskonale, epizod ten nieświadomie zachował w pamięci i posługiwał się jego techniką dramatyczną, oczywiście w szerszym zastosowaniu. Co się tyczy „Nieboskiej Komedji“, to tam przedstawienie imaginacji osób (np. w scenie Mąż — Dziewica), ujęte jest zbyt nieśmiało i tylko ubocznie, stąd poważniejszego znaczenia dla naszej sprawy mieć nie może.

Oczywiście, o ile chodzi o idealny typ dramatu imaginacyjnego, to ani „Dziady“ nie są nim w całej rozciągłości, ani tembardziej nie jest nim „Kordjan“. W utworach tych znalazł wprawdzie Wyspiański praktyczny przykład na sceniczne „przedstawienie imaginacji osób“, ale przeważnie tylko we fragmentarycznej, ograniczonej formie, jako środka do osiągnięcia pewnego widowiskowego wrażenia, a nie jako celu samego w sobie, na którymby się zasadniczo koncepcja danego dramatu opierała. Jedynie II część „Dziadów“, wzięta jako zamknięta w sobie całość, mogła ściślej odpowiadać koncepcji Wyspiańskiego. Jednakowoż kształt misterjowego prymitywu, w jakim u Mickiewicza przejawiał się pierwiastek wizyjny w swojej rudymen tarnej, surowej formie, nie nadawał się do nowoczesnego dramatu. Wymagał modernizacji.

Ciekawym zbiegiem okoliczności w r. 1893 został ogłoszony drukiem utwór, w którym Wyspiański będzie mógł zna-

djana“ na scenę krakowską za dyrekcji Józefa Kotarbińskiego (premiera 25 XI 1899 i 19 powtórzeń w tym sezonie) z Tarasiewiczem w roli tytułowej. Wystawienie „Kordjana“ było pierwszym wybitniejszym wystąpieniem nowego dyrektora. Dzięki swym sympatjom do poezji romantycznej, zapoczątkował Kotarbiński powrotną falę romantyzmu w teatrze, co nie pozostało bez wpływu na kształtowanie się programu „Młodej Polski“ i powstanie t zw. „neoromantyzmu“, którego głównym przedstawicielem był właśnie Wyspiański. Przy opracowywaniu strony dekoracyjno-kostjumowej „Kordjana“, obok zdolnego dekoratora teatralnego Spitzjara, współdziałał umyślnie zaproszony artysta-malarz Włodzimierz Tetmajer. Przytaczamy tu urywek z pamiętnika Józefa Kotarbińskiego („W służbie sztuki i poezji“), odnoszący się do teatralnego ujęcia interesującej nas sceny zamkowej: „Wyodrębnione antropomorficzne postacie Strachu i Imaginacji, majaczyły w szarawych draperjach. W chwili, gdy która z nich mówiła, aktorzy oświecali odpowiednio ucharakteryzowane oblicza zapomocą zielonawego światła lampek elektrycznych, umieszczonych w blaszanych obłonkach przy kostjumie. Skromnymi środkami osiągnięty został zamierzony efekt zjaw widmowych“...

leżć nietylko pełną, ale i w prawdziwie nowoczesnym, oryginalnym ujęciu przedstawioną realizację swej teorii. Utworem tym — to „Hanneles Himmelfahrt“ G. Hauptmanna¹. Wyspiański z dziełem niemieckiego dramaturga zapoznał się dopiero w marcu 1895 r., przy sposobności wprowadzenia tej sztuki na deski teatru krakowskiego za dyrekcji Pawlikowskiego. Wrażenie z przedstawienia było nadzwyczaj silne, czego wyraz znajdujemy w liście do przyjaciela L. Rydla (z datą 6 III 1895). Wyspiański uzala się tu, że tak późno dopiero zapoznał się z „Hanelą“, oraz dziwi się, że utwór tego rodzaju, w tak naturalnie naiwny sposób świat nadprzyrodzony ze światem ziemskim sprzęgający, mógł powstać w racjonalistycznych, prote스탄ką oschłością przesiąkniętych Niemczech, a nie w Polsce, gdzie w naiwnej prostocie i bezpośredniości wierzeń ludowych żywa tego kontaktu zachowana została tradycja, co oczywiście i w literaturze polskiej znalazło odpowiednie odbicie:

— „Hanelą“ dyszy cała nasza literatura — brzmia słowa listu Wyspiańskiego — Lenartowicz w „Zachwyconej“ (sic! zamiast w „Zachwyceniu“) już już jej dosięga, Konopnicka i Deotyma wierszowaną poezją swoich dusz nieraz widziały „zachwycone“ takie sceny, jakie Hauptmann przedstawił... i skąd się wzięło, że trzeba było obcego, aby nam rzecz naszą zanucił?...

Przechodząc do sprawozdania z samego przedstawienia, krytykuje Wyspiański niektóre usterki inscenizacji:

— „Wystawiona byłaby dobrze, gdyby nie zbyteczne przyciemnienie sceny i gdyby nie pewne ściśle teatralne i aktorskie efekty, jak oświetlenia się niepotrzebne, kiedy trzeba stać w półcieniu, zaznaczanie dziecinnego głosu, kiedy tego niekoniecznie potrzeba, bo się nie gra „Cherubina“, ale biedne dziecko, które przed śmiercią cały swój świat marzeń raz jeszcze widzi i słyszy“²...

Ten entuzjazm dla dzieła niemieckiego poety wpływa z tego, że Wyspiański znalazł wreszcie praktyczne potwierdzenie swej teorii, że znalazł utwór, w którym „przedstawienie imaginacji osób“ nie jest jakimś ubocznym efektem, ale stanowi podstawę dramatu i jest głównym źródłem akcji dramatycznej. Zapoznanie się z „Hanusią“ było dla Wyspiańskiego bardzo ważnym wydarzeniem. Przykład bowiem Hauptmanna umocnił Wyspiańskiego w przekonaniu o żywotności jego teorii, ilustrując mu w poglądowy sposób technikę przeprowadzenia

¹ Polski przekład M. Konopnickiej p. t. „Hanusia“ (Warsz. 1899). Z bardziej znanych utworów literatury powszechnej w szekspirowskim „Hamlecie“, sceny, w których Hamletowi ukazuje się widmo ojca, można również uważać za przedstawienie imaginacji bohatera, za uplastycznienie w formie zjawy trapiących go wyrzutów sumienia i wewnętrznej walki. Rzecz charakterystyczna, że właśnie „Hamletem“ zainteresował się Wyspiański specjalnie, czego dowód mamy w wydany przez niego komentarz.

² Druk. w „Listach z teatru“ (Krak. 1924, nr. 2).

podobnego pomysłu, jak nie mniej zachęcając go do dalszych, coraz szerszych i samodzielniejszych w tym kierunku prób. Tembardziej, że potwierdzenie swej koncepcji znalazł Wyspiański również w przypuszczalnej lekturze wykładów paryskich Mickiewicza, oraz „Narodzin tragedji“ Nietzschego. A kiedy pierwszy młodociany utwór nie zadawałał już poety, rzadkim krytycyzmem obdarzonego i szybko się rozwijającego, wtedy nastąpiło zniszczenie rękopisu „Fantastów“, z zachowaniem jednak zasadniczej koncepcji do ponownego, odpowiedniejszego i dojrzalszego opracowania. Odnośne sceny z „Legendy“, „Protezilaosa i Laodamji“, „Legjonu“, były ćwiczeniami przygotowawczemi do dzieła zakrojonego na poważniejszą skalę, które miało stanowić realizację paryskich pomysłów, jako arcytyp dramatu imaginacyjnego.
