

Stanisław Pigoń

Śpiewak wielkości narodu : w pięćdziesiątą rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 48/4, 279-297

1957

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.

STANISŁAW PIGOŃ
Członek rzeczywisty PAN

SPIEWAK WIELKOŚCI NARODU
W PIĘCDZIESIĄTĄ ROCZNICĘ ŚMIERCI
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO¹

1

W pierwszych tygodniach 1905 r., tworząc zawiązki oddziałów zbrojnych, które by podjęły walkę z caratem, Józef Piłsudski umyślił być wydać odezwę do społeczeństwa z wezwaniem do ofiar pieniężnych na broń. Wśród sześciu nazwisk, które miały być podpisane pod odezwą, pragnął pomieścić trzech literatów: Witkiewicza, Wyspiańskiego i Żeromskiego. W związku z tym Żeromski (z którego relacji tę wiadomość czerpiemy) odwiedził chorującego już poetę w Krakowie.

Wyspiański do wezwania się przychylił. Zadeklarował udział w owych ofiarach, nie cofnął się też od podpisu, choć zaznaczył zarazem, że taka odezwa już istnieje:

Właściwie, to ja już napisałem taką odezwę, taki uniwersał... Jest to ten *Hymn*.

I to mówiąc podsunął Żeromskiemu korektową odbitkę z tekstem świeżo przetłumaczonego *Veni Creator*. Liczył najwyraźniej, że organizatorzy zbiórki, przyszli powstańcy, uznają ten utwór za swój hymn przewodni, za sztandar. Wręczając zaś tekst — wspomina Żeromski — zatrzymał Wyspiański rękę „i wskazał mi z radosnym uśmiechem zakończenie“:

Odwołaj wroga z naszych dróg...

.....
zwól z Wiarą wieków podjąć CZYN.

Mógł być poeta wskazać jeszcze na tytuł swego przekładu, na terminy, jakimi tam określał charakter utworu:

¹ Wykład na uroczystej inauguracji roku akademickiego 1957/1958 w Uniwersytecie Jagiellońskim.

...Narodu śpiew [...] czyli w sejmowym kole, w świątyni świętych, w katedrze, w gromadzie gminy, w zborze pracujących, w hufie żołnierzy, w polu, na roli, w domie, w zagrodzie rękodzielnika, we dworze, w pałacu, w zamku, w chat okolu, jak rzek strumienie od poników gór po wód roztocze, we wicherze, w promieniu, w gromie, w orce, przy ziaren siebie, jak mowa sięga: OREĘDZIE.

Takie to miał mieć objęcie ów uniwersał.

Wbrew spodziewaniu poety, organizatorzy walki i potrzebnego na nią skarbu narodowego przyjęli tę jego propozycję raczej chłodno.

Właściwie trudno nawet zbyt się im dziwić. Śpiew religijny, śpiew kościelny, żeby miał być zarazem hymnem narodowym, pieśnią walczących zastępów — to przytrafia się nader rzadko. W naszej poezji precedens podobny mamy tylko jeden: *Bogurodnicę*. Ale z *Bogurodnicą jest sprawa wyjątkowa*. Jej służebność zaczęła się wtedy, kiedy innej poezji ukształconej jeszcze nie było, utwierdzała się przez długie stulecia, właśnie „w świątyni świętych, w katedrze, w gromadzie gminy, w zborze pracujących, w hufie żołnierzy“. Można by powiedzieć, że hymniczność narodowa tej pieśni tkwi nie tyle w jej treści, ile w tym otoczu uczuciowym, które tam narosło w ciągu wieków.

O hymnie *Veni Creator* powiedzieć tego nie można. Utworzony w wiekach średnich, śpiewany po kościołach całej społeczności chrześcijańskiej, wyraża powszechność, wypowiada tęsknotę serca ludzkiego jednaką pod wszystkimi stopniami szerokości i długości geograficznej. Jeżeli go poeta polski poddawał swemu pokoleniu jako hymn narodowy, to — rzecz jasna — czynił to nie dla jego wartości, by tak rzec, pierwotnej, ale dla wtórnej, nanośnej, tzn. nie przez tę treść, którą tam zamknął autor, ale przez tę, którą wniósł tłumacz.

Tłumaczenie Wyspiańskiego nie jest bowiem wierne, zmienia treść oryginału w kilku miejscach, i to w sposób wcale istotny. Nie możemy tu oczywiście wchodzić w szczegóły. Zatrzymamy się przy tym, co tam najważniejsze, przy wygłosie. Podając Żeromskiemu swój „narodu śpiew“, wskazał mu Wyspiański „z radosnym uśmiechem“ ostatnie wersy utworu. Tym się zatem musimy bliżej przyrzeć.

Łatwo spostrzec, że tłumaczenie nie obejmuje hymnu całego, brak w nim zwrotki ostatniej, tego, co w hymnologii nazywa się „doksa“. Tłumacz zamknął swój utwór na zwrotce przedostatniej. Nie dość tego: zwrotkę tę w sposób znamieny przetworzył. Hymni-

sta wyraził tam korną prośbę do Ducha Świętego o dar wiary nigdy nie ustającej:

*Teque utriusque Spiritum
Credamus omni tempore.*

To znaczy: „I w Ciebie, ducha obudwu, niech wierzymy wszelkiego czasu“.

U Wyspiańskiego wyszło to całkowicie inaczej:

zwól w Tobie Światłość światu dać,
zwól z wiarą wieków podjąć CZYN.

W tym wezwaniu błagalnym tkwi sedno sprawy, tu Wyspiański pomieścił najistotniejszy sens swego przetworzenia poetyckiego. Nie zajmiemy się tu zawartością treściową wersu przedostatniego; już dawniej stwierdzono, że jego ładunek modlitewny o nalocie mesjanistycznym jest poniekąd doraźny. Waga cała spoczywa w wersie ostatnim, nie mającym w oryginale odpowiednika by najmniejszego. On to właśnie mieści w sobie ten rzut uczucia narodowego, który, ujęty w słowo, mógł być, zdaniem tłumacza, dostać się na sztandar Polski walczącej.

Żeby jednak siłę i kierunek tego rzutu pochwycić i pojąć, trzeba ich wpiერw szukać na drodze okężnej. Czyn polski, czyn wyzwolenczy ma być zgodzony „z wiarą wieków“, ma być jej wypadkową. Jaka to jest zatem — wiara wieków? Jak ją Wyspiański rozumie?

2

Na pytanie tak obcesowo postawione poecie — odpowiedzi bezpośredniej od niego oczywiście nie otrzymamy. Musimy jej doszukać się w jego dziełach. Zresztą nie będzie to nawet nadmiernie trudno. Wyspiański był dramaturgiem, dramaturgiem głównie historycznym, jest więc rzeczą naturalną, że osadzając swe utwory w punktach najistotniejszych zawężeń losu plemiennego musiał mieć wciąż przed sobą zagadnienie, jakież był ten los, jak się w krótkich spięciach energii ujawniała dziejowa powinność narodu polskiego i jak się on z niej wywiązywał. Jak Wyspiański to zagadnienie widział, jak je ujmował, dojdziemy może choć częściowo, prześledziwszy drogę jego artystycznych zainteresowań i konstrukcji.

Przywołując na pamięć jego dramaty historyczne, wykończone czy tylko zamierzone i dochowane we fragmentach, a osnute na dziejach Polski niepodległej, zauważymy łatwo, że bohaterami ich

czyni poeta postaci nie tylko wybitne, o niezwykłej mocy charakteru, bo to rzecz naturalna, ale prawie wyłącznie osobistości wyniesione w dostojności, postaci królewskie. Jeśli pominąć wizje legendowe Kraka i Wandy, widzimy, że spośród monarchów polskich Wyspiański uwielbił poetycko w dramatach: Bolesława Śmiałego, syna jego Mieczysława, Jadwigę, Kazimierza Jagiellończyka, Zygmunta Augusta, Batorego, Jana Kazimierza. Osobno wymienić tu należy Kazimierza Wielkiego, bohatera rapsodu, i to, co o nim czy o ojcu jego mówi się przygodnie w innych utworach. Dramat o Bolesławie Chrobrym przebłysnął poecie krótko jako jedna z możliwości twórczych. Wiadomość, że Wyspiański planował dramat o Stanisławie Augustcie, nie znajduje skądinąd potwierdzenia, ale jak szacował bratanka jego, Księcia Józefa, powiedział sam w osobnej prozaicznej notatce. Galeria bohaterów odzianych majestatem władzy wcale więc rozległa. Poza nimi za oś struktury dramatycznej obrał poeta tylko biskupa Szczepanowskiego, a obrać zamierzył Samuela Zborowskiego, a więc antagonistów królewskich.

Dobór zaś owych bohaterów-władców także nie przypadkowy; nie sam majestat i potęga zdały się tam decydować. Nie ma między nimi np. Zygmunta Starego. Jako kryterium wchodził tu chyba w grę poza królewskością wzgląd jeszcze jakiś inny. Stwierdzić nie trudno, że owi wybrani i uwielbieni dramatycznie to nie tylko, a może nawet nie tyle władcy potężni, ile tacy, którzy stali na wielkich zakrętach dziejowych; każdy z nich to „mąż, który wielkie przełomy dziejowe podjął“, wszyscy tacy, za których i przez których nawa państwowa Polski zmieniła lub zmienić usiłowała swój dziejowy tor.

W *Bolesławie Śmiałym* i *Kazimierzu Jagiellończyku* sprawa idzie o zakres i autorytet władzy królewskiej, mocującej się z ograniczeniami ze strony Kościoła czy możnowładców. W dramacie o Jadwidze konflikt rdzenny dotyczył dróg polityki państwowej: z Niemcami czy przeciwko Niemcom. Konflikt Batorego ujęty został jako ogniwo szczytowe w dziejowym zmaganiu się polskomoskiewskim o supremację na Wschodzie. Z nieszczęsnego panowania Jana Kazimierza wydobył dramaturg moment — śluby w katedrze lwowskiej — kiedy mogło się być zdawać, że ustrój społeczny Polski ulegnie decydującemu przeistoczeniu, że do praw obywatelskich dopuszczony zostanie lud.

Można by zatem powiedzieć generalnie, że fundamenty dynamiki dramatycznej u Wyspiańskiego osadzone były na wielkich cha-

rakterach, ale nie mniej i na wielkich procesach dziejowych, w których owym przodującym bohaterom wypadło być promotorami i wykładnikami. Poeta budował swe konstrukcje na przeświadczeniu, że przez dziejowe życie Polski szedł rytm potęgi, że w niektórych zwłaszcza momentach wielkich konfliktów i wielkich decyzji rytm ów był szczególnie wyraźnie słyszalny, wypowiadał się patosem wielkości.

Jeżeliśmy tedy pytali o wiązania „wiary wieków“, jak je widział i pojmował Wyspiański, to tutaj mielibyśmy zaznaczony jeden jej wymiar. Artykułem jej było, że nad plemieniem polskim z dziejowych jego przeznaczeń rozpięta jest powinność wielkości, że w wiekach przeszłych powinność ta — w zwycięstwach czy w klęskach — wciąż była przytomna i że nie brakło duchów przodujących, które jej umiały sprostać.

3

Ale tego nie dosyć. Chodzi o ludzi, chodzi bliżej o to, czy i jak oni do owej powinności w sobie dorastali.

Znowu stwierdzić nietrudno, że dramaty Wyspiańskiego tak są konstruowane, by się w nich uwidoczniły silnie owe wielkie zakrety wydarzeń dziejowych i władcze osobistości, ale nie mniej silnie, by wystąpiły wielkie przetworzenia duchowe jednostek. Powinność wielkości, odczuwana w duszach przodujących, wypowiada się tam nie tylko statycznie, ale również, a może nawet przede wszystkim dynamicznie, mianowicie w procesach wyrostu wewnętrznego bohaterów.

Ukazać to na przykładach, na postaciach z dziejów Polski niepodległej będziemy mogli częściowo tylko i nie bez potykania się o zawiłości — wszelako wcale wyraźnie. Zawiłości wynikają z różnych powodów. Czasem stąd, że konflikt dramatyczny nie rozbił się w wyobraźni poety od razu. Tak jest na przykład z koncepcją Bolesława Śmiałego, tzn. tego bohatera, którego ewolucja wewnętrzna w kilku utworach ukazana została mniej więcej w całości; poeta mocował się z ujęciem dość długo i różnorodnie. Na wyrażenie artystyczne tej koncepcji poświęcił dwa rapsody: *Bolesław Śmiały* i (fragmentaryczny) *Święty Stanisław*, tudzież dwa dramaty: *Bolesław Śmiały* i *Skalka*. Otóż zawiłości i zamącenia zachodzą zarówno w obrębie każdego z tych zespołów, jak też i pomiędzy jednym a drugim. Nie od razu sobie poeta z tym problemem dał radę.

Nie możemy wszelako wchodzić tutaj w te zawiłości i zawiąnięcia, ni porać się z ich trudnościami. Zadowolili się musimy uwydatnieniem samego centrum konfliktu i jego rozwiązania. Przypomnijmy zatem, że dynamika tego konfliktu występuje tam w napięciu maksymalnym. Dwie sprzeczne ze sobą i przemagające się siły występują każda w najwyższej potędze, ścinają się ostrze na ostrze. Król Śmiały rządzi siłą ramienia, siłą władczygo nakazu, po tyrańsku. Bez litości karze zbiegłych z Kijowa rycerzy, bez zmiłowania jest dla ich niewiernych żon. W postawie swej czuje się umocniony świadomością misji, przeświadczeniem o stojącej nad nim sankcji nadprzyrodzonej.

Bom ja tu na to dan, przez Boga ręką stawion.
bym jako Boża różga bił, jak Boża błogosławion.

Zadaniem zaś tej misji jego jest: z miękkiego i rozsypliwego tworzywa plemiennego zbudować potęgę państwa:

Nierządni wy, wy rządni sercem dziecka,
dusza się żali w was, płaczka zdradziecka.
Kiedyż w was zbudzi się żądność i radość krwi.
żebyście parli strach jak wilcy [i jak] sępi,
garnęli pod się ziem, litości poniechali
i ze mną, królem swym przewodnim, królowali
mieczem, co siecze i tępi!

Jest to więc organizator siły fizycznej.

Biskup Stanisław natomiast włada siłą sumienia, w imię ludzkości i miłosierdzia; więźniów wypuszcza, chłopstwo ma za sobą, Sieciecha i część rycerstwa zjednał, karci króla za gwałt i za **rozwiązłość a opornego łamie klątwą**. Tak zaś czyniąc czuje się również umocniony poczuciem misji, przeświadczeniem o sankcji nadprzyrodzonej, nie mniejszej niż królewska.

Jest on narodom król
w koronie, którą ja mu wdział.
Niech wie, że ludom król,
król drugi będę przed nim stał. [...]
żem ja tu jest od Boga,
Królowi rówien pan.

Jego zaś misją: zbudować potęgę państwa zbożnego, zawężłonego w sobie moralnie. Oto jego modlitwa:

Daj sprawiedliwość i wskaż ją przytomną,
niech oczy nasze widok jej nasyci:

byśmy Twą wiarę poznawszy niezłomną,
z grzechów i błędów stali się obmyci:
byśmy ujrzeli, że dola człowieka
wieczystym Twoim zakreślona kołem...

Jak widzimy: antynomia dwu dążeń całkowita, konflikt tu absolutny, nie ma w nim pojednania. Prawo ścina się z prawem, misja z misją, pomazaniec z pomazańcem, *Christus in Christum* — jak to ujął Gal Anonim. W tym zwarciu antagonistycznym piorun katastrofy powalić musi obu bohaterów. Jakoż giną obaj.

Ale sam konflikt: Śmiałość czy Świętość, zaciekły odwet czy sprawiedliwość i miłosierdzie, pogaństwo czy chrześcijaństwo — ten rdzenny konflikt nie mógł pozostać nie rozegrany. Dramaturg musiał go rozwiązać. Ale jak? Tu właśnie rzecz zdumiewająca. Wbrew ciężeniu całej tradycji literackiej, bez sugestii jeszcze ze strony badań historycznych Tadeusza Wojciechowskiego — Wyspiański zwycięską zostawia sprawę króla, nie biskupa. „Zostawia“ — może to powiedziane za mocno, ale poddaje, ale umacnia w nas takie przeświadczenie. Ostatecznie zatryumfuje Śmiały. Apoteoza króla dokonuje się nie zaraz — gdzieś na wieków późnej fali, ale że się dokona, nie mamy wątpliwości. W drugim rapsodzie duch św. Stanisława miał odszukać, pobłogosławić i znowu intronizować ducha Bolesławowego. Tak to poeta zaplanował w konспекcie:

Pocałowanie z królem... Wyzwoleni płyną z orłami do kraju — przed nimi Anioły cztery srebrne trąbiące... Koronacja.

To samo znajdziemy w *Argumentum* z r. 1903:

... a że król Śmiałym był, niech go nie winią,
dwa się te duchy pod państwa zaranie
zmoły i były te, co pomost czynią.
Król Śmiałym został i kiedyś odżyje.

Zgodzony z prawem moralnym, podwyższony w sankcji, król Śmiały i potężny obejmie więc kiedyś władztwo nad narodem, by znowu prowadzić go do mocy i wielkości.

W dramacie *Skalka* to samo znajdziemy zwieńczenie ideowe. Biskup pojął swą winę, obwieszczoną mu przez Śmierć. Działał był porywczo:

Najcięższą wzięłeś winę z win,
żeś wstrzymał Bożej ręki sąd
i sam wypełnił czyn
i słowo potępienia.

Dostrzega też zwycięstwo sprawy królewskiej: przed jego to oczyma przetacza się wizyjny, w przyszłość idący krąg rodu Piastów, symbolizujący scalone państwo. Ostoi się więc skuwająca naród myśl królewska, myśl dynastyczna:

Pierwsze je stawiasz nad ludy,
w nich Duch Twój Boży się znaczy;
z pługą je wiedziesz oraczy
i przez nie dopełnisz cudy.

W ostatecznym zatem ujęciu przetrwa myśl Bolesława. Jakiegoś Bolesława przeistoczonego w starciu i nieszczęściu, Bolesława króla-ducha.

Jak przeistoczonego? — tego bliżej nie poznamy. Rapsod o św. Stanisławie nie został dokończony, dramat zaś o nim zatracił wyrazistość konturu w mgławicowym symbolizmie. Ale sam fakt wyrostu króla, zamysł ugigantycznienia jego zjawy mającej wziąć władzę kierowniczą nad narodem — ten nie ulega żadnej wątpliwości. W koncepcji Wyspiańskiego królewskość Bolesława, w ostatniej instancji zwycięska — miała wyolbrzymić i przetrwać.

Taką samą wewnętrzną siłą wyrostu do wielkości zamierzał poeta pokazać na bohaterach tytułowych dwóch późniejszych dramatów: na Jadwidze i na Zygmuncie Auguście. Choć i tu, jak się rzekło, sprawa nie wyjdzie z należytą wyrazistością i szczegółowością. Tylko że tutaj stanie się to z innego powodu. Oba dramaty mianowicie pozostały w stanie fragmentarycznym, są szkicami o niektórych tylko scenach pełniej wykończonych. Ale i tego, co jest, starczy nam na ilustrację tezy, którą tu chcemy rozwinąć.

W obu tych szkicach fragmentarycznych stan rzeczy jest właściwie dość podobny. W obu zostały stosunkowo dokładnie ukazane punkty wyjścia i punkty dojścia bohaterów w ich procesach przeistaczania się wewnętrznego, same natomiast owe procesy, ich przebiegi do wyrazu dramatycznego już nie doszły. Także natura i współczynniki owego procesu miały być w obu wypadkach poniekąd analogiczne. To nam pozwoli potraktować je łącznie.

W obu tych dramatach bohaterowie urastają wewnątrz na gruncie przezwyćżenia miłości jednostkowej, za cenę wyrzeczenia się prawa do osobistego szczęścia. Poznajemy ich jako młodych ogarniętych płomieniem namietności. Jadwiga jest dziewczyną porywcą, dumną, w postanowieniu swym śmiałą aż do zuchwałstwa. Kocha Wilhelma i w miłości jarzmić się nie da; polskiej racji stanu,

która miłości tej staje zaporą, ani nie rozumie, ani nie uznaje.
Hardo odpowiada Dymitrowi z Goraja:

Na głowę moją chcecie zesać burzę!
Dostoję burzy! — znam swe powołanie.
Ślub brałam, ślubu mojego nie złamię.

Powstrzymywana przez Dymitra, porywa za topór. Aż w jakimś punkcie kulminacyjnym — przejrzała.

On mi powiedział: czyli mam sumienie!
Ha, dreszcz mną wstrząsnął. Przed czym? Drzę w tej chwili.
Czyliżem w grzechu, w błędzie jakim była?
Czyli to zbrodnia, którą bym spełniła?

Pojęła wawelskie, królewskie prawo wielkości:

jacy to żyli w tych murach rycerze
i jak z nich każdy rozkaz swój wyniosły
mnie jak puścizną zostawił w ofierze.

W jaki sposób ten burzliwy żywioł młodości sam się okiełzał, ułożył, co tam zaważyło: czy wyblyskująca przed królową wielkość zadania apostolskiego, czy racja stanu polityczna, czy spłot tych węzłów, czy jeszcze co innego, jakie to „sumienie“ obudził w niej Dymitr — tego z istniejących fragmentów się nie dowiemy, autor tego nie zdążył rozwinąć. Ale sam fakt zwycięstwa bohaterki nad sobą, przeistoczenia się, jako centralny moment konstrukcyjny dramatu znowu nie ulega wątpliwości. Apoteoza królowej wyrazi się w wymiarach jeszcze wyższych niż to było przy Bolesławie. Że Jadwiga w przeistaczającej ją ofierze wzniosła się na górną granicę człowieczeństwa, widzimy ze sceny dramatu chyba ostatniej, mieszczącej jej apoteozę. Żeby tę apoteozę unaocznić, sięgnął poeta po wyraz jakże śmiały. Do komnaty wawelskiej, jak ongiś do izdebki w Nazarecie, spłynął Angelus Nuntius z zapowiedzią:

Będiesz dla Polski złotą różą,
gwiazdą w szafirów skłonie;
łzy, co dziewczęce szczęście burzą,
we skarb zawreją w łonie.

W zamknięciu dramatu miała więc ukazać się królowa uwielbiona, miała się stać — jeżeli wolno zastosować strawestowane słowa innego poety — podobna Pani

Jak przedmiotom cienie
Podobne wiernie.

Dramat o Zygmuncie Auguście obywatela się bez hiperbol poetyckich, rozgrywa się w sferze motywów postępowania prostszych, zwyczajniejszych, ale proces duchowego przeistoczenia się bohatera ku wielkości dokonywa się tam w sposób podobny. Król również przemaga w sobie wielkodusznie — nie sam impuls miłości, ale porażenie wewnętrzne od ciosu nieszczęścia, które go dotknęło przez śmierć Barbary, które go więc miłości pozbawiło. Śmierć ta unicestwia go jakoby, poraża w samym rdzeniu powołania:

Boże, dałeś mi wiarę
w te siły moje młode,
że w przyszłość naród powiodę,
że mojej dotrzymam przysięgi.
A dzisiaj łamiesz jak drzewo [...]
Nic mi po blasku korony,
światom ja już król stracony,
na cóż mi tronów wspaniałość!

Znalazł się więc na dnie rozpacz. Ale królowa przed śmiercią zobowiązała go:

Zostaniesz, bo cię Bóg zostawia,
boście włodarzem tu od pluga,
koronowany pan w narodzie.
O własnej wam nie myśleć szkodzie,
o własnej wam nie myśleć biedzie,
boście ten rycerz z Bożej woli,
co inne mnogie pierwszy wiedzie.

Jakoż król zostaje, i zostaje jako włodarz. Z ułomków scen napisanych znowu się nie dowiemy, przez jakie perypetie, po jakich to szczyblach złamany człowiek przemaga się i wyrasta do majestatu sternika narodu, ale że na tych wyżynach staje, to poeta pokazał właśnie jako sprawę najważniejszą. W końcowej scenie dramatu Zygmunt August przeprowadza unię lubelską i błogosławi ją jako wielki przodownik obrzędu:

Ja, com wszędy był w żałobie,
com żal pieścił, zwiędły w żalu,
czuję lica dziś w korąlu
na te gody, na tej dobie.

W ten sposób i on w ujęciu poety urasta na wielkiego władcę, twórcę dziejów.

Dość będzie tych kilku przykładów na stwierdzenie, że Wyspiański wielkie postaci z przeszłości Polski nie tylko rejestrował, ale także dramatyzował, wyolbrzymiał i apoteozował.

4

Wiarą wieków, płynącą z tak rozumianego toku naszych dziejów, jest zatem przeświadczenie, że naród polski z jakichś predestynowanych wyroków pchnięty został na drogę do wielkości, a czołowe duchy królewskie, istotni jego wodzowie, do tej wielkości go prowadziły. Ujmując tę mistyczną nieco wiarę w kategorii historyczno-polityczne trzeba powiedzieć, że w ujęciu Wyspiańskiego władza królewska była w dziejach Polski czynnikiem najbardziej konstruktywnym, ona scalała państwo w znaczeniu zarówno terytorialnym, jak psychicznym, prowadząc najwłaściwszą drogą do pełnienia jego dziejowych przeznaczeń. Co zaś siłę tej władzy ogranicza i osłabia, płynąc czy to z wewnętrznych niedoskonałości samych władców, czy też z zapór stawianych im z zewnątrz — jest czynnikiem złowrogim, destrukcyjnym.

Nietrudno stwierdzić, że takie rozumienie toku dziejów i takie szacowanie społeczno-politycznych czynników dziejotwórczych w naszej przeszłości państwowej nie było zdobyczą Wyspiańskiego; stanowi ono przeciwieństwo fundamentalne założenie ideologiczne tzw. historycznej szkoły krakowskiej, to znaczy tych sfer intelektualnych, które za lat młodości poety w sposób decydujący ustalały w Galicji aksjomatykę naukową i wynikającą z niej taktykę polityczną.

Na okres młodości poety wypada właśnie apogeum osiągnięć i znaczenia tej „szkoły“, zadokumentowane publikacją dwóch podręczników historii polskiej: Szujskiego (1866) i Bobrzyńskiego (1879). Tam to spopularyzowano jako pewniki fundamentalne kilka zasad, które utwierdzą się na długo w przeświadczeniach pokolenia. Naczelna z nich ta, że dla narodu podbitego głównym środkiem ratunku jest studium historii: ono to odkrywając przyczyny upadku wytycza zarazem drogę do podźwignienia się z niego. Wyniknie stąd w pokoleniu silny zwrot do przeszłości. Z tego właśnie studium wywiedziono tezę węzłową, że w naszym wypadku „nie granice i nie sąsiedzi, tylko nieład wewnętrzny przyprowadził nas o utratę politycznego bytu“. Tam orzeczono dalej, że formą właściwą naszym warunkom był nie republikanizm, ale monarchizm, siłą motoryczną kult nie swobody społecznej, ale silnej władzy, skąd poszło wynoszenie wysokie jednostek przodujących, władców silnej ręki, a potępienie anarchii zarówno możnowładztwa, jak gminu szlacheckiego. Tam w szczególności ustalono hierarchię wartości między panującymi, wynosząc Piastów ponad Jagiellonów, królów dynastycznych ponad elekcyjnych, władców despotycznych ponad liberalnych, w myśl tego

wysuwając na czoło Bolesławów, Kazimierzów: Wielkiego i Jagiełły, wreszcie Batorego (Szujski także Jagiełłę i Zygmunta Augusta) — wszystkich, jak wiemy, miłych Wyspiańskiemu.

Ze Wyspiański, na takiej historiozofii wychowany przez szkołę, publicystykę i naukę, przyjmował i podzielał jej zasady, to może się wydać sprawą zupełnie zrozumiałą. Oczami Szujskiego czy Bobrzyńskiego patrzył na dzieje Polski szlacheckiej i romantycznym oświeczeniem ich poprzedników nie chciał ulegać. Gdyby koniecznie chodziło o dowód, dość by się ograniczyć do jednego.

Kiedyś w r. 1905, myśląc o repertuarze na wypadek, gdyby uzyskał dyrekturę teatru krakowskiego, zaplanował Wyspiański dramat o Samuelu Zborowskim. Pociągnął go przekazany przez Mikołaja Malinowskiego dość szczegółowy konspekt tragedii improwizowanej przez Mickiewicza w Petersburgu w r. 1827, myślał więc zbudować na nim dramat, przez tamtego poetę ostatecznie nie wykonany. Elementy podanej treści rozłożył więc na akty i sprzął je stosowną strukturą ideową.

Pomysł zaskakujący. Piewca królów — za bohatera dramatu bierze warchoła. Ten, co w młodości uwielbił był Batorego, teraz w ognisku akcji osadza jego przeciwnika. I do tego w jakim ujęciu! Dramat Mickiewicza nie wysuwał naprzód problematyki politycznej, nie dotyczył scysji Zborowskiego z Batorym. Król jako stróż prawa wbrew chęci, czyniąc „ofiara z uczuć serca“, kazał tylko wykonać wyrok śmierci wydany przez Walezego. Zborowski wychodził tam więc raczej jako zuchwały junak, który zginie właściwie przez swą lekkomyślność, wyuzdanie i winę miłosną, tudzież przez niepowściągniętą dumę osobistą. Dramat improwizowany zatem, jeśli wierzyć streszczeniu, miał być dramatem psychologicznym, nie politycznym, dramatem przerostu indywidualności, tragedią o warchole, a nie o zdrajcy.

Po linii tych założeń Mickiewiczowskich wyrazi się bohater u Wyspiańskiego:

Ponad uległych prawo — nad wszystko mi święta
 cześć moja, choćby droga miała być przeklęta;
 choćby na cały żywot klątwę mi rzucono.

Zły los tylko nie pozwolił Samuelowi wyładować wrącej siły i ambicji w potrzebie wojennej, zostać bohaterem. Tak go rozumie li romantycy, tak go ujął Mickiewicz.

Wielki musiał być urok poddanego pomysłu, silna sugestia Mickiewicza, skoro Wyspiański początkowo dopuszczał taką w pewnej

mierze poetycką rehabilitację dumnego swawolnika, szukającego chluby w targaniu więzów prawa. Hardy skazaniec nie uznając wyroku, rzecznika owego prawa ziemskiego pozywał do wyższej instancji: przed sąd Boga.

Ale nie na długo starczyło pierwszego uroku. W późniejszych zamysłach Wyspiański się opatrzył i przetworzył plan wręcz na opak. Myślał o dramacie politycznym, odsłaniał, jak to Zborowski w zajadłości buntu knuje zamach na Batorego. W redakcji ostatecznie zamierzonej (znanej jedynie z planu zanotowanego przez Wilhelma Feldmana) sprawiedliwość poetycka miała być wymierzona inaczej: nie swawola miała być tam uwielbiona, lecz rygor prawa, nie Samuel zwyciężał moralnie, lecz Kanclerz. Więzień — brzmi notatka — w zmaganiach się wewnętrznych „widzi nareszcie, że głosowi Kanclerza, majestatowi Polski musi się poddać“. Po jego ścięciu zaś, nad placem egzekucji symboliczna „Justycja wyciąga rękę“. Inspiracją Mickiewicza poddane ujęcie romantyczne ustąpiło zatem ostatecznie — jak widzimy — miejsca ujęciu Szujskiego i Bobrzyńskiego, dla których Zborowski to banita i infamis.

Nie, nie był Wyspiański uznawcą Lelewelowskiego „gminowładztwa szlacheckiego“; o butnym, burzliwym, nieuhamowanym żywiole szlacheckim dawnej Polski, o jego bożyszczu, „złotej wolności“, miał sąd zdecydowanie ujemny. Jesteśmy w tym fortunnym położeniu, że możemy nawet sąd ten zacytować w ujęciu bezpośrednim, wyrazistym a wysoce autentycznym. W rozmowie z Zenonem Parvim wyrażał się poeta bez ogródek:

W ogóle w całej historii Polski Wyspiański w gronie tych, co naważ Rzeczypospolitej kierowali, uznawał tylko jednego męża, a tym był Jan Zamoyski [...]. O innych bohaterach „złotej wolności“ szlacheckiej nie umiał mówić bez podniecenia, a nawet bez uniesienia. I tym może się tłumaczyć, dlaczego nie napisał ani jednego dramatu szlacheckiego.

5

Z wywodów dotychczasowych zdawałoby się wynikać, że Wyspiański swe widzenie historyczne, swą postawę sądu wobec przeszłości Polski, że swe pojęcie „wiary wieków“ urobił sobie według wskazań szkoły krakowskiej, mniej więcej według widzenia Szujskiego. Mniemanie takie należy wszelako wyraźnie ograniczyć. Uprzytomni się to nam najwyraźniej, kiedy spróbujemy rozpatrzyć wiązania ideowe jego dramatów osnutych na dziejach wieku XIX. Mówić tu możemy o dramatach pięciu: cztery wykończone, jeden zaplano-

wany; wśród nich trzy z wypadków r. 1831, jeden (ów planowany) z r. 1846, jeden o Legionie Mickiewicza z r. 1848; trzy osnute na przebiegu walk z Rosją, dwa z Austrią. Wszystkie zaś — o powstaniach.

Otóż dramaty o tematyce powstańczej nie wyszły z atmosfery historycznej owoczesnego Krakowa, były jej dalekie, a nawet wręcz przeciwstawne. W przeświadczeniu władnych podówczas arystarchów dotykały one jątrzących ran, przejawów śmiertelnej choroby narodu. Wiadomo, ile energii myślowej i uczuciowej, ile szczerzej żarliwości przekonania włożono w to, by zwalczyć w duszy polskiej, by zdyskredytować w życiu politycznym Polski dążności spiskowe, które osądzono i osławiono samym terminem o najhaniebniejszych asocjacjach, przezwiskiem *liberum conspiro* i skojarzeniem z Targowicą. Nie szczędzono zasobów myśli ni uczucia, pragnąc napiętnować złowrogą zasadę nieprzerwalności powstania, spowodować, by „złakł się jej jak dzumy jakiej cały naród“. Wiadomo, że Szujski podjął tę walkę w programowej rozprawie *Kilka prawd z dziejów naszych* (1867) i prowadził ją nieugięcie, przewodząc w niej innym. Za chlubę sobie poczytał ocenę powstań jako „tańca śmierci, w którym się splotło poświęcenie z przewrotnością, zapal z lekkomyślnością, miłość ojczyzny z nadużyciem jej imienia — aby nas wepchnąć w przepaść nieobliczonej klęski“. Sprawa jest jasna, że tak oceniając powstania, tych kart przeszłości wzdrygano się tykać, ran nie odsłaniać, zwłaszcza nie czynić ich przedmiotem wizji artystycznej, która choćby pośrednio mogła mieścić w sobie momenty rehabilitacji, nie mówiąc już uwielbienia wzniosłości klęsk, która by poddawała okrzyk: *gloria victis!* To nie przypadek, że od czasu dramatu Leonarda Sowińskiego *Na Ukrainie* (1873) aż do Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony...* (1895), przez dwadzieścia z górą lat, nie potrafimy wskazać żadnego znacniejszego utworu osnutego na bolesnej tematyce powstańczej.

Wyspiański zaś ran dotknął, i to niejednokrotnie. Nie słuchał Szujskiego, poszedł śladem nie Matejki, ale Grottgera, ale Malczewskiego. Wyobraźnię jego raz po raz opanowywały wizje scen powstańczych.

Prawda, dramaty jego nie niosły w sobie uwielbienia powstań, ściślej mówiąc: uwielbienia działań powstańczych. Nie chwyciły się złudy krótkotrwałych powodzeń, mówiły śmiało, z okrucieństwem prawdy o klęskach, o winach tych, co je spowodowali. A więc mogłoby się zdawać, że tak czy owak poeta w ostatniej instancji

zmierza przecież do dyskredytowania powstań, że jest ich zawziętym prokuratorem, a więc mimo wszystko — sojusznikiem walki z *liberum conspiro*.

Otóż nie. Teksty mówią tu wyraźnie. Mamy w pamięci — i zapomnieć jej niepodobna — urzekającą scenę dramatyczną, jak Kora z matką swą Demeter w mglistą noc listopadową przechodzi przez park Łazienkowski i brzmia nam w uszach jej słowa, dosłyszane jakoby przez belwederczyków:

Z tajemnic moich, matko, wiedz:
Gdy wszystko żywe musi leć
pod ręką, która znaczy kres,
śmierć tych użyźnia nowe pędy
i życie nowe sieje wszędy.

W scenie późniejszej dramatu, już po upadku powstania, dopowie Kora tajemnicę tę do końca:

Wieki i lata, co przyjdą,
żyć będą ziaren tych treścią [...]
Krwii przelanej nie zmarnię.
Krwia pola a rolę użyźnię
i żywot dam tlejący w zgliszcz popiele!

Ale to dopowiedzenie nie jest właściwie konieczne; już w tamtych pierwszych słowach Kory odsłonięta została cała prawda. A więc powstania nie były czynami samobójczymi, krwawe ich ofiary nie pójdą na marne; w ogólnym rachunku narodu nie stanowią pozycji ujemnych: śmierć pobitych użyźni nowe pędy.

Brzmia nam te słowa w uszach, ale sens ich nie zawsze był odsłaniany w pełni. Słowa są z dramatu *Noc listopadowa*, a zatem z utworu późnego, wykończonego ostatecznie w roku 1904. Wypowiedziany więc w nich sąd chciano wywodzić z przemyśleń późniejszych, ze „spojrzenia palingenetycznego“, które się zrodziło dopiero w *Akropolis*. Powzięte wtedy, nowe rzekomo, „poznanie kazało poecie inaczej patrzeć teraz na powstanie listopadowe“. Innymi słowy, do pozytywnej oceny powstań poeta doszedłby późno, dopiero u schyłku swej działalności.

Tymczasem tak nie jest. Dialog Łazienkowski Kory i Demetry jest wczesny, powstał w lutym 1900, tzn. w kilka tygodni po wydaniu *Lelewela*, a na kilka miesięcy przed napisaniem *Legionu*. Jeżeli tedy chodzi o chronologiczny ciąg myśli twórcy, mamy prawo widzieć w słowach dialogu wykładnię ideową *Warszawianki* i *Lelewela* tyleż samo, co późniejszej o pięć lat *Nocy listopadowej*. Mo-

zemy zatem śmiało ująć sprawę generalnie, i to nie tylko w odniesieniu do jednego powstania listopadowego. W spichrzach Orkusa

z każdego owocu się bierze
nasienie i skrzętnie kryje [...]

Każde kwiatem odżyje
i owoców urodzi mnogo.

Wyspiański daleki był od dopatrywania się bezowocności powstań, od przeświadczenia, że po ich klęskach pozostała jedynie krew wylana, ruina sił żywotnych narodu, jedynie popioły i zgłiszcza. Nie były więc li makabrycznym „tańcem śmierci“.

6

Na tym wszelako nie koniec sprawy. Wszystko, co się dotąd rzekło, nie zasłoni faktu, że spośród twórców naszych (wyjąwszy może Słowackiego z Prologu *Kordiana*) żaden inny nie wypowiedział o powstaniach słów tak bezlitośnie surowych jak właśnie Wyspiański. Dramaty jego nie niosą apoteozy klęsk, ani nawet apoteozy tragicznego heroizmu straceńców, tak uwielbionego przez Grottgera. Dramaty powstańcze jego są nie apoteozą, lecz sądem, surowym sądem nad pokoleniem, które nie dorastało do obowiązków stawianych mu przez historię.

Tę centralną oś konstrukcyjną uwydatniła krytyka dotychczasowa najwyraźniej przy *Warszawiance*. Nie ulega wątpliwości, że poeta odsłonił tam przyczynę klęski powstania listopadowego nie w przewadze wroga, ale w duszach pokolenia: w duszach generalicji, która urobiona w ryzach Napoleona żyje tamtą legendą, a na dziś zżera się w ambicjach, urazach, wikła się w tępy upór; przede wszystkim jednak w duszach generacji młodej, romantycznej, rozmiłowanej w pozach bajrońskich, w przerostach indywidualizmu, w pogoni za ryzykancką brawurą, za majakiem sławy — byle jak najdalej od rygoryzmu upodrzednienia się interesowi zbiorowemu. Tak było w korpusie oficerskim. Dramat *Leleweł* pokazuje, że nie inaczej stała sprawa i w cywilnych sferach rządowych, wśród posłów i ministrów. Podobnie tam rozdarcie, knowania klubistów, intrygi i walki o pryncypia monarchistyczne czy republikańskie wtenczas, kiedy Paskiewicz zaciągał już wokół Warszawy baterie obłędnicze. I tu, i tam nie robi się tajemnicy z tego, że pokolenie listopadowe nie sprostało zadaniu.

Nie inaczej miał wypaść sąd w zamierzonym dramacie o powstaniu krakowskim 1846 roku. Z zamiaru jego i myśli przewodniej wiemy tylko tyle, ile zachował w pamięci Artur Górski, który sły­szał relację z ust poety. Ale i tego dosyć, by mieć pojęcie o głównym węźle konstrukcyjnym. Zamysł był z r. 1899 i nie wiele odbiegał w założeniu od dramatów o wypadkach listopadowych. Utwór miał być ponurą groteską, odtwarzającą małosłowne, żalosne walki o dyktaturę. Walki pigmejów. A i to w owej relacji ma wagę, że dramat miał być reakcją poety przeciwko ogłoszonej świeżo taniej apoteozie źle zagospodarowanego męczeństwa.

Dłuższą chwilę uwagi poświęcić by należało dramatowi *Legion*, bo tu wypadaloby wpierw usuwać narosłe dotąd zapory i zamącenia. Dużo włożono fatygi interpretacyjnej, by nas utrwalić w mniemaniu, że utwór ten ma swą kulminację ideową w potępieniu Mickiewicza; dramat ma być jakoby „demonstracją, do czego by naród zaprowadził taki król-duch jak Mickiewicz“. Według tego on uwodziciel zarzuca czar na dusze zaciężnych wyznawców i wiedzie ich w zaturę; barkę jego wśród burzliwych odmętów pilotuje Thanatos. Ma zatem nie ulegać wątpliwości, że klęska Legionu obciąża Mickiewicza.

Próżne to fatygi. Jak w ogóle w nauce przeciwko prawdzie, tak w szczególności w filologii przeciwko prawdzie tekstu — rozumnie! A prawda tekstu jest tu dostatecznie wyraźna. W *Legionie* ustępów mglistych nie brak. Ale ponad wątpliwość jest jasny ten, który wskazuje, że legioniści nie dorastają do miary. Mickiewicz *Legionu* organizując zastęp swój wymagał od zaciężnych determinacji śmierci. Oczywiście; jest to przecież zawsze główna cena zwycięstwa. W owym wypadku była to zarazem cena odpłaty i pokuty dla niego i dla nich.

Sam nie znam, gdzie głowę skłonię.
Uczyńcie, uczyńcie ślub,
zaprzysięgnijcie wytrwanie!

Ale już w tej scenie ostatniej wieczerzy Przewodnik przenika tajnie ich dusz i oznajmia wprost swemu zastępowi:

Zaprawdę, wielu z was mię zdradzi.

Wielu — nie jeden.

Otóż rzeczywiście legioniści-wybrańcy w straszliwej próbie ostatniej nie dotrzymują przysięgi, złamała ich trwoga, upadli na duchu.

Sprawie przysięgliście rękę

— przypomina im Wódz. Ale Chór przerażony otchłanią okropności odrzeka się przysięgi:

Odprzysięgamy sumienia,
 żądamy odprzysięć rękę [...].
 Jawny lęk porywa dusze.
 My w grzechu, we krwawej jusze
 przez Noc płyniemy w niemocy.
 Słabniemy, słabniemy, słabniemy!

Sprawa jest jasna: zaciężni nie dotrwali, nie dorośli. Jak tamci z r. 1831, jak tamci z roku 1846. Reszta jest tylko konsekwencją, tylko sądem. Los żelaznymi wargami wypowie i teraz wyrok: klęskę. Ale ponad klęskę wyniosą się końcowe słowa Wodza, także same jak zapowiedź Kory:

Zmartwychwstaniecie — młodzi!

Pozostałby jeszcze rok 1863. Ten nas zajmie krótko. Powstania styczniowego Wyspiański dramatycznie nie osądził. Ale jak na nie patrzył, jak osądzał ludzi tamtej generacji, to powiedział bezpośrednio. Pisał do przyjaciela już w grudniu 1895:

Mieszczanństwo krakowskie to jest taka głupia rzecz, że wstyd mówić, że to są nasi krewni, rodzice, znajomi; to wszystko nie ma duszy dla nas. Caluteńką duszę zjadł 1863. Oni poza tym nic nie widzą, niczym się nie interesują; poza swoimi ideałami widzą tylko materialny byt, dochody, pozycje, stanowiska; nie rozumieją żadnych naszych idei. I dlatego młodość tych ludzi jest mi święta, ale dzisiaj ich nienawidzę i czuję dla nich wstręt.

A zatem i tutaj też samo: święta sprawa — i mali nieświęci ludzie, generacja, którą wielkość momentu przytłoczyła. Dysproporcja między sprawą a jej niedorośliymi wykonawcami może budzić tylko pasję potępienia.

7

Jakże tedy różnym tonem mówi poeta o ludziach Polski niepodległej i Polski porozbiorowej! Tam podziw i apoteoza, tu przygana, sarkazm i gniew. Tak rzeczywiście. Tylko że to sprawy nie wyczerpuje. Ton orzeczeń różny, ale kryterium sądu w obu wypadkach jednakie: zamyka się ono w pytaniu o prawo do wielkości. W ludziach wieków dawnych poeta widział i uwielbił władczą wielkość wynikającą z dopracowywania się do gotowości ofiary. W ich pogrobowcach natomiast dostrzegał jedynie słabość i małość.

duszność. A słabość tę uwydatniał i osądzał właśnie przez przeciwstawienie: prapradziadów — praprawnukom. Było to ujęcie upodobane w pisarskiej praktyce Wyspiańskiego.

Wyraz najpełniejszy i najbardziej sugestywny, pełnoznacznym, dał on mu we wczesnym, rzec by można: programowym rapsodzie o Kazimierzu Wielkim; na tej samej zasadzie skonstruował również najwyższe swe dzieło: *Wesele*. W całej tej twórczości, która dotyczy problematyki narodowej, przeprowadzał poeta w różnych instancjach tę samą wciąż sprawę, jeden i ten sam zasadniczo sąd: małości i słabości pokoleń niewoli przeciwstawiał wielkość duchów władczych z epoki państwowości. Zawsze tam jakiś król-truchło głębią oczodołów patrzy w mrowiący się przed nim krąg popolitości i karlej niemocy, w „trupie koło ziemskich snów“; zawsze sądzi i gromi, i szydzi.

Tak by więc można określić istotę poezji Wyspiańskiego: jak żaden inny z naszych twórców mieści on w swym dziele patos wzniosłości obok zjadliwości satyry, tyrteizm przy nieustannym wtórze sarkazmu. Muza jego ma wyraz dwoisty: skrzydła rozpostarte i uniesioną twarz Niki, a oczy Eryni.

Kiedy zaś Erynia, na chwilę *addormentata*, przymknęła powieki — z ukojonej przelotnie piersi poety wzniesić się mogło najgłębsze westchnienie do Ducha Tworzącego:

— Spraw, by Naród wskrzesił w sobie dawną wielkość!

Zwól z Wiarą wieków podjąć CZYN.