

Aniela Łempicka

Problemy "Wyzwolenia"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/2, 301-338

1961

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.

ANIELA ŁEMPICKA

PROBLEMY „WYZWOLENIA”

Wyzwolenie jest dramatem rewizji polskiej myśli i polskich postaw narodowych. Jest trzecim tego typu dramatem Wyspiańskiego po *Legionie* i *Weselu*; *Warszawianka* i *Leleweł* powstały bowiem z odmiennych założeń twórczych. Z jakich — to temat do osobnych rozważań.

Wyzwolenie powtarza wątki obrachunkowe *Legionu* i *Wesela* — to jest jego część krytyczna. Ale w przeciwieństwie do obu poprzednich dramatów *Wyzwolenie* przynosi również i przede wszystkim treść pozytywną, nową prawdę, z którą się zwraca do narodu. W ten sposób uczynił Wyspiański z *Wyzwolenia* syntezę swoich narodowych przemyśleń. W żadnej późniejszej sztuce nie wypowie się już w sprawach narodowych tak obszernie i do końca.

Jest to zarazem jeden z najtrudniej czytelných dramatów Wyspiańskiego. Wiele się na to złożyło: napór nowych pomysłów teatralnych, dżungla aluzji literackich, w której dopiero żmudna praca filologów pozwoliła ustawić orientacyjne drogowskazy, abstrakcyjny przedmiot dramatu, jego symbolizm oraz sprzeczność wypowiedzi autorskich, do których czytelnik lub widz zamiast klucza dostaje wzgardliwą uwagę autora, że „nie ma myśli tak niejasnej, której by człowiek myślący jasno i wyraziście nie przenikał i nie rozumiał” (II, 386—388)¹.

Sztuka tego rodzaju stwarza oczywiście urodzajne pole dla inwencji interpretatorów, *Wyzwolenie* obrosło też w interpretacje, które często raczej utrudniają, niż ułatwiają dostęp do dzieła. Zanim więc określimy, do jakich myśli dopracował się Wyspiański w swoim najbardziej programowym dramacie narodowym, wypadnie podjąć nową próbę wyjaśnienia kompozycyjnych zawłości utworu i usunięcia ważniejszych nieporozumień interpretacyjnych.

¹ *Wyzwolenie* cyt. według: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. T. 5. Kraków 1959. Cyfry rzymskie wskazują akt, arabskie — wiersze.

Stosunek autora do postaci Konrada

Krytyka współczesna Wyspiańskiemu nie miała wątpliwości, że Konrad to *alter ego* autora. Wynikała z tego przeświadczenia określona konsekwencja krytyczna: każdą wypowiedź Konrada ogólniejszej natury traktowano jako głos Wyspiańskiego, zarówno wtedy, gdy ją aprobowano, jak i wtedy, gdy z nią polemizowano.

Juliusz Saloni zwrócił uwagę na to, że w *Wyzwoleniu* autor ingeruje w sztukę poza postacią Konrada, bezpośrednio od siebie. Tym głosem autora, drukowanym kursywą, są komentarze poetyckie, charakteryzujące postacie, wyjaśniające znaczenie symbolu, zapowiadające dalszy ciąg widowiska i dopisujące sztuce wróżebny epilog. To oczywiste spostrzeżenie posłużyło do degradacji Konrada z roli *alter ego* autora na pozycję bohatera sztuki, z którym autor nie zawsze się solidaryzuje.

Autor więc, pisząc *Wyzwolenie* zarezerwował sobie w stosunku do jego problematyki i jego postaci stanowisko interpretatorsko-krytyczne².

Na opinię tę złożyło się kilka motywów. Najpierw aż dwu autorów w dramacie było krytyce za dużo. Po wtóre, klęskę Konrada w finale sztuki i oddanie go na pastwę Eryunii zaczęto pojmować jako wyraz krytycznego stosunku Wyspiańskiego wobec swego bohatera.

Kiedy przy końcu aktu drugiego odbierał święty ogień z rąk Hestii — pisze Saloni — Autor ostrzegał, by go nie zmarnował, by nie stracił żarów świętej siły nawet „w ofierze dla narodu”, w przeciwnym bowiem razie stanie się pastwą mściwych erynij.

Tymczasem zamiast działać, Konrad roztrwonił swoje powołanie, najpierw na dyskusje z samym sobą, a potem na tandetę teatralną, na szych, na udanie. [...] Ci, przed którymi Konrad odegrał swoją rolę, potraktowali ją tak, jak na to zasługiwała, jak rolę teatralną, potrzebną w sztuce, podlegającą krytyce z punktu widzenia logiki widowiska.

Pozostawiony sam na scenie teatru, zrozumiał wreszcie Konrad swoją pomyłkę. Jest omotany czarem sztuki, nie umie wyjść z jej kręgu. W związku z niezdolnością dokonania czynu ze zmarnowaniem płomienia pozostał w duszy jedynie wstyd³.

Przesłanki te dały Józefowi Bujnowskiemu podstawę do twierdzenia, że tytuł *Wyzwolenia* jest ironiczny⁴.

Była jeszcze jedna przyczyna, dla której koncepcja niesolidarności lub niepełnej solidarności autora *Wyzwolenia* z Konradem była kryty-

² J. Saloni, wstęp do: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*. Warszawa 1947, s. 14.

³ *Tamże*, s. 22.

⁴ J. Bujnowski, *Wyspiański spętany*. W książce zbiorowej: *Wyspiański żywy*. Londyn 1957, s. 163.

kom na rękę. Pozwalała ona umieścić Wyspiańskiego bardziej „na lewo” od głównego bohatera jego sztuki. Saloni istotnie wyciąga odpowiednie wnioski:

Na Konradzie-bojowniku ciąży przekleństwo słabości dekadentckiego pokolenia. Schodząc na ziemię, by działać, świadom jest tego, że sprawę narodową należy ratować przez bunt przeciw istniejącej rzeczywistości. Oto znajduje „najpierwszych”, „czern”, robotników teatralnych, tych, których siostry padały „wśród parcia ludu na ostrza bagnetów”; widzi sponiewieranych, pokornych chłopów za krzesłami panów, „batogiem gnających ich w pole”; klnie warchołów, „którzy nie czuli dumy nigdy, chyba wobec biedy i nędzy, której nie-szczęście potracali sytym brzuchem bezczelników i pięścią sługi”; widzi parodię zrównania stanów dokonaną przez Karmazyna; zdaje sobie sprawę, że siła narodu to właśnie ci pogardzeni, obiecuje im, że powoła ich do czynu, że będą budować i burzyć na to, by zacząć rzecz nową. Ale na rozpoczęcie tego dzieła Konrad nie ma sił. On raczej od nich oczekuje siły, to raczej oni mogą wyzwolić Konrada z więzów sztuki, zaspokajania miłości frazesem poetyckim, działaniem teatralnym „na niby”⁵.

W tym samym celu obrony Wyspiańskiego przed identyfikacją jego poglądów z *credo* politycznym Konrada Konstanty Puzyna przed paru laty nie zawahał się przed twierdzeniem:

[*Wyzwolenie*] to także pamflet na własny nietszcheanizm, na Czyn Konrada, który okazuje się jedynie teatrem, jedynie sztuką i poza ramy teatru wyjść nie potrafi. *Wyzwolenie* jest wobec nietszcheanizmu Wyspiańskiego tym, czym *Wesele* wobec jego solidaryzmu; obie te ideologie zostają skompromitowane jako tragiczne utopie⁶.

Ostatnia opinia wynikała po prostu z przeoczenia faktu, że zaraz po *Wyzwoleniu* powstaje spory cykl dramatów, w których Wyspiański angażuje się programowo i z pasją właśnie w nietszcheanizm.

Zastanówmy się jednak kolejno nad wartością przytoczonych argumentów i wynikłych z nich interpretacji.

Najpierw — nie ma żadnych powodów, dla których w sztuce nie mogłoby się zmieścić dwu autorów⁷. Tym bardziej, że role obu są podzielone bardzo skrupulatnie. W drukowanych kursywą komentarzach i didaskaliach poetyckich autor występuje bezpośrednio, ale jako konferansjer sztuki, nie zaś osoba dramatu. Nie wynika z tego, by główny bohater dramatu Konrad nie mógł być projekcją Wyspiańskiego — w roli poety, sięgającego po rząd dusz swego narodu. Po drugie, nie ma w tekście sztuki takiego momentu, w którym Wyspiański nie soli-

⁵ *Tamże*, s. 26—27.

⁶ K. Puzyna, *W meandrach idei*. Teatr, 1956, nr 5, s. 8.

⁷ Bujnowski (*op. cit.*, s. 159—160) nie bez racji doliczył się w sztuce nawet trzech autorów.

daryzowałby się ze swoim głównym bohaterem. Jedyna przestroga autora-konferansjera, na którą powołuje się Saloni, w dosłownym brzmieniu wygląda tak (II, 1596—1609):

W niewiadomości człowiek żyje,
w niewiadomości błogosławion.
Płomień ten boski kto odkryje,
potępion może być lub zbawion.

Gdy straci żarów świętą siłę,
choćby w ofierze dla narodu,
mniema, że ogniem go ocali — —
dośćigną mściwe Erynije,

dośćignie Sęp wiecznego głodu:
wieczycie dalej, co jest dalej?
co będzie dalej, za wiek, wieki?
Im bliższy wiedzy, tym daleki,

coraz to dalej bieży, leci:
ogniem się własnym spala — świeci!

Tekst poetyckiego komentarza autorskiego niewątpliwie nie posiada przejrzystości dyskursywnego języka. Jasne jest jednak, że chodzi w nim o refleksje na temat losu ludzkiego. Błogosławionej niewiadomości prostaczków przeciwstawia autor *Wyzwolenia* ryzyko człowieka, który sięga po prometejski ogień. Pojęcia potępienia lub zbawienia nie są tu kategoriami oceny postępowania, lecz klątwy (lub konsekwencji) losu, który przyjmuje na siebie ten, kto sięga po płomień. Sama natura tej pochodni jest ambiwalentna (II, 1588—1591):

Rozjaśnia, ale niszczy razem;
ogniem żyjącym, zabić zdolna.
Płonąca, jest tą żywiołową siłą,
którą posiada DUSZA WOLNA.

Jest również jasne, że chociaż komentator błogosławi „niewiadomości”, sam solidaryzuje się z ryzykiem podjętym przez swego bohatera, nawet jeśli śmiałkowi grozi los Orestesa, ściganego przez Erynie, lub Prometeusza, którego dręczy „Sęp wiecznego głodu”.

O krytyce bohatera można byłoby mówić wtedy, gdyby jego potępieńczy los nie wynikał z porządku świata obdarzającego płomień tą dwukierunkową, niszczącą i żywiącą jednocześnie, siłą, lecz z jego własnej winy, niedołęstwa, omyłki, upadku. W cytowanym komentarzu poetyckim nie ma tego motywu, mógłby jednak winę Konrada ukazać przebieg akcji sztuki.

Saloni widzi ją w tym, że Konrad nie zwrócił się ze swoim programem i gotowością działania do tych, w których sam dostrzegł siłę —

do robotników. Zapewne, czy jednak osąd Saloniego podziela twórca *Wyzwolenia*? W moim przekonaniu tę krytykę Konrada można spokojnie obrócić przeciw samemu Wyspiańskiemu. To prawda, że sc. 1 dramatu, kiedy robotnicy teatralni rozkuwają Konrada z kajdan, oraz poetycki komentarz epilogu z owym wyrobnikiem i dziewczką bosą, którzy może (zwrócić należy uwagę na tę wątpliwość nadziei) przyniosą Konradowi wymarzone wyzwolenie — tworzą razem ramy sztuki kuszące do wpisania w nie interpretacji Saloniego. Ale są to ramy pozorne, ponieważ nic wewnątrz dramatu nie potwierdza implikowanej im przez krytyka funkcji znaczeniowej. Nie mówi się o tych robotnikach przez całe trzy akty, nie zostali oni pokazani w obrazie Polski współczesnej. Słowem, nie tylko Konrad, ale sam Wyspiański o nich w *Wyzwoleniu* zapomniał. Jest to zresztą zrozumiałe w kontekście *Piasta*, *Legionu*, *Wesela*, z których łatwo odczytać, że Wyspiański istotnie dostrzegał w ludzkiej sile, ale taką, której żywiołowości nie wolno zawierzyć. Dlatego z agitacją ideową, ze zdobytą przez siebie prawdą narodową zwraca się Konrad nie do robotników, lecz do tych, którzy reprezentują w dramacie Polskę współczesną. Z aktu III wiadomo, że Konrad nie znalazł odzewu, pozostaje jednak do dyskusji kwestia, czy za klęskę misji wyzwoleniczej czyni autor odpowiedzialnym Konrada.

Wreszcie tezie o braku solidarności Wyspiańskiego z Konradem przeoczy sposób, w jaki autor wprowadza i traktuje w całej sztuce głównego jej bohatera. Jest to osobistość rangi niezwyklej, wśród żywych ludzi dramatu nie ma dla niej partnera — jedyny równy mu rangą przeciwnik — Geniusz — jest symbolem. Każde słowo Konrada ma wagę prawdy nieodwołalnej, niemal każde przeciwstawia tę prawdę jakiemuś rozpowszechnionemu głupstwu. Konrad ma za sobą niebagatelny łańcuch wcieleń — jest przecież Konradem z *Dziadów*, zszedł na ziemię z gwiazdnej zawieruchy, aby podjąć raz jeszcze walkę o naród, mówi o sobie znanymi słowami: „ja i naród — to jedno”. Z pewnych jego wyznań wynika, że we wcześniejszym wcieleniu był Achillesem. Ten, kto wie, jak bliski był Wyspiańskiemu bohater *Iliady*, i kto pamięta jego marzenia o własnej reinkarnacji („Niech nikt nad grobem...”); spostrzeże, że łańcuch bytów wyznaczony Konradowi autor *Wyzwolenia* wybrałby również dla siebie.

Tekst dramatu zawiera zresztą niedwuznaczne aluzje do tego, że Wyspiański pod postacią Konrada — w ujęciu określonym zasadami licencji literackiej — przedstawia siebie samego. Konrad jest poetą, poetą-dramaturgiem, reżyser i aktorzy witają go jak dobrego znajomego, dostarczyciela sztuk dla ich teatru.

Trzeba nie lada odwagi, by pod postacią, której wielkość kreśli się z taką admiracją, kazać się widzom domyślać projekcji własnej osoby autora. Wieszczenie nie znają lęku przed śmiesznością. Nie znał go nie tylko Wyspiański, ale i Mickiewicz. Od niego przecież przejął autor *Wyzwolenia* nie tylko bohatera, ale i przykład uwznioślenia samego siebie w głównej postaci dramatu.

Nieporozumienia z teatrem w teatrze

Jak wiadomo, Konrad przychodzi do teatru po to, aby wystawić tam nową sztukę. Inscenizuje się ją na oczach publiczności, po czym oglądamy widowisko pod tytułem „Polska współczesna”. Powstaje pytanie, jak należy traktować to widowisko, czym ono jest w dramatycznej fakturze sztuki? Przyjęło się określać je jako „teatr w teatrze”. Określenie to wprowadziło nieco zamętu w rozumieniu dramatu.

Klasycznego wzoru chwytu teatru w teatrze dostarczył *Hamlet* i *Sen nocy letniej*. Chodzi o sytuację, która bawi pomysłem podwójnego, piętrowego przedstawienia, sztuki przedstawiającej z kolei inną sztukę, teatru, który przedstawia sam siebie. Chwyt ten zakłada nierównomierny rozdział pomiędzy oba teatry kredytu iluzji należnej sztuce od widza. W pełnym wymiarze egzekwuje go tylko teatr pierwszy, sztuka zasadnicza, która wyobraża „rzeczywistość” w stosunku do przedstawianego na scenie drugiego teatru. Ten drugi teatr nie ma prawa do pełnej iluzji, musi mu towarzyszyć świadomość widza, że patrzy na przedstawienie, inaczej wartość chwytu będzie stracona. W twórczości Wyspiańskiego przykładem klasycznego chwytu „teatru w teatrze” jest scena w Teatrze Rozmaitości z *Nocy listopadowej*, z wirtuozerią wygrywająca artystyczne możliwości chwytu.

Kto autorem widowiska

W *Wyzwoleniu* oglądamy teatr w teatrze w prologu aktu I. Jest to ekspozycja widowiska „Polski współczesnej”. Na oczach widza odbywają się przygotowania do spektaklu: akceptacja przez teatr Konradowej sztuki, montaż dekoracji, rozdział ról, inscenizatorska krętanina reżysera. Teatr wraca na scenę w akcie III, po zakończeniu widowiska, w scenach między aktorami i Konradem. Słowem, przed i po inscenizowanym przedstawieniu autor obnaża swój teatr, demonstruje go na scenie. Czym jednak jest to, co pośrodku — samo przedstawienie?

Czy podczas przebiegu widowiska odwołuje się autor do świadomości widza, że chodzi o sztukę Konrada w wykonaniu aktorów, których udział jest szczególnie duży, jest to bowiem *commedia dell' arte*? Czy też odwrotnie, obraz Polski współczesnej sygnuje autor własnym imieniem i domaga się dla niego normalnego, nie umniejszonego kredytu

iluzji od widza? Zagadnienie jest doniosłe, każda z tych dwu wersji każe bowiem widzieć w *Wyzwoleniu* nieco odmienny temat. Pierwsza — na plan główny sztuki wysuwa sprawę Konrada i teatr, druga — sprawy narodowe *sensu stricto*.

Wersja druga powstała najpierw. Krytyka współczesna Wyspiańskiemu nie podważała bezpośredniości odautorskiej wizji w obrazie Polski współczesnej, podobnie jak nie kwestionowała pełnej solidarności Wyspiańskiego z głównym bohaterem *Wyzwolenia*. Dopiero krytyka bliższa naszym czasom wystąpiła z odmiennymi tezami. Jako sztukę inscenizowaną przez Konrada konsekwentnie rozumie widowisko „Polska współczesna” Saloni. Za nim pojmuje je tak Bujnowski pisząc:

Bo całe to widowisko nie jest prawdą: jest to imaginacja Konrada przybrana w kształt zaimprovizowanej przez niego *commedia dell' arte*⁸.

Backvis w *Wyzwoleniu* widzi zapowiedź Pirandella⁹, o tym zaś jak pojmuje widowisko „Polska współczesna” najlepiej świadczy znamienna wypowiedź:

Ileż wymowy ma ten drobny fakt, że w *Wyzwoleniu* spór Konrada z Geniuszem o władzę nad społeczeństwem wyrażony został poprzez symbole, które dowodzą, że ostatecznie chodziło w nim o współzawodnictwo dwóch... inscenizacji¹⁰.

Koncepcje te oddziaływały na inscenizacje *Wyzwolenia* w roku Wyspiańskiego¹¹, zwłaszcza na inscenizację katowicką. Pirandellizm *Wyzwolenia* spodobał się również recenzentom. Czy słusznie? Stawiając to pytanie nie chcę podważać praw teatru do licencji inscenizatorskiej, pod warunkiem że chodzi o licencję świadomą, nie kryjącą się za autoritetem autora, choćby w najlepszych dla tego autora intencjach.

Zwolennicy teatralnego cudzysłowu dla obrazu Polski współczesnej wysuwają argumenty logiczne. Z ekspozycji dramatu, z wypowiedzi Konrada, Muzy i aktorów wynika jasno, że widowisko, które niebawem obejrzymy będzie wspólnym dziełem Konrada i zaprzyjaźnionego z nim teatru. Widoczne są przy tym różnice między inspiratorem sztuki —

⁸ Bujnowski, *op. cit.*, s. 167.

⁹ „Ciekawe, jak bardzo to wszystko, będąc jakby zapowiedzią Pirandella, jest bliskie *Impromptu de Versailles!*” Zob. Cl. Backvis, *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański*. Paris 1952, s. 246. Przytacza tę uwagę — w programie przedstawienia *Wyzwolenia* w Teatrze Narodowym w Warszawie, 1957—1958, s. 30 — J. Smigielski.

¹⁰ Cl. Backvis, *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*. Pamiętnik Teatralny, 1957, z. 3/4, s. 428.

¹¹ Por. E. Csató, *W związku z premierami „Wyzwolenia”*. III. Teatr i Film, 1958, nr 5, s. 12.

Konradem — a jej wykonawcami w rozumieniu sensu zapowiadanego przedstawienia i w pojmowaniu istoty teatru w ogóle. Konrad chce budować teatr jedności idei, prawdy i artyzmu, aktorzy zaś artyzm rozumieją jako sztukę odgadywania sposobów wzruszania publiczności. Sprzeczność ta zapowiada od razu konflikt między Konradem a teatrem, wybuchnie on rzeczywiście w akcie III *Wyzwolenia*.

Zdawałoby się więc, że logicznym porządkiem rzeczy widowisko, które oglądamy między dwiema dyskusjami w teatrze na początku i przy końcu dramatu, demonstruje jedynie sztukę zespołu autorsko-aktorskiego, to znaczy Konrada i współpracującego z nim teatru.

Csató¹², i nie tylko on, powołuje się na charakterystycznie dwuznaczną wypowiedź Hołysza z omawianej partii dramatu (I, 472—473):

Gram jakoś-takoś moją rolę,
choć nie wiem, jak to skończy się.

Interpretacja ta wpisuje w *Wyzwolenie* sztukę przejrzystą, interesującą zarówno w pomyśle tematycznym, jak i w propozycjach jej teatralnego rozwiązania. Ale nie jest to sztuka Wyspiańskiego.

Gdyby zwolennicy przedstawionej interpretacji mieli słuszność, obraz Polski współczesnej w *Wyzwoleniu* musiałby wyglądać zupełnie inaczej. Ten spektakl w spektaklu mógłby charakteryzować Polskę współczesną tylko pośrednio, przedstawiałby bowiem przede wszystkim wizję Konrada i sposób jej ujęcia przez aktorów. Ponieważ punkty widzenia inspiratora i odtwórców różnią się między sobą zasadniczo, odmienność ta powinna się stać leitmotywem widowiska. Przedstawiałoby nam ono ciąg nieporozumień: z jednej strony zamysły i intencje Konrada, z drugiej ich deformacje w ujęciu teatralnego zespołu. Mogłaby z tego powstać znakomita satyra na teatr albo satyra wielokierunkowa, godząca nie tylko w teatr, lecz również w górną myśl Konrada i, w jakiejś części, jeszcze w sprawy objęte tematem Polski współczesnej. Ale widowisko, które nam prezentuje *Wyzwolenie*, nie spełnia tych możliwości.

Zacytowany dwuwiersz Hołysza jest zbyt wątlą aluzją do teatru w teatrze, by objąć chwytem obnażenia całość widowiska. Kalambur obliczony jest na efekt chwilowy, wskazuje na to choćby to, że zjawia się przygodnie i pozostaje efektem osamotnionym w przebiegu przedstawianego spektaklu. Poza tym w widowisku nie znajdziemy żadnego z chwytów obnażonego teatru. W postaciach jego nie rozpoznajemy znanych zza kulis: są to już tylko Prymas, Prezes, Wróżka, Harfiarka.

¹² *Tamże*, s. 14.

W finale wbiega wprawdzie na scenę Konrad, ale nie jako autor lub aktor, lecz jako wódz ideowy narodu. Treść widowiska stanowi istotnie „Polska współczesna”, satyra mierzy w nim bezpośrednio w społeczeństwo, nie zaś w teatr Konrada i aktorów.

Poetyka ruchomej anegdoty

Wypada więc wrócić do stwierdzenia, że widowisko „Polska współczesna”, samo w sobie, nie jest rozegrane w konwencji „teatru w teatrze”. Nie można tu mówić o antycypacji *Sześciu postaci* Pirandella, lecz raczej już o antycypacji Szaniawskiego z jego *Dwu teatrów*. Wplecione w dramat jednoaktówki *Matka* i *Powódź* otrzymują tam również pełny, nie umniejszony kredyt iluzji teatralnej podczas ich inscenizacji. W stosunku do nich reszta dramatu stanowi rodzaj konstrukcji ramowej, one zaś z kolei w stosunku do całości dramatu tworzą rodzaj argumentu, stanowiącego przedmiot dyskusji w dalszym przebiegu sztuki. Podobnie w *Wyzwoleniu* sceny poprzedzające „Polskę współczesną” i następujące po niej ujmują samo widowisko w konstrukcję ramową. Konstrukcja taka obnaża teatr, ale obnaża go tylko *ex ante* i *ex post*, nie naruszając powagi widowiska w czasie jego trwania. Samo widowisko z kolei w całości dramatu pełni funkcję odmienną niż w *Dwu teatrach*. Sztuka Konrada nie jest tylko egzemplifikacją przedmiotu dyskusji dramatycznej, ma znaczenie o wiele bardziej doniosłe, wprowadza do *Wyzwolenia* nowy plan dramatyczny, plan bitwy ideowej o naród, z punktu widzenia kompozycji *Wyzwolenia* tworzy jedną z perypetii sztuki. W dramacie idei jest to oczywiście perypetia myśli, nie komplikacja fabuły w tradycyjnym znaczeniu.

Zarówno jednak analogia z teatrem Pirandella, jak i z teatrem Szaniawskiego rejestruje zbieżności powierzchowne i nie dociera do istotnej zasady kompozycyjnej *Wyzwolenia*.

Zwolennicy „pirandellowskiej” interpretacji *Wyzwolenia* zdają się zapominać, że oba plany teatralne: ten z ekspozycji i epilogu i ten z widowiska „Polski współczesnej”, nie wyczerpują wcale układu kompozycyjnego dramatu Wyspiańskiego. Cały akt II w tej trzyaktowej sztuce, rozprawa Konrada z Maskami, toczy się poza teatrem. Tradycja teatralna każe umieszczać go za kulisami sceny. Jest to jednak pomysł inscenizatorski, porządkujący sztukę w określony ład konstrukcyjny. W rzeczywistości taki wybór miejsca akcji dla aktu II nie ma istotnego znaczenia. Wyspiański pisze ogólnikowo: „inna dekoracja”, właściwym miejscem akcji jest bowiem świadomość samego Konrada, teatr jego myśli czy, jeśli kto woli, duszy.

Logika wydarzeń nakazywałaby porządek, w którym rozprawa Konrada z Maskami wyprzedzałaby zarówno widowisko „Polski współczes-

nej”, jak w ogóle przybycie Konrada do teatru. Dopiero bowiem potem, gdy Konrad stoczy bój z cudzymi i własnymi myślami i gdy zdobędzie jasną świadomość swojej misji narodowej, może pokusić się o to, by przemówić swoją sztuką z trybuny teatralnej do narodu i pozyskać go dla swojej idei. Ale Wyspiańskiemu nie zależy na racjonalnym porządku chronologicznym. W przeciwieństwie do Pirandella i Szaniawskiego nie traktuje on konstrukcji podwójnego teatru, piętrowego czy też ramowego, jako konstrukcji wiążącej i konkretnej — w sensie określonej i przedstawionej w sztuce rzeczywistości. To tylko środek wyrazu dla dramatu myśli, środek wyrazu na tyle giętki, że można go wygrać dla wielu celów, nie dbając o autonomiczną logikę konstrukcji i można odrzucić całą konstrukcję tam, gdzie ona jest niepotrzebna.

Stąd te pozorne nielogiczności *Wyzwolenia*, dręczące interpretatorów, nie nawykłych do przyjętej w dramacie poetyki. Zapowiada się w ekspozycji inscenizację nowej sztuki Konrada, po czym okazuje się, że chodzi o improwizowaną *commedia dell' arte*, ale żadnej z tych wersji nie realizuje widowisko „Polska współczesna”. Sprawa następną: z chwilą gdy się unosi kurtyna nad widowiskiem „Polski współczesnej”, zapowiedziane w ekspozycji przesłanki dramatu ulegają nie tylko zawieszeniu, ale i odwróceniu. Odnosi się to zarówno do charakteru widowiska, jak i do roli Konrada. Na scenie oglądamy rzeczywistą sytuację narodu, Konrad zaś, chociaż na razie nieobecny na narodowej scenie, zostaje do tej sytuacji włączony, bynajmniej nie jako autor lub aktor, lecz jako podmiot aktualnej polskiej rzeczywistości.

Dopiero bowiem obraz Polski współczesnej tłumaczy walkę myślową Konrada w akcie II. Rozprawa z Maskami jest przeciw reakcją na sytuację narodową, dokonuje się w wyniku jej poznania i osądu, w akcie sprzeciwu wobec niej. Pozostaje więc w stosunku następstwa wobec obrazu polskiej rzeczywistości i stanowi drugie ogniwo narodowej akcji dramatu. Tu, na naszych oczach, Konrad w trudzie myśli staje się wodzem narodu. W dosłownie pojętej konstrukcji podwójnego teatru, jeśli nawet założymy tu kompozycję ramową, akt II nie da się pogodzić z ekspozycją sztuki, w której Konrad przychodzi do teatru już świadomy swej misji, ze sztuką gotową do odegrania. To, co się dzieje w akcie z Maskami, jest bowiem sprawą zbyt poważną, by można było ją ująć w cudzysłów uprzednio ułożonego odgrywanego spektaklu, w którym Konrad występuje w podwójnej roli autora i aktora.

Wreszcie, podobnie jak rozprawa z Maskami była dalszym ogniwem akcji narodowej pierwszej części widowiska „Polska współczesna”, druga część widowiska jest kolejnym ogniwem tej akcji w następstwie rozprawy Konrada z Maskami. W sprzeciwie wobec sytuacji narodu

Konrad szuka z niej wyjścia. Gdy znalazł je i podjął misję duchowego wodza narodu, może wystąpić na scenę współczesnej Polski. Czymże się teraz staje to widowisko? — jestże to jeszcze sztuka Konrada czy rzekoma *commedia dell' arte*? W jakim charakterze jawi się tu sam Konrad? Jako rzeczywisty — w sensie rzeczywistości dramatycznej — wódz narodu czy jako autor i aktor w jednej osobie? Logika całej tej partii sztuki, tekst i atmosfera dramatu wskazują, że sprawa toczy się na arenie współczesnej rzeczywistości narodu, nie w teatrze. Jakże pogodzić to z ekspozycją i końcową partią *Wyzwolenia*?

Sprzeczności te nie dadzą się rozwiązać, jeżeli uprzemy się kompozycję dramatu i motyw dwu teatrów uporządkować w zwartą anegdotę. Są one natomiast zupełnie uprawnione i nieistotne w poetyce, która konstrukcji podwójnego teatru nie traktuje rygorystycznie jako jednoznacznego założenia kompozycyjnego, odmawia jej mocy zobowiązań ustalonych i przyjętych konsekwentnie na cały przebieg sztuki. Przeciwnie, zastrzega sobie prawo dowolnego przeobrażenia konstrukcji, nadawania i odbierania jej mocy rzeczywistości dramatycznej, porzucania jej i ponownego do niej powrotu, wszystko w zależności od zmieniających się potrzeb wyrazu właściwego przedmiotu sztuki: dramatu myśli Konrada i dramatu narodu.

Jest to poetyka o wiele bardziej elastyczna i lotniejsza od przyjętej przez Szaniawskiego i Pirandella, u których motyw podwójnego teatru rozwinięty został w konstrukcję zwartą i stabilną. Spośród zdobyczy artystycznych *Wyzwolenia* najbardziej zdumiewające jest dla mnie właśnie odkrycie tej konwencji dramatycznej, którą na inny jeszcze sposób zużytkuje Wyspiański w utworach późniejszych, przede wszystkim w *Akropolis*. Skąd wywodzi ona swój rodowód? Odpowiedź najprostsza, choć na pewno niewystarczająca: z poezji. Dotąd bowiem poezji przysługiwało prawo do tworzenia wizji ruchomej, kapryśnej, obliczonej na użytek doraźny, i zmienny, uwolnionej z obowiązku jednoznaczności i stabilnej logiki ewokowanego obrazu.

Wyzwolenie sięga po chwyt swobodnej ekspresji poetyckiej, ale nie przenosi ich żywcem z sąsiedniego obszaru literatury w dramata, jak to się — nie zawsze, lecz często — dzieje u romantyków, kiedy poezji odstępują dialog, kwestie występujących w sztuce osób. Wyspiański zresztą robi to również. Ale odkrywczy jest wtedy, gdy przejmując od poezji swobodę jej środków ekspresji wychodzi od tego, czym dysponuje dramat, gdy nie wizję dramatyczną podporządkowuje anegdocie, lecz odwrotnie, burząc stabilność anegdoty czyni z niej swobodne i ruchome narzędzie wyrazu. Dlatego jeśli już mamy mówić o antycypacji nowoczesnego teatru w *Wyzwoleniu*, należałoby raczej wskazać na niektóre cechy teatru Geneta, Ionesco, Becketta, z tym ważnym zastrze-

żeniem, że poetyka dramatyczna Wyspiańskiego nie jest poetyką groteski. Kott wprawdzie pół żartem, ale i pół serio, chce w *Wyzwoleniu* widzieć *Zieloną Gęś* Wyspiańskiego, są to jednak nieporozumienia¹³.

Nie chciałabym, by stwierdzenie to miało charakter licytacji stopnia awangardyzmu Wyspiańskiego. Chodzi mi o wyjaśnienie poetyki *Wyzwolenia*, nie zaś o włączenie polskiego dramaturga sprzed półwiecza w krąg kultu modnych kierunków w sztuce.

Trzon *Wyzwolenia* stanowi sprawa narodu, szansa polskiej przyszłości. Toteż oba obrazy Polski współczesnej, z I i III aktu, rozprawa Konrada z Maskami, przyjęcie przez niego pochodni nowej wiary oraz walka z Geniuszem o rząd dusz tworzą właściwy dramat narodowy. Należy przypomnieć, że dramat ten kończy się zwycięstwem Konrada. Geniusz ustępuje, na placu boju zostaje płomienny piewca życia. Jest to jednak zwycięstwo w sferze czystej idei, współczesna rzeczywistość pozostała przecież niezmienną. Na to, by przedstawić, że zwycięstwo Konrada nie jest obrazem rzeczywistego przełomu polskiej świadomości, musiał autor zdezawuować realność tego, co się działo na scenie. Musiał ujawnić prawdę, że jest to tylko sztuka, obnażyć swój teatr. Dokonał tego najpierw w ekspozycji, następnie zaś w drugiej teatralnej partii dramatu. Tam wracamy do sprawy Konrada-poety i do teatru, jako reprezentanta sztuki w ogóle. Tam dokonuje się Konradowa tragedia niespełnienia.

Zwolennicy wersji piętrowego teatru próbowali uczynić z *Wyzwolenia* sztukę jednolitą. Kompozycja Wyspiańskiego polega właśnie na zaprzeczeniu jednolitości. W zamian przynosi coś innego: dwa dramaty — narodu i Konrada, a w planie dramatu narodu dwie perspektywy: jedna ukazuje współczesność taką, jaka jest, druga taką, jaka mogłaby się stać, do jakiej wzywa ją prawda życia zdobyta przez Konrada w trudzie przemyśleń, ale jaką nie stanie się przez bezwład świadomości współczesnych.

Propozycja traktowania widowiska „Polski współczesnej” jako teatru w teatrze sprzyja interpretacji niepełnego solidaryzowania się autora z głównym bohaterem. Kompozycja przyjęta przez Wyspiańskiego bardziej uzasadnia interpretację przeciwną. Autor może w pełni solidaryzować się zarówno ze zwycięstwem Konrada w walce ideowej o naród, jak i z dramatem niespełnienia swego bohatera, nie mogącego rozerwać kręgu „czarów sztuki”. Są wszelkie przesłanki po temu, by w tej partii *Wyzwolenia* odczytać własny dramat Wyspiańskiego.

Kompozycja *Wyzwolenia* jest artystycznie ciekawsza i śmielsza od przypisywanej sztuce stabilnej, zwartej konstrukcji teatru w teatrze.

¹³ J. Kott, *Wielka „Zielona Gęś” Wyspiańskiego*. Przegląd Kulturalny, 1958, nr 1.

Można natomiast wysunąć pretensje do autora o jakość rozpiętej na niej materii dramatycznej. Skazą szczególnie dotkliwą naznaczone jest widowisko „Polska współczesna”.

Zaczyna się ono znakomitą groteską polityczną. Ale w obrębie szopki-satyry nie może się autor zatrzymać. Intencją sztuki jest przemiana szopki w wielki dramat współczesnej polskiej świadomości. Walka Konrada o naród musi mieć odpowiednią arenę. To przeobrażenie szopki w dramat, które stało się jedną z najświetniejszych zdobyczy artystycznych *Wesela*, nie udało się w widowisku „Polski współczesnej” *Wyzwolenia*. Oscyluje ono między satyrą a misterium narodowym, dobre w satyrze, w misterium traci tempo, zamazuje ostrość point, najwyraźniej nudzi. Nie budzi odzewu i czujności widza czar Geniusza, ujawniony w płaczących tyradach zgromadzonych, i jego trująca nauka, głoszona w długim, patetycznym monologu. Jak to często bywa u Wyspiańskiego, gra sama wizja sceniczna, symbolika gestu i postaci, znakomity chwyt ze zmianą tonu rozmów w obecności Geniusza — zawodzi dialog. Stanowi to dla dramatu tym sroższy cios, że kładzie jego najważniejszą partię — kulminacyjny moment Konradowej walki o naród.

Dwa dramaty

Zaprzepaszczona szansa

Dramat narodu rozgrywa się przede wszystkim w widowisku „Polska współczesna”. Na jarmarku narodowej sceny prezentują swoje kramiki liczne koterie zbawiaczy ojczyzny, przedstawiciele różnych środowisk i stanów społecznych. Wyspiański nie podejmuje tym razem z nimi wielkiej bitwy ideowej — oni sami i ich towar myślowy zasługują już tylko na wymiary szopki politycznej. W tych wymiarach przedstawia autor obłudną stańczykowską rację stanu — milczenie o Polsce przy biesiadnym stole — patriotyzm tromtadratów, pychę kleru, obłąkańcze recepty zbawienia ascetów-moralistów. Zastanawia fakt, że również wielki problem *Wesela* — pańsko-chłopskie gody — zmalał w *Wyzwoleniu* do karykaturalnego, choć mocnego w wyrazie epizodu z Kar-mazynem i Hołyszem. Tak więc na współczesnej arenie narodowej — same błazeństwa.

Nie zostały natomiast umniejszone w wymiarach mity ideowe, wywodzące się z tradycji romantycznych i zmonumentalizowane dostojnością historii. Wraca Geniusz z *Legionu* i roztacza swój wciąż żywy czar, hipnotyzując zgromadzonych. Ofiarowuje im wzniosłość — i prowadzi do zguby. Tu się kończy błazeństwo narodu i zaczyna się jego dramat. Walka o wyzwolenie narodu od władzy Geniusza lub, ściślej

od tych czadów polskiego dziedzictwa ideowego, które on symbolizuje, stanie się zadaniem Konrada.

Zanim jednak przyjmie na siebie to zadanie, stoczy bój sam ze sobą w wielkim akcie w Maskami. Nie wydaje mi się słuszną interpretacją, jakoby Maski były w dramacie hipostazami własnych myśli Konrada, przewycięzonych i odrzuconych w wewnętrznym, z samym sobą prowadzonym dialogu. Konrad stworzony został przez swego autora jako wielkość gotowa. Otoczenie go nie kształtowało, nie darmo schodzi on na ziemię „z gwiazdnej zawieruchy”. Ryzykowne byłoby uznać w poglądach, które Konrad odrzuca z tak gwałtowną pogardą, maski bliskich mu myśli. Konrad bije się więc nie z własnymi, lecz z cudzymi myślami; nietrudno zresztą rozpoznać wśród masek sądy, stanowiska i postawy sparodiowane już uprzednio w obrazie Polski współczesnej i takie, którym wypowiadał Wyspiański wojnę już we wcześniejszych sztukach. Stanisław Zaczyk w roli Konrada z krakowskiego przedstawienia dramatu w 1957 r. — jako młodzieńczy poszukiwacz prawdy w zamieci atakujących go myśli — stworzył postać sympatyczniejszą od tej, którą poznajemy z tekstu *Wyzwolenia*. Osterwa był wierniejszy wobec intencji autora.

Dynamika dialogu polega na tym, że bijąc się z cudzymi myślami Konrad nie tylko przewycięża opinie, którymi się żywią współcześni, lecz również coraz dokładniej określa sobie i nam swoją własną prawdę, coraz bardziej też rozumie konieczność podjęcia przez siebie czekającego nań zadania.

Nie od razu bowiem Konrad decyduje się na zaszczytny trud duchowego wodza narodu. Jest on nie tylko synem podbitego narodu — lecz także artystą. Artyzm jest dla Konrada równoznaczny z prawdą bytu. Toteż Konrad sprzeciwia się ograniczaniu jego myśli wyłącznie do spraw narodowych. Wygłasza prowokujące oświadczenia (II):

Ja nie myślę o Polsce. [1188]

Wy chcecie ze mnie uczynić niewolnika [...] Patriotyzmu. [1079—1080, 1082]
Do mnie należy moja myśl i myśli mojej nowina i niespodzianki, a wy mnie nie stawiajcie płotów, ogrodzeń, sieci żelaznych — nie mówcie mi na każdym kroku, że to klatka! [1191—1194]

Artyzm, któremu hołduje Konrad, nie ma nic wspólnego ani ze sztuką poetyczności, ani z poezją narodowego pocieszenia, jest bowiem niezależny od wszelkich celów ubocznych. Konrad wkłada wiele wysiłku w to, by wytłumaczyć różnicę między sztuką taką, jak on ją rozumie, a poezją, którą zna jego otoczenie.

Co mnie obchodzi przede wszystkim mój naród? Co mnie obchodzi jego historia i jego plotki? Tak, plotki. Bo ostatecznie wszystko, co wam daje wasza

poezja, jest plotką, z którą się nie walczy. Poezję uważają u was jako półprawdy, jako rzecz, w którą się nie wierzy, której się nie ufa, na której się nie polega. Poezja zaś jest artyzmem. Zaś artyzm ma swoją logikę i nieodwołalność i jest całą prawdą, jeśli jest. Inna zaś prawda jest niepotrzebna. [II, 1002—1010]

Prawda artyzmu odkrywa ogólne prawa bytu, jest więc ogólnoludzka, ale właśnie dlatego, że obejmuje wszystkie sfery ludzkiego życia, dotyczy również i narodu. Jest to zarazem prawda diametralnie różna od tej, którą głosi poezja, w szczególności poezja polska. Przeciwnieństwo to przedstawia Konrad w rozmowie z Maską 20 (II, 1351—1358):

KONRAD

Który [Archanioł poezji] mówi: Będziesz za grzechy twoje dawne spełnione pokutował. Jak wiele było twojej chwały i sławy, tyle oddasz męki i bólu.

MASKA 20

I to jest fałsz.

KONRAD

I to jest fałsz. A to jest sprawiedliwość poezji.

MASKA 20

Więc czegoż mamy się wyzbyć?

KONRAD

Poezji.

Ta sama nieodwołalna konieczność artystyczna lub, co w tym wypadku na jedno wychodzi, logika losu każe Konradowi spełnić jego prometejski trud dla narodu. Bo, osobiście, Konrad nie oczekuje wyzwolenia. On czuje się wolny. Dościągnął prawdę. Jak to ogłasza w swoim symboliczno-patetycznym języku Bóg, Apollo-Chrystus rozświetlił mu w głowie i oto „Erynie przechodzą mimo” (II, 867). Ale klątwa ciąży nad całą „ziemią mykeńską” i Konrad musi podzielić jej los, więcej, jak drugi Orestes musi się podjąć zadania uwolnienia jej od klątwy.

Nie jesteś wolny.

— stwierdza Maska 16 (II, 882). Na to Konrad (883—887):

Nie?! — Więc one.. przyjdą, przyjdą.. Erynie! Ty wiesz — ? Ty sobie nie zdajesz sprawy z tego, co ty mówisz. Ty nie rozumiesz wszelkich konsekwencji artystycznych. Ty nie wiesz nic więcej nad kilka słów.. a każde z nich decyduje o moim życiu.

Zapamiętajmy te słowa. Są one zapowiedzią losu Konrada i dalszego przebiegu dramatu.

Konrad istotnie zdecydował się podjąć dzieło wyzwolenia. By tego dokonać, musi zmienić postawę swego narodu. Musi przegnać z jego myśli i serca harpię Poezji i objawić mu prawdę życia, zdobytą przez

siebie w twardym trudzie myśli. Naród wyzwolony duchem, wywalczy sobie również wolność realną, wskrzesi państwo. Konrad pomodlił się żarliwie do Boga, by dał mu poczucie siły i Polskę żywą, od Hestii, opiekunki rodziny, symbolu ziemskiego biologicznego życia, wziął płonącą pochodnię i ruszył na arenę Polski współczesnej. Zjawił się w momencie kulminacyjnym: właśnie narodowy Geniusz, głosząc szczytne hasła wielkości innego, lepszego świata i nicości ziemskich spraw, ukazywał drogę do Polski przez krzyżową mękę i Śmierć-Odkupienie. Właśnie wiódł zgromadzonych w czeluść dostojnych grobów. Wtedy zjawia się Konrad ze swoją pochodnią życia. Chór zgromadzonych przekonany mową Konrada odwraca się od Geniusza, Geniusz znika. Oglądamy więc zwycięstwo Konrada. Ale jednocześnie gaśnie pochodnia. Ten złowróbnny znak, dysonansowy motyw kończący widowisko, nagłym zwrotem sytuacji przekreśla rzeczywisty efekt tego, co się przed chwilą dokonało na narodowej scenie. Zwycięstwo obróciło się w klęskę. Wyjaśnienie widz otrzyma niebawem, w następujących po widowisku scenach.

Niespełnienie

Widowisko „Polska współczesna” przedstawiło dramat narodu, teraz przychodzi czas na dramat Konrada. Kurtyna spadła, skończyła się chwila wzniosłości, aktorzy wracają do zadań codziennego życia, Konrad ze swoim posłannictwem zostaje sam na pustej wielkiej scenie. Jakby powiedział inny wieszcz — „za błękitami był bóg i zwycięstwo”. W sferze idei i nieodwołalnej prawdy arcyzmu. W życiu realnym nic się nie zmieniło, myśl i sumienie narodu zostały nieporuszone.

Czyja w tym wina? Oczywiście najpierw odtwórców i zarazem — w swobodnej poetyce *Wyzwolenia* — odbiorców zainscenizowanego przez Konrada dramatu. Audytorium — naród — przeszedł obok wielkiej Konradowej prawdy. Następnie jest to wina praktykowanej do czasów Konrada poezji i powszechnego do niej stosunku. To poezja i jej reprezentant na scenie, teatr, darzą ludzi na co dzień kłamaną wzniosłością i udanym pięknem. Gorzej jeszcze, bo również sztuką, której celem jest wyłącznie powodzenie u publiczności, w myśl znanej dewizy Reżysera (III, 599—601):

Teatr dla publiczności jest — publika ceni.
Trzeba umieć ją zająć — entuzjazm jest, jeśli
ktoś umie na tych strunach zagrać, jak na harfie;

Dramat Konrada polega na tym, że kiedy on przychodzi do teatru nie z półkłamstwem poetyckim, lecz z wielką sztuką, która jest — jak wiemy — nieodwołalną prawdą, traktują ją tak, jak przyzwyczajono

się traktować poezję — jako sferę przeżyć nie rozciągających swej władzy na życie realne.

Przyniosłem wam pochodnię — — zabroniłem grobu!
Jakżeż wy to żyć chcecie — — — ?

— dopomina się o swoją prawdę Konrad (III, 614—615). A gdy spostrzeżę, że sztuka jest dla aktorów teatru wyłącznie deklamacją, wybuchu potępieniem (III):

Prostytucja! [648]

Kramarze świętości! [654]

Nienawidzę! [656]

Czy do przyczyn niepowodzenia misji Konrada dołączyć należy również i jego własną winę? Czy nie jest nią wybór sztuki jako sposobu działania? Przypominają się słowa Konrada: „Sztuka mi nie wystarcza” (II, 357). Wypowiedź ta wymyka się jednoznacznej interpretacji — brak do niej kontekstu, ponieważ Konrad urywa na niej swą myśl, kryjąc się w milczeniu przed podsłuchem szpiegujących go Masek. Nie jesteśmy więc zupełnie pewni, czy chodzi Konradowi o sztukę, którą zwalcza (poezję półprawdy), czy o jego własną sztukę, czy o to, że poza sztuką ma jeszcze inne pragnienia lub zamiary. Załóżmy, że chodzi o to ostatnie znaczenie. W zgodzie z nim pozostaje decyzja Konrada podjęcia narodowego posłannictwa. Nie zapominajmy jednak, że zaraz w następnej scenie Konrad z satysfakcją i dumą przyjmie stwierdzenie Maski 16 (II):

A z tego widzę: żeś tylko artysta.

KONRAD

A! z tego nareszcie widzisz, żeś artysta. [945—946]

Swoje posłannictwo, swój czyn narodowy wypełnia więc poprzez sztukę. W niej on, artysta, potrafił dotrzeć do „nieodwołalnej” prawdy życia i w niej objawił tę prawdę swemu narodowi. Jakże by miał zresztą działać inaczej? Sztuka — to dla Konrada i Wyspiańskiego rzecz ogromna. To matematyka myśli. To samo życie, ponieważ życie (prawdziwe), które nie byłoby sztuką i wysokim artyzmem, nie istnieje. To patetyczne *credo* jest obce naszym czasom. Jest za to w zgodzie z czasem Wyspiańskiego. Filozofia znikomości sztuki w ogóle, tragizmu wyboru sztuki jako pola działania została *Wyzwoleniu* dopisana w znacznym nadmiarze.

Kłęska Konrada (a jest to zarazem kłęska narodu) nie wynikła z niefortnego wyboru sposobu działania. Wina leży w okolicznościach, w jakich przyszło mu głosić swoją prawdę. To wdrożona w kłamstwo poezja

i głucha publiczność sprawiły, że wielki krzyk Konrada pozostał wotaniem na puszczy. Gdy poeta gotuje podobny los bohaterowi swej sztuki, również poecie, mamy prawo dosłuchać się za tym jego osobistej skargi.

Poważna część krytyki widzi symboliczny osąd Konrada w samym motywie pochodni gasnącej w momencie triumfu bohatera *Wyzwolenia*. Czy słusznie?

W sytuacji scenicznej, w której gaśnie pochodnia, zdarzenie to sygnalizuje tylko tyle, że oto stało się coś złego. O tym wiemy ze słów komentatora, który w pochodni każe widzieć żywiołową siłę DUSZY WOLNEJ i zapowiada niebezpieczeństwo czyhające na tego, kto sięgnie po pochodnię (II, 1598—1605).

Płomień ten boski kto odkryje,
 potępion może być lub zbawion.
 Gdy straci żarów świętą siłę,
 choćby w ofierze dla narodu,
 mniema, że ogniem go ocali — —
 dościgną mściwe Erynie,
 doścignie Sęp wiecznego głodu:

Dalszy przebieg sztuki przedstawia, co mianowicie się stało: czyn Konrada zakończył się fiaskiem, nauka jego nie znalazła odzewu. Znak złowróżbny, którym autor zamknął widowisko „Polska współczesna”, został w ten sposób potwierdzony przez rozwój wydarzeń scenicznych i na tym — w planie dramatu narodu — wyczerpuje się jego funkcja w sztuce. Oczekujemy jeszcze, zgodnie ze słowami komentatora, spełnienia się osobistego losu Konrada, nadejścia Erynii. Finał los ten spełnia i tym samym zamyka się druga funkcja dramatyczna fatalnie gasnącej pochodni, funkcja zapowiedzi następstw nieudanej misji w planie osobistego dramatu Konrada. Nic ponadto wydarzenie zagasłej pochodni, samo w sobie, nie mówi. Krytycy, którzy w symbolu tym oprócz wyrazu fiaska misji Konrada i zapowiedzi jego losu widzieli również wyraz osądu postępowania Konrada lub osądu treści jego nauki, znaczenie to wprowadzili do wykładni symbolu z analizy scen z Eryniami. Pójdźmy więc ich śladem.

E r y n i e

Sceny z Eryniami sprawiały zwykle najwięcej kłopotu krytykom. Tłumaczono napaść Erynii na Konrada jako odwet za to, że bohater *Wyzwolenia* dokonał zamachu na narodową poezję romantyczną, której sam był synem. Tę tradycję interpretacyjną podtrzymuje Wiktor Weintraub:

Po spędzeniu do podziemi Geniusza — Mickiewicza, Konrad jest ścigany przez Erynie i zostaje przez nie oślepiiony. Dosięgła go więc kara Orestesa, który zamordował matkę, i Edypa ojcobójcy. Dziś, kiedy terminologia freudyizmu stała się obiegową monetą inteligenckiego języka, wymowa tych symboli aż drażni swą natrętną oczywistością. [...]

Kompleks winy, jaki się poprzez te symbole wyraża, rzuca bardzo ciekawe światło na ambiwalencję jego uczuć wobec Mickiewicza. Okazuje się bowiem, iż w dramacie, który był namiętną rozprawą z twórczością Mickiewicza i z tym, co twórczość ta — zdaniem Wyspiańskiego — reprezentuje w tradycji narodowej, znalazła wyraz równocześnie ostra świadomość Wyspiańskiego, iż on sam z tej tradycji wyrasta, że jest w nią mocno i intymnie wrośnięty i że porwanie się na nią to grzech ojcobójstwa. Co więcej, głęboki pesymizm tego zakończenia świadczy, iż Wyspiańskiego nurtowały poważne wątpliwości, czy w ogóle także zerwanie z tradycją mickiewiczowską, przezwycięzenie kompleksu Mickiewicza jest rzeczą możliwą¹⁴.

Inni krytycy w finale *Wyzwolenia* widzą odwet sztuki, z której więźów Konrad wyzwolić się nie potrafił. W pracach najnowszych stanowisko to podziela Bujnowski, kiedy proponuje subtelną wykładnię finału *Wyzwolenia*:

Dobrze jest uświadomić sobie z miejsca i to, że utwór z a m y k a upostaciowanie tej samej, wyjściowej, postawy Konrada. Znajduje się on w kręgu Eryniei, sam stając się jedną z nich, wołając:

Podajcie dłoń, podajcie dłoń!
Zemsta! Zemsta ocali!!!

.....
Wieniec węzów mnie pali!

Cokolwiek się tedy na przestrzeni trzech aktów sztuki stało, sytuacja wyjściowa pod tym względem nie uległa zmianie. Czy dokonało się zapowiedziane tytułem tego utworu wyzwolenie? Czy (więc) i sam tytuł nie jest ironiczny? [...] Konrad został spętany we własną lirę¹⁵.

Dobitniej niż Bujnowski odwet sztuki przedstawiają dwie inne, odmienne, ale w podobnym kierunku zmierzające, interpretacje: Ignacego Matuszewskiego i Claude Backvisa. Pierwszy z nich pisze:

W *Wyzwoleniu* Konrad—Wyspiański [...] zamiast wymierzyć cios, buntuje się przeciwko konwencjonalnym formom patriotyzmu, przeciwko solidarności narodowej, krzyżowi, dziejom, tradycji i sztuce, którymi się naród rzekomo zatruł — i wytrąca „geniuszowi” poezji i historii złotą czarę z odurzającym napojem — a:

Z głębin, gdzie zapadł złoty róg,
wylęgle wstają widma trwóg!

To Erynie — mścicielki...

¹⁴ W. Weintraub, *Wyspiański i kompleks Mickiewicza*. W: *Wyspiański żywy*, s. 198—199.

¹⁵ Bujnowski, *op. cit.*, s. 163—166.

Konrad—Wyspiański, pragnąc wyzwolić naród i siebie, popełnił błąd, jak Hamlet, który, mniemając, że zabije uzurpatora-truciciela, zabił Poloniusza, odsłaniając przed chytrym przeciwnikiem swoje plany, i wskutek tego został na czas dłuższy o b e z w ł a d n i o n y, gdyż popełnił czyn nie tylko bezużyteczny, ale nawet szkodliwy, z b r o d n i c z y niemal¹⁶.

Backvis, referując stanowisko Konrada w walce ze wszystkim, co stoi na drodze życia, kwestię, o którą nam chodzi, ujmuje w następujący sposób:

Kult tradycji i historii jest [dla Konrada] parawanem bezwładu. Rozszerzając spór, Konrad krzyczy: „Poezjo! Precz! Jesteś tyranem!” I, rzeczywiście, Geniusz, wyklety, znika z całą swoją inscenizacją, spada zasłona z gazy, i Konrad zostaje sam w ciemnościach. Walka i zwycięstwo, którym się ona zakończyła — za stawkę miała tylko... scenę. Fikcja rozwiewa się i wielki wysiłek okazuje się wyłącznie imaginacyjny.

Przeklinając sztukę, odrzucił on jedyny oręż, który posiadał; gorzej, wyparł się swej matki. I oto rzeczywiście nadbiegają Erynie, otaczają go piekielnym kołem, wkładają mu na czoło wieniec z węzów i wydzierają mu oczy¹⁷.

Oba rodzaje wyjaśnień idąc tropem mitu antycznego każą widzieć w Konradzie-Orestesie z finału — „matkobójcę”. W pierwszym wypadku „matką”, na której Konrad dokonał zbrodni, byłaby mickiewiczowska myśl narodowa, w drugim sztuka. Obydwie wersje budzą wątpliwości.

Stosunek Wyspiańskiego do Mickiewicza — tu raczej ma Weintraub — był niewątpliwie ambiwalentny. Poza innymi argumentami wyrazem tej ambiwalencji jest główna postać *Wyzwolenia* — Konrad, bohater Mickiewiczowskich *Dziadów*, a więc po trosze Mickiewicz, i zarazem — przeniesiony na próg w. XX — po trosze Wyspiański. Czy wynika z tego jednakże konieczność interpretacji scen z Eryniami jako wyrazu kompleksu winy Wyspiańskiego wobec Mickiewicza?

Interpretacja podobna wprowadzić musi konsekwentnie do sztuki moment zachwiania idei narodowej Konrada: wezwania do woli życia i odrzucenia ciężących nad świadomością narodu mitów Polski idealnej. Ani Konrad, ani autor nie czynią przedmiotem wątpliwości prawdy tej idei. Choć Konrad mówi: „na proch się moja myśl skruszyła” i na próżno dobija się do zapartych bram teatru, chodzi tu o mękę bezsiły Konrada, nie o podważenie sensu jego czynu i jego prawdy. Bezspornym na to dowodem jest fakt, że w odautorskim poetyckim epilogu autor przyszłe dzieło wyzwolenia powierza właśnie Konradowi, który stanie na czele narodu, wołając: „WIĘZY RWIJ!!!”

¹⁶ I. Matuszewski, *Wyspiański i Hamlet*. W: *Studia o Żeromskim i Wyspiańskim*. Warszawa 1921, s. 156. Podkreślenia A. Ł.

¹⁷ Backvis, *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański*, s. 250.

Interpretacja druga nasuwa pytanie — odwet której sztuki wyrażają sceny z Eryniami: tej prawdziwej, której ambasadorem jest sam Konrad, czy tej poezji półkłamstwa, która pośrednio stała się przyczyną jego dramatu niespełnienia. Tekst finału nie precyzuje określonego rozwiązania, na którym autorowi powinno by przecież zależeć. Wobec sztuki prawdziwej nie popełnił Konrad przestępstwa, skąd więc kara? Prócz tego na to, by Erynie miały istotnie wyrażać odwet sztuki, w tekście *Wyzwolenia* również nie znajdziemy dostatecznych argumentów. Słowa Konrada: „Sztuka mię czarów siecią wiąże” — określają jego sytuację, gdy został sam na pustej scenie, jego dramat niespełnienia, samotność artysty i syna ziemi mykeńskiej. Nie tłumaczą one epizodu z Eryniami. Poprzedza te słowa znamienne w swym smutku pytanie (III, 682):

Czy jesteś, Polsko — tylko ze mną?

Myślę, że zwolenników obu interpretacji zmylił nieco trop mitu antycznego o Orestesie. Na przykładzie stosunku autora do konstrukcji dwu teatrów próbowałam przedstawić swobodę założeń poetyki *Wyzwolenia*. Przejawia się ona w dramacie w sposób wieloraki. Tak samo jak anegdoty *Wyzwolenia* nie należy układać w łańcuch uporządkowanych spójnych wydarzeń, również i symbolom sztuki nie trzeba dopisywać finezyjnie zracjonalizowanego wykładu. Pytanie, jaką matkę zabił Konrad, pada dlatego, że w sytuacji Konrada usiłujemy dopatrzeć się znaczeń przylegających ściśle do mitycznej historii Orestesa i Eryni. Tymczasem dramat nie upoważnia do takiego pytania, wszystko zaś wskazuje na to, że skojarzenie Konrada z Orestesem odbyło się na innej zasadzie, zwłaszcza że i podobieństwa z Orestesem nie utrzymuje Wyspiański konsekwentnie, przeobrażając Konrada z ofiary Eryni w ich wodza.

Myślę, że krytyka zbyt pochopnie uznała sceny z Eryniami za symbol osądu bohatera *Wyzwolenia* lub kary wymierzonej mu za niespełnienie posłannictwa. Warto raz jeszcze przypomnieć, że kategorie kary i winy w dramatach Wyspiańskiego nie zawsze mają znaczenie potępienia postępowania bohatera. Bardzo często są to kategorie dotyczące określonego porządku świata, wobec którego bohater jest bezsilny. Wyrażają klątwę losu, jego nieubłaganą konieczność, którą należy po prostu przyjąć i do której niekiedy należy „dorosnąć”.

Jeśli Erynie z finału sztuki wymagają określenia, czym są, należałoby uznać w nich ogólnie duchy krzywdy i zemsty, w konkretnej sytuacji *Wyzwolenia* — duchy krzywdy ziemi ojczystej. Są to przecież: „potęgi ziemnych sfer” (III, 757, 770), „Wstają, gdzie róg rozprysnął złoty” (III, 706).

Bujnowski bardzo słusznie przypomina, że finał *Wyzwolenia* wraca do sytuacji wyjściowej.

Skorzystamy z tego przypomnienia w odmiennym celu niż Bujnowski.

Skąd się wzięło na początku *Wyzwolenia* — zanim jeszcze Konrad podjął swoje posłannictwo, zanim skończyło się ono fiaskiem, zanim bohater dramatu stoczył walkę z Geniuszem i przepędził go z narodowej sceny — przedstawienie Konrada umęczonego w sposób tak podobny do sceny z finału sztuki? Interesujące światło rzuca na tę sprawę fragment dramatyczny *Weimar*, w którym powraca Wyspiański do postaci Konrada dręczonego widmami Erynni. Rzecz dzieje się w Weimarze w roku 1829. Sama data wskazuje, że Konrad jest w tym fragmencie bohaterem *Dziadów*, Konradem-Mickiewiczem, nie zaś bohaterem *Wyzwolenia*, Konradem-Wyspiańskim. Nie rewiduje ani nie potępia romantycznej myśli narodowej, przeciwnie, jest jej wyrazicielem. Nie dokonał jeszcze żadnej zbrodni „matkobójstwa” ani na wieszce poezji, ani na sztuce w ogóle. A mimo to ścigają go Erynie.

W zastosowaniu do Konrada Wyspiański dokonał pewnej modyfikacji mitu. Konrad nie jest zbrodniarzem, Erynie nie ścigają go „za karę”, nawiedzają go jako widma skalanej ziemi ojczystej, na której dokonano zbrodni. Konrad znalazł się w ich gronie, ponieważ sam jest jednym z nich — duchem krzyczącym przeciw krzywdzie i spragnionym zemsty. Jeśli ciąży na nim wina analogiczna do zbrodni Orestesa, chodzi o szczególną winę wobec ojczyzny, której synowie nie uchronili przed zagładą lub bezsilnie zagładę tę znoszą. W sublimowanej dialektyce sumienia stanowić to może ekwiwalent zbrodni i tłumaczy, dlaczego Konrad staje się jednocześnie ofiarą Erynni i ich bratem, a nawet wodzem.

Jest to rodzaj inscenizowanej poetyckiej wizji przedstawiającej pełną grozy sytuację bohatera związanego z losem ojczyzny i udręczonego jej męką.

Argument *Weimaru* można zakwestionować ze względu na to, że jest to tylko fragment dramatu, przy tym utwór późniejszy (1904), w którym autor miał prawo motywowi z *Orestei* nadać odmienny sens w stosunku do dramatu sprzed dwu lat. Ale jeśli wrócimy do tekstu *Wyzwolenia*, przekonamy się, że i tu motyw Konrada, Orestesa i Erynnisa zarazem, rozwiązuje Wyspiański podobnie.

W *Wyzwoleniu* Konrad nie staje przed Erynniami jako ten, który dokonał sam zbrodni — matkobójca — lecz jako syn mykeńskiej ziemi, obłożony jej klątwą — losem. Pamiętamy, że w rozmowie z Maską 16 Konrad sam siebie ogłaszał wolnym. Ale nie została wyzwolona ziemia mykeńska, którą od klątwy uwolnić może Orestes. Konrad, pojmując konieczność ciężącego na nim obowiązku, wziął na siebie zadanie i los

Orestesa. W finale dramatu napaść Erynii na Konrada nie jest odwetem. Powołują go one w swe grono do wspólnego dzieła. Ma stać się Erynnisem, jednym z nich, w dodatku ich przywódcą. Jego męka jest warunkiem zaprzysiężenia go na ducha zemsty. Gdy męka się dokonała — włożono mu wężowy wieniec i wydarto oczy — Konrad jest już Erynnisem i woła do swych strasznych siostr (III, 734—736):

Podajcie dłoń, podajcie dłoń!
Zemsta! Zemsta ocali!!!
Polska jestem! wy ze mną!¹⁸

Konrad więc konsekwentnie i do końca przyjął swój okrutny los — syna ziemi mykeńskiej. Póki naród nie dokona dzieła wyzwolenia, zostanie jego Erynnisem.

Za wyjaśnieniem tym przemawiają słowa autora z wróżebnego epilogu, kiedy to (III, 792—803):

Konrad-Erynnis z Eryniami,
zaprzysiężony bóstwom brat,
niewolnik razem i kochanek,
wybieży w świat
na LOT, [...]

jako ten wasz czterdziesty czwarty,
w naród wołając:
WIĘZY RWIJ!!!

Głosząc swoją prawdę wyzwolenia Wyspiański w tym samym dramacie daje wyraz niewierze w to, że trafi ona do narodu. Roztrwonił swoje siły na krzyk do głuchych — ofiarował im pochodnię życia, ale wie, że pochodnia zgaśnie bez następstw, współcześni ocenią tylko efekt widowiska, przedmiot wzruszenia jednego wieczoru i wrócą do codziennych zajęć. Tak splatają się ze sobą oba dramaty, narodu i Konrada. Narodu — bo rozminął się z szansą wyzwolenia, Konrada — bo spotkała go klęska niespełnienia. Konrad przechodzi mękę rozpacz i furii, jest sam za murem, którym oddzielił się od niego naród. Czy jest sposób na to, by mur ten zburzyć, by przedarła się przezeń prawda wyzwolenia, by naród usłyszał uwolnionego Konrada, by za nim poszedł? W epilogu pierwszego wydania zostawia sobie Wyspiański możliwość nadziei: „(może wyrobnik, dziewczka bosa)”.

Mimo jednak, że dramat kończy się istotnie sytuacją wyjściową, ziemia mykeńska nie została wyzwolona, a Konrad nadal wypełnia swój los jej umęczonego, wołającego o zemstę Erynnisa, tytuł sztuki nie jest ironiczny. Po pierwsze dlatego, że Konrad jednak dokonał

¹⁸ Podkreślenie A. Ł.

rzeczy ogromnej wagi: odkrył prawdę wyzwolenia. Po drugie, że ironia w pewien sposób deprecjonowałaby osobę bohatera i sprawę, której się podjął. Wobec obu dramatów, narodu i Konrada, Wyspiański nie zajmuje postawy umniejszającej ich rangę. Tytuł sztuki nazywa jej przedmiot, treść, o którą toczy się walka w ciągu trzech aktów przedstawienia.

Prawda narodowa Konrada

Pochodnia życia, którą przyniósł Konrad narodowi, zapalona została nie tylko u ołtarza Hestii. Nauka bohatera dramatu powstała ze spotkania się dwu kierunków współczesnej myśli europejskiej, prócz tego zaś zdeterminowały jej ostateczną zawartość niektóre własne dyspozycje umysłowe autora *Wyzwolenia*. Rozważmy po kolei udział tych inspiracji i dyspozycji w nauce Konrada.

Nietzscheanizm

Wyzwolenie napisane zostało w tym okresie twórczości Wyspiańskiego, kiedy na pół intuicyjne orientacje „ku ziemi” jego wczesnych dzieł przeobrażają się w świadomy światopogląd. Wyspiański angażuje się w rewolucję filozoficzną nietzscheanizmu, niebawem porzuci problemy narodowe dla generalnych problemów bytu. Na razie podejmuje walkę z narodowym Genuszem, trującym umysły polskie kłamliwym pięknem ideału nie z tego świata. „Dla mnie żywota Prawo!” — woła Konrad.

Z kim walczy Konrad tym wezwaniem? Idąc śladem interpretacji tradycyjnej, Weintraub pisze:

W recepcji *Wesela* Wyspiański znalazł legitymację swoich pragnień objęcia po romantykach funkcji narodowego „wieszczka”. *Wyzwolenie* jest rozprawą z Mickiewiczem pisarza, który dąży do przejęcia po Mickiewiczzu „rządu dusz”, aby się dziedzictwu Mickiewicza przeciwstawić, aby Mickiewicza zwalczać¹⁹.

Twierdzeniu temu nie można odmówić słuszności. Nie mieści się w nim jednak cała prawda. Chociaż od Wyspiańskiego pochodzi myśl, by wziąć wzór dla kostiumu Geniusza z projektu Rygiere na pomnik Mickiewicza, nie chodzi wyłącznie o bezpośredni spór z Mickiewiczem ani o spór z polską poezją mesjanistyczną. Rewizję narodowej myśli romantycznej przeprowadził Wyspiański w *Legionie* i już tam impreza Mickiewiczowska z 1848 r. posłużyła autorowi za materiał do dyskusji o wartości niektórych pojęć ogólnych, tworzących fundament

¹⁹ Weintraub, *op. cit.*, s. 194.

polskiej świadomości narodowej. *Wyzwolenie* jest sztuką współczesną, rozprawa więc z odeszłym już do historii programem mesjanistycznym romantyków nie miałaby tu sensu. Nie chodzi również o współczesnych spadkobierców, epigonów czy kontynuatorów romantycznego mistycyzmu narodowego. Wyznawcom tej nauki, która nie przekroczyła kręgu zamkniętej grupki głośnych wprawdzie ludzi, *Wyzwolenie* nie udziela zbyt wiele miejsca na arenie polskiej myśli współczesnej. Do nich adresowana jest w dramacie tylko peryferyjna postać Samotnika i niektóre wypowiedzi Konrada w rozprawie z Maskami. Postaci Geniusza nie można uznać za orędownika czy patrona tej właśnie ideologii, jego potężna osoba rozciąga swą władzę na całą Polskę współczesną, zaprezentowaną w widowisku w tak bardzo przecież różnych i skłóconych z sobą orientacjach.

— W waszych rozmowach, myślach i czynach jest wiele z tego, czym jestem ja i co ja czuję [III, 218—220]

— mówi do zebranych Geniusz. Są to przesłanki jego nad nimi władzy. Szukać tych przesłanek należy nie w konkretnych programach narodowych przedstawicieli różnorodnych stronnictw, lecz w tym, co wszystkim tym odłamom i odmianom polskiej opinii narodowej jest wspólne. Chodzi o sprawy dostatecznie ogólne, by łączyły wspólną więź różnorodni tłum przedstawicieli Polski współczesnej, o przejęte z polskiej tradycji kulturalnej dyrektywy myślenia, założenia światopoglądowe i określoną przez te założenia postawę wobec świata. Geniusz jest symbolem tej czynnej w świadomości współczesnej tradycji myślowej — tradycji, w której udział największy stanowi dziedzictwo wielkich romantyków, stąd stylizacja postaci Geniusza na podobieństwo do jednego z tych wielkich.

Słowem — i to jest w moim przekonaniu sprawa istotna dla *Wyzwolenia* — nie o program narodowy *sensu stricto* spiera się Konrad-Wyspiański z Geniuszem. Spór toczy się o ogólną orientację filozoficzną i postawę wobec świata. Dlatego też i konsekwencje, jakie wynikną z tego sporu dla myśli narodowej, również nie ograniczają się do rewizji romantycznego programu narodowego, choćby w wydaniu współczesnym Wyspiańskim.

Nauka, z którą Geniusz zwraca się do zebranych, głosi prymat ducha nad życiem ziemskim. „ukazywałeś mi niebo” — woła Konrad (III, 358) do swego protagonisty, sprzeciwiając się wezwaniu Geniusza, które przed chwilą padło ze sceny (III, 256—263):

Czegóż wy chcecie, czego z ziemi,
żądza mi żarci niesytemi — — !? [...]

niewolne duchy wrosłe w ziem?
 O innym, lepszym świecie wiem!
 Pójdziecie za mną — wolni, tam!
 gdzie Duch jest panem sam,

W stylizowanej frazeologii Geniusza wypowiedź ta ma zabarwienie mistyczne. Ale konfrontacja z nauką Konrada wskazuje, że meritum sporu leży gdzie indziej. Geniusz głosi prymat wartości idealnych nad realnymi, to właśnie łączy go ze zgromadzonymi na scenie reprezentantami polskiej opinii współczesnej i temu najostrzej sprzeciwia się Konrad, wołając (III, 361—362):

O spokój duszy nie stoję,
 gdy marną kupiony dolą

Wzniosłość uznanej przez Geniusza hierarchii wartości jest trująca, zwywa do wyrzeczeń („każesz nam się wyrzekać, co rola dać może orana, i który chcesz, byśmy owoc wszelki od ust odjęli”; III, 389—391), sprzeciwia się racjom życia i umniejsza jego rzeczywistą ziemską siłę, „siłę wobec drugich” — jak powie Konrad gdzie indziej, i dlatego jest to wzniosłość, która prowadzi do śmierci.

Konrad zaś przeciwstawia wzniosłości nauki Geniusza (III, 402—410):

ZWYCIĘSTWO! — — — nie to, które wyrzeka się ciała i krwi [...] Zwycięstwo! niosę ze krwi i ciała, z woli żywej i żywej Potęgi — mocne wołą nad świat władającą, wołą, co ze mnie jest i przychodzi ZWYCIĘZAC!!

Wzniosłość filozofii Geniusza ogłasza Konrad za kłamstwo poezji. Poezji, dlatego, że chodzi nie o prawdę, lecz wymysł; piękny, lecz w samym założeniu nieprawdziwy. I również dlatego, że poezja, zwłaszcza polska, hołdowała wartościom idealnym ze szczególną egzaltacją. Stąd końcowy krzyk Konrada (III, 471):

POEZJO, PRECZ!!!! JESTEŚ TYRANEM!!

Antynomia nauki Geniusza i Konrada wyraża się więc w przeciwieństwach: duch-ciało, niebo-ziemia, kłamstwo wartości idealnych i prawda rzeczywistych wartości życia. W istocie sprzeciwia się Konrad tradycji myślowej nie tylko polskiej, rewizja jego obejmuje założenia i dorobek światopoglądowy dotychczasowej cywilizacji europejskiej, kodeks wartości respektowanych w teorii, jeśli nie w praktyce, to, co Nietzsche pojmuje jako chrześcijańską tradycję myśli europejskiej.

W zamian głosi Konrad swemu narodowi wolę i „żywota prawo”.

Jest to prawo ogólnego porządku bytu. Z filozoficznych dramatów Wyspiańskiego (dramaty bolesławowskie, *Akropolis*, *Powrót Odysa*), poznamy niebawem tę twardą prawdę: życie jest bezlitosną walką, depcą umarłych zdobywa miejsce dla siebie, niszcząc innych hartuje własną moc, a jednak jest wartością najwyższą i jego racje jedynie się liczą. To jest ta zbuntowana filozofia, o którą wszczęli bój intelektualiści przełomu XIX i XX wieku.

Wyspiański uznał to „prawo żywota” dla bohatera ziemi — człowieka. Ale zycia i mocy chciał on również dla ojczyzny.

Nietzscheanizm — pisze Camus — teoria indywidualnej woli potęgi, był skazany na to, by znaleźć się w kręgu woli potęgi totalnej²⁰.

Bodajże po raz pierwszy to przeznaczenie nietzscheanizmu znalazło swój wyraz w literaturze pięknej w dziełach polskiego poety narodu. Wyspiański rozszerzył bowiem pojęcie jednostki życia. Jak w płaszczyźnie życia jednostkowego podmiotem jest indywidualium, tak w płaszczyźnie życia zbiorowego jest nim naród. Ciąg konsekwencji pozostał ten sam. Nie ma dla narodu innego kryterium wartości niż jego życie i moc. Poezja, która rozpina nad ziemią niebo wzniosłości, głosi fałsz i prowadzi naród na zatracenie.

Nauka ta zawarta w oświadczeniach Konrada, swój skrajny wyraz znajdzie później w dramatach bolesławowskich i ich suplemencie, rap-sodzie o świętym Stanisławie. Wyspiański będzie miał odwagę włożyć w usta wielkiego króla dobitne wyznanie jego misji:

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, sępi,
 garnęli pod się ziem, litoście poniechali
 i ze mną królem swym przewodnim królowali
 mieczem, co siecze i tępi?²¹

Bolesław Śmiały i *Skalka* są dramatami filozoficznymi i dlatego słów tych nie wolno pojmować dosłownie, ani tym bardziej w tej skrajnej postaci łączyć z ideą narodową Wyspiańskiego, z jaką się zwracał on do współczesnych. Skrajny program Bolesława wynika z potrzeby wyrażenia filozoficznej antynomii między prawdą życia, głoszoną przez Króla, i prawdą nieba, której broni Biskup. Bolesławowskie „przez krew” jest tu niewątpliwym nawiązaniem do *Króla-Ducha* Słowackiego. Tam jednak

²⁰ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*. Paryż 1958, s. 89.

²¹ S. Wyspiański, *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Warszawa 1925, s. 300. Następny cytat z s. 424.

chodziło o dialektykę ewolucji ducha ludzkiego, konieczne etapy rozwoju dziejów ludzkich, tu — o warunek życia, jego pełni i siły.

Jeden jest żywym wieczny los:
wzajemnych zbrodni ważyć cios.

— objawia, jak pamiętamy, porządek świata Biskupowi boży wysłannik. Życie narodu podlega tym samym prawom co życie jednostki, klęska wielkiego gwałtownika, krwawego króla w walce z mocą chrześcijaństwa stała się symbolem fatalnego toku dziejów Polski, legła na nich złowrogim ciężarem trumna Biskupa. W rapsodzie Biskup gorzko żałuje swojej zbrodni świętości. To są historiozoficzne perspektywy bolesławowskiego cyklu, późniejsze od *Wyzwolenia*, ale nie o tyle, by nie stanowiły komentarza koniecznego do narodowej nauki Konrada.

W *Legionie* porachunki z polską myślą narodową, skierowaną ku celom idealnym, obywateli się jeszcze bez określonej kontrpropozycji ideowej. Mickiewicz ani Krasiński nie otrzymali partnera, który by podjął z nimi walkę o rząd dusz. Dopiero w *Wyzwoleniu* i dramatach bolesławowskich do walki z przedstawicielami orientacji idealnej stają wielcy antagoniści. Konrad i Geniusz z *Wyzwolenia* stanowi wcześniejsze i współczesne wydanie pary bohaterów z legendy bolesławowskiej: Króla i Biskupa. Frazeologia obu głosicieli siły życia jest wspólna. Podobnie jak Bolesław, Konrad również chciałby widzieć swój naród na drodze „do Wszechmocy”. Od początku dramatu obwieszcza, że nakaz, z którym przychodzi, brzmi: wola. I w przełomowej chwili starcia z Geniuszem rzuca wezwanie (III, 356—367):

Krwi wołam! Chcę święcić noże!
Zwodziłeś duszę daremno:
ukazywałeś mi niebo;

Krzyż przeklnę, Chrystusa godło,
gdy męką naród uwiodło.

Zarówno w filozoficznej, jak narodowej płaszczyźnie sporu antagoniści szermują pojęciami religii chrześcijańskiej. Wzięło się to stąd, że rewidowany kodeks wartości miał w tradycji europejskiej swego poręczyciela i strażnika w Kościele chrześcijańskim. Przeciw chrześcijaństwu więc przede wszystkim obracali swój oręż zwolennicy przewartościowania wartości. Atakowany kodeks wartości stał się od dawna własnością świecką. Model chrześcijański był jednak najbardziej klasyczny, najczystszy i najbardziej skończony w swej konsekwentnej teologicznej strukturze. Jednocześnie był najłatwiejszy do zaatakowania ze względu na swój ewidentny już anachronizm. Bóg umarł — obwiesz-

czał Nietzsche. Prawda Biskupa jest prawdą martwą — wtóruje mu Wyspiański.

Podobnie jak w płaszczyźnie filozoficznej spór się nie toczy o chrześcijaństwo samo dla siebie, w płaszczyźnie narodowej nie toczy się on o sam dla siebie mesjanizm polityczny. Mesjanizm staje się tylko argumentem dogodnym przez swój anachronizm i dobitnym przez skrajną konsekwencję zasad. Mieli rację oczywiście krytycy, którzy stwierdzali, że z grobową nauką Geniusza „historyczny Mickiewicz niewiele miał wspólności”²². Ale też i nie o to chodzi, czy dosłuchamy się tam cech poezji raczej Krasińskiego. Uzasadnieniem prymatu wartości idealnych była sprawiedliwość zaziemska. Ci więc, którzy chcą mieć Polskę urzeczywistniającą te wartości, Polskę moralnie dobrą — niech rozważą słowa Geniusza; mówi on im, dokąd zmierzają ich marzenia, przedstawia najbardziej konsekwentną opozycję wobec nauki Konrada (III, 287—290):

Tam mieć będziecie Polskę świętą,
wybraną POLSKĘ, wywrożoną,
z marnoty życia wyzwoloną,
z Ducha, z Ducha poczętą!!!

Tam — ale na ziemi nie, na ziemi obowiązują prawa żywota, które okrutnie obchodzą się z naprawiaczami świata. Konrad zaś, jak pamiętamy z aktu II, głosi „Nienawiść ku temu, CO JEST TAM” (379). Toteż i wtedy, gdy Konrad pyta (II, 821): „Na co mamy być Chrystusem narodów” — niech nas nie łudzi ta mesjanistyczna formuła. Gdzie indziej określi on nieco wyraźniej adres swego sprzeciwu, protestem obejmie wtedy również ziemskich naprawiaczy świata (II, 665—667).

Ja wiem, czego ty chcesz: że Polska ma być mitem, mitem narodów, państwem ponad państwa, prześcigającym wszystkie, jakie są, Republiki i Rządy;

Konrad nie stawia Polsce nie tylko tak skrajnych, lecz *z a d n y c h* żądań moralnych. Konrad nie mówi tego wyraźnie — i na tym polega jego unik wobec problemu, który sam wysunął, że przeciwstawiając postulat mocy i woli ideałom moralnym odrzuca wprost tylko anachroniczną, pod względem politycznym wręcz absurdalną postać tych ideałów. Konflikt nie byłby mniejszy, lecz bardziej aktualny i rzeczywisty, gdyby żądanie woli i mocy przeciwstawić na przykład idei humanitaryzmu. Pasji, z jaką głosi Konrad nakaz „Potęgi i woli nad świat władającej”, nie mać żadna wątpliwość moralna. Jeśli Polska ma żyć, musi wszystkie inne wartości podporządkować woli życia i mocy. Prawda

²² T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*. Warszawa 1922, s. 171.

narodu jest fragmentem prawdy bytu, obydwie znajdują się poza dobrem i złem. Tak oto na fundamencie nietzscheańskim została zbudowana nowa ewangelia narodowa.

Niezależnie od merytorycznej oceny tej filozofii można by było mieć szacunek dla nieustraszonosci jej logiki. Jednakże tu właśnie przychodzą zastrzeżenia. Nietzschemu jednego nie można zarzucić: nierzetelności lub bojaźni myśli. Głosząc konieczność przewartościowania wartości, tworząc nową filozofię życia miał odwagę krzyknąć: „Bóg umarł!” Wyspiański jest intelektualistą sarmackim. Bez wahań zaatakuj treść nauki chrześcijańskiej, ale nie podniesie ręki na religię. Konrad woli Boga przeciągnąć na swoją stronę. W długiej modlitwie deklaruje, że „wierzy w Jego wiarę”, prosząc jednocześnie o poparcie dla swojej nauki, o siłę dla siebie, o Wszehmoc dla narodu. Powołuje się na świętą Rodzinę, na Dziecię Bożego Narodzenia. Przekonuje nawet Boga, że użyłszy pomocy, dobrze na tym wyjdzie (II, 1498—1501):

O Boże, wielki Boże,
ty nie znasz nas Polaków;
ty nie wiesz, czym być może
straż polska u twych znaków!

Kelles-Krauz pisał w związku z tą modlitwą:

Książd Kamiński Sienkiewicza — wspaniała skądinąd postać — gdy na pogrzebie pana Wołodyjowskiego odbębnił sobie capstrzyk na ambonie, w zupełnie podobny sposób wołał do Pana Zastępów: „Ty, dla którego nic nie jest na świecie zakryte, Ty wiesz najlepiej, że nie masz nad naszą jazdę! Która Ci, Panie, tak skoczy, jak nasza skoczyć potrafi? Takichże obrońców się pozbywasz?”²³

Historyczny i polityczny realizm „Wyzwolenia”

Aż do drugiej połowy ubiegłego wieku w świadomości powszechnej istniała potrzeba moralnej weryfikacji historii. Legitymacje moralne były różne, od łaski boskiej, sankcjonującej majestat tronu, do szczęścia i braterstwa ludzkości, wypisanych na sztandarze republikanów i demokratów. Nowoczesna myśl historyczna torowała sobie drogę powoli, ale skutecznie. W drugiej połowie wieku zrozumienie autonomicznego charakteru historii stało się faktem dokonanym. Śledzono prawa i uwarunkowania biegu dziejów, przenoszono — obojętnie, w jakiej mierze trafnie — na grunt historii obserwacje nauk przyrodniczych, zakładano fundamenty socjologii. Realizm historyczny odrzucał kategorie moralne w ocenie zjawisk historii, nietzscheanizm odrzucał je w ocenie zjawisk życia. Obydwie orientacje odrzucały moralizm przede wszystkim dla

²³ K. Kelles-Krauz, *Konrad czy Hamlet*. Prawda, 1903, nr 11.

celów poznania. Strzegąc się błędu przypisywania światu apriorycznej idei moralnej, wzywały do poznania bytu i procesów dziejowych takimi, jakie one są „poza dobrem i złem”. Siła i wielkość obu orientacji w historii myśli leżała właśnie w tak postawionych założeniach poznawczych. Jak wszelkie przewroty umysłowe, i te obydwie, z różnych dziedzin myśli wyrosłe, orientacje zawierały treści wieloznaczne i wielokierunkowe. Gdy odrzucono moralizm w filozofii bytu i w filozofii dziejów ludzkich, rozpadł się w gruzy fundament dawnego normatywnego kodeksu moralności. Budowa nowego nie okazała się zadaniem łatwym ani dla XIX, ani dla XX wieku. Gdzie przebiega granica między dozwolonym a niedozwolonym? Kiedy realna ocena wymagań historii przeobraża się w aprobatę gwałtu lub po prostu parawan nieodpowiedzialności? Wiemy, że i wątpliwe cele domagają się dla siebie glejtu bezsporności, a z drugiej strony stajemy nieraz przed koniecznością podjęcia ryzyka walki z należnym jej haraczem ofiar o cel, którego wartość nie jest w pełni obliczalna.

Po doświadczeniach XX w. pytania te stały się dramatem współczesnej świadomości ludzkiej. Dla przełomu wieków bardziej aktualne były zadania burzenia starych pojęć niż domyślenie do końca konsekwencji nowych. Najodważniejsza intelektualnie literatura tego czasu podjęła się z pasją rewizji wartości uznanych za fundament naszej cywilizacji.

Jeśli jednak rozpoczęta wtedy rewolucja umysłowa niosła ze sobą treści wieloznaczne, z wieloznaczności tej korzystały nowe tendencje historyczne. Postulat odrzucenia moralizmu w wartościowaniu i działaniu historycznym zaadoptował do własnych potrzeb integralny nacjonalizm. Swojej teorii i praktyce nadał ambitną nazwę — realizm polityczny. Bismarck i polityka pruska stały się wzorem mądrości politycznej, zazdrośnie podziwianym przez nacjonalistów krajów ościennych. Również i polski nacjonalizm uczy się tajemnic dynamiki narodowej. W podbitym kraju nie może on rywalizować z pruskimi sukcesami w praktyce, rozbudowuje na razie ideologię. Najdobitniejszą manifestacją nowej myśli narodowej stają się artykuły Dmowskiego w *Przeglądzie Wszelkopolskim*, zebrane później w *Myślach nowoczesnego Polaka*, i Balickiego *Egoizm narodowy wobec etyki*.

Mówimy, i słusznie, o programowym realizmie politycznym autora *Wyzwolenia*. Trzeba jednak zdać sobie sprawę z tego, jaki był konkretny zakres tego realizmu i jaki był jego efektywny sens. Nie wolno nie doceniać u Wyspiańskiego postawy domagającej się spojrzenia historii polskiej prosto w twarz. To z tej postawy zrodziła się okrutna przenikliwość *Wesela* zarówno w obnażaniu pielęgnowanych mitów narodowych, jak w twardym rachunku sił i woli walki o wolność tej części

Polski, która w dramacie reprezentowała naród. Myślicielstwo nie stanowi najwybitniejszej strony twórczości Wyspiańskiego. Jednakże w myślowe problemy swego czasu zaangażował się polski dramaturg ambitnie. Decyzja na realizm w przemyśleniu kwestii narodowych dała pisarstwu Wyspiańskiego wielką szansę — dowodem *Wesele*. Z przeżycia myśli nietzscheańskiej powstały najciekawsze intelektualnie, dotąd niedocenione, dramaty filozoficzne. W *Wyzwoleniu* spotkały się oba ciągi myśli rewidującej — narodowy i filozoficzny. Spotkanie podobne otwierało przed dramatem szczególnie bogate perspektywy myślowe. *Wyzwolenie* nie sprostało tym możliwościom. W sferze zagadnień filozoficznych synteza przyszła za wcześnie, z propozycjami nietzscheanizmu zmierzy się Wyspiański poważniej dopiero w dramatach następnych. W sferze myśli politycznej *Wyzwolenie* stanowi regres w stosunku do *Wesela*. Mądrość *Wesela* była mądrością negacji. W *Wyzwoleniu* przedstawia Wyspiański swoją pozytywną myśl narodową.

Niepisany krytyczny *savoir vivre* nakazuje przemilczanie drażliwych stref twórczości naszych wielkich narodowych pisarzy. Krytyka *Wyzwolenia* po ostatnich inscenizacjach dramatu w Roku Wyspiańskiego nie uchybiła temu nakazowi. Pojawiły się sądy aprobujące naukę narodową Konrada, przynajmniej w niektórych jej partiach. Oto jak odczytał Kott sens rozprawy Konrada z *Maskami*:

Aż przychodzi chwila, kiedy Konrad ma już wszystkiego dosyć, kiedy rzyga tą ideologią, kiedy marzy już tylko o jednym, żeby żyć jak człowiek w normalnym państwie. Żeby Polska przestała być Chrystusem narodów, żeby już nie zbawiała siebie i świata, żeby cudzoziemcy przestali podziwiać, jacy jesteśmy szlachetni, nieszczęśliwi i dumni. Żeby było tak jak wszędzie. Żeby była cenzura, żeby wyrzucić złodziei, żeby był porządek i żeby przestać rozmawiać o ideologii. Żeby raz wreszcie skończyć z obłąkańczym naszym dudem²⁴.

Jan Alfred Szczepański nie przeczy istnieniu w sztuce „jadów nacjonalizmu i prefaszizmu w załączku”. Usiłuje jednak zbudować pomost między realizmem politycznym Polski 1957 roku a nauką Konrada:

Jeszcze wyraźniej zarysowuje się, jeszcze bardziej pozytywnego znaczenia nabiera druga zasadnicza teza *Wyzwolenia*: walka o państwowość polską. Nie o tę wyśnioną, ale mitologizowaną ideę niepodległości, do której się modlono, lecz o prawdziwą, ziemską państwowość. [...] i nie waha się [Konrad] głosić potrzeby istnienia cenzury narodowej, przysięga, że zasłoni naród „przed oszustami, tymi co mu kradną duszę za cenę rzeczy njeuchwytnych”. Tak więc wbrew twierdzeniu Schillera Wyspiański w *Wyzwoleniu* bynajmniej nie okazał się „daltonistą politycznym”, przeciwnie, w wielu miejscach wykazał zastanawiającą intuicję i polityczne rozeznanie²⁵.

²⁴ Kott, *op. cit.*

²⁵ J. A. Szczepański, *Wyzwolenie — wielki dramat polityczny*. Trybuna Ludu, 1957, nr 335.

Dramat jest i będzie czytany i nie ma sposobu nakazać odbiorcom, by usuwali ze swej świadomości oczywistą wymowę tekstu, wpisując na to miejsce uprzejmy komentarz krytyków. Gdyby realizm polityczny naszych dni miał być istotnie zbieżny z nauką Konrada, byłabym ostrożniejsza z jego akceptacją.

Długa rozmowa z Maskami, trwająca przez cały akt II dramatu, służy szczegółowemu wykładowi przekonań Konrada. Dawno już zauważono, że akt ten jest właściwie jednym wielkim monologiem i że monolog ten posiada wszelkie cechy surowej publicystyki, z czego, aby uprzedzić nieporozumienia — nie czynię wcale zarzutu artystycznego Wyspiańskiemu.

Rozpiętość tematyczna tego monologu jest ogromna. „Ach! Czegóż ten Konrad nie powiedział?” — wypada westchnąć za Kelles-Krauzem. Wykład to, rzecz prosta, nie metodyczny, raczej burza myśli, erupcja wyznań. Ale uporządkowanie myśli Konrada w zwarty program polityczny nie jest zadaniem bardzo trudnym.

Chce on dla swego narodu normalnego życia, do którego tęsknotę wypowiada w znanym wierszu: „Chcę, żeby w letni dzień...” (II, 1295). Inna sprawa, że ta łagodna wizja przyszłości sprzeczna jest z żądaniem dla narodu potęgi i wszechmocy. Te osiąga się w walce, nie w spokojnej prostocie życia. I na to jednak, by osiągnąć przyszłość szczęśliwą i spokojną potrzebna jest — jak wiadomo — nie „poezja”, lecz wola. Konrad pragnie odwrócić umysły polskie od mitów ku ziemi. Żąda — i w tym nie znalazłby w Polsce wielu oponentów — polskiego państwa i polskiego rządu. Konrad utopiom naprawiaczy świata przeciwstawia praktyczne żądanie państwa — takiego jak inne. Ale i ten, tak zdawałoby się, minimalistyczny postulat, urzeczywistnić dla narodu w niewoli nie jest łatwo. Konrad wie, że nie będzie go łatwo urzeczywistnić również i wtedy, gdy państwo polskie powstanie. Dlatego programem swoim obejmuje zarówno zadania dla narodu w niewoli, jak i zadania, które skutecznie wykonać będzie mógł dopiero polski rząd. Domaga się więc od współczesnych maksymalnego napięcia woli i sił, żąda mobilizacji i dyscypliny narodowej. Konsekwencją tego nakazu ogólnego są inne, szczegółowe. A więc wszystkimu, co osłabia energię narodową, należy postawić tamę, zaprowadzić cenzurę, „która by działała tak, jak działają cenzury we wszystkich państwach wszystkich narodów” (II, 655—657). Przeciętny Polak ma nie tworzyć stronnictw i nie filozofować, bo ze słabą głową przefilozofuje Polskę, lecz być (rozmowa z Maską 11). Przewodnictwo obejmą naturalną koleją najlepsi, przeznaczeni do władzy, i skupią wszystko w swoich (w naszych — mówi Konrad) rękach (rozmowa z Maską 14). Konrad bardzo ceni „czystą krew narodu”. Kwestii tej poświęcona została długa rozmowa z Maską

12. Aby nie marnować tej cennej krwi, należy zabronić małżeństw z obcymi („nie pozwolić prostytuować naszych kobiet” (II, 694) — jak to dobitnie wyraża Konrad), potomstwo z mieszanego małżeństwa będzie tylko z pozoru polskie, w rzeczywistości tworzy ono „tłum ludzi obojętnych dla naszego narodowego społeczeństwa, którzy go zaprzędają” (II, 710—711).

Tak, to wszystko powiedział Konrad, wieszcz narodu, niewątpliwy dramatyczny sobowtór Wyspiańskiego. Warto w tym miejscu przytoczyć polemizujące z Feldmanem słowa Ignacego Chrzanowskiego:

tego, że na ideologię *Wyzwolenia* wyraźny wpływ wywarła trzeźwa myśl nacjonalistyczna *Przeglądu Wszechpolskiego*, zwłaszcza drukowane w tym czasopiśmie *Myśli nowoczesnego Polaka* Dmowskiego, tego się Feldman nawet nie domyśla — i prawdopodobnie z oburzeniem odrzuciłby to twierdzenie, bo to by w jego oczach Wyspiańskiemu ubliżało²⁶.

Zbieżność programu Konrada z myślą ówczesnej Narodowej Demokracji i jej szczególnie pojętym realizmem politycznym — wykazywano wielokrotnie od Kelles-Krauza do Wyki. Z perspektywy doświadczeń, którymi rozporządzamy, mając za sobą historię poł. w. XX, nietrudno wykazać podobieństwa o wiele groźniejsze.

Mówiłam, że nauka Konrada powstała w wyniku spotkania się dwu inspirujących ją kierunków myślowych: nietzscheanizmu, jako ogólnej filozofii bytu, i realizmu historycznego. Jednakże żaden z tych kierunków sam przez się ani również ich jakże naturalne połączenie nie implikowały podobnych efektów ideowych i propozycji praktycznych. Przychodzą tu na myśl znane słowa Irzykowskiego:

Tkwiły w Młodej Polsce możliwości różnych rozwojów, lecz utonęły w piasku lub popełniły samobójstwo. [...] — byliśmy za ubodzy na własną rewolucję literacką. Dlatego Młoda Polska mogła się potem rozpaść na Przybyszewskiego i Wyspiańskiego; Wyspiański był reakcją²⁷.

Irzykowski nie był dla Wyspiańskiego w pełni sprawiedliwy. Akces Wyspiańskiego do toczącego się w Europie procesu rewizji myśli filozoficznej i historycznej stanowił wielką szansę jego twórczości i wskazuje na to, że również i w samym Wyspiańskim tkwiły możliwości różnych rozwojów, zanim „utonęły w piasku” polskiego nacjonalizmu.

²⁶ I. Chrzanowski, „*Współczesna literatura polska*” W. Feldmana. W: *Studia i szkice*. T. 2. Kraków 1939, s. 345.

²⁷ K. Irzykowski, *Czyn i słowo*. Lwów 1913, s. 5.

Przedmiot miłości — ojczyzna

Przesłanki determinujące ideologie obozów politycznych i indywidualne przesłanki poglądów ludzkich — to są rzeczy różne. Jakie więc indywidualne przesłanki zadecydowały o treści, jaką wypełnia Wyspiański rusztowanie ogólnych założeń narodowej nauki Konrada?

Dramaty narodowe od *Daniela* po *Wyzwolenie* dają obraz poety, który boleje nad upadkiem swojej ojczyzny. Nie zawsze roztrząsa zawile problemy spraw narodowych, ale nawet gdy tego nie robi, wyobraźnia jego uporczywie obraca się w kręgu dziejów, legend i żywych pamiątek jego kraju. Admiruje je nawet wtedy, gdy im bluźni. Odkrywa nie tylko wielką, lecz intymną poezję ziemi, na której żyje — poezję rodzimego pejzażu i polskiej architektury. Jest subtelnym kontemplatorem piękna Plant, dzwonów krakowskich, Wawelu i niezrównanym wirtuozem w ich poetyckiej eksploatacji. Przykuwają jego uwagę zabytkowe tkaniny, obrazy, posągi, rozpamiętuje krój i ornament ludowego stroju, obcuje z postaciami i wydarzeniami minionych wieków.

Ale sprawy życia współczesnych Polaków, los ludzi, grup, stanów, zbiorowości, z jakich złożony jest naród, interesuje go mało. Stać go i tu na przenikliwość obserwacji — tego dowiodło *Wesele*. I w tym jednak dramacie uwaga skierowana ku współczesnym nie jest bezinteresowna, lecz podporządkowana jedynej dręczącej Wyspiańskiego sprawie, sprawie ojczyzny. Z tej sprawy czyni Wyspiański próbę wartości, jakiej poddaje w sztuce współczesność i tradycję. Poza tą perspektywą „naród” go nie obchodzi. Nie obiega, jak Żeromski, uliczek nędzy miejskiej, nie ogląda, jak Orkan, rosnącej sieci miedz na chłopskich polach, nie zabłądzi, jak Konopnicka, na salę rozpraw sądowych, nie wda się w drażliwe sprawy wzajemnych stosunków pracodawców i robotników, jak to czynił bardzo niedobry dramaturg, Świętochowski. Literatura społecznikowska w oczach modernistów była literaturą gorszego gatunku. Wyspiański nie splamił się społecznikowstwem — jest wyłącznie patriotą. Cały ludzki tłum, zaludniający ojczystą ziemię, jest mu obcy. Miłuje NARÓD pisany wersalikami. Toteż najchętniej od rzeczywistych problemów współczesnych uchodzi w sferę filozoficznej abstrakcji. Ujmuje sprawy narodu w perspektywie ogólnej filozofii bytu, bo nawet piętro filozofii dziejów jest już dla niego zbyt niskie, by czuł się tam dobrze. W tych bytowych przestworzach może obcować z dala od cudzego zgiełku jedynie z Polską i wszechświatem.

Stąd pochodzi wrażenie osobliwego anachronizmu Wyspiańskiego, wrażenie sprzeczne zdawałoby się z tym, co wiemy o odwadze zdobywania przez tego pisarza nowych obszarów przeżyć i sztuki. Okazał się on nieprzenikliwy dla wielu niepokojących, węzłowych problemów

epoki. I nie można nie przyznać bystrości Stanisławowi Brzozowskiemu, który już w 1903 r., oddając głęboki hołd sztuce poetyckiej Wyspiańskiego, pisał równocześnie te słowa:

toteż, gdy przystępujemy do czytania dzieł jego z duszą nabrzmiałą tysiącem najświętszych pytań i nie tylko nie znajdujemy w nich odpowiedzi, ale przekonujemy się, że w duszy ich twórcy nie ma wprost miejsca na ich powstanie, uczuwamy, że coś nas oddziela od Wyspiańskiego, że są drogi, po których nie pójdzie on z nami i że to są właśnie najgłębsze, najsamotniejsze drogi naszej duszy. [...] Są w naszych duszach rany i bóle, których dusza jego nie zaznała, i są punkty widzenia, z których za przedstawicielei naszej epoki uchodzić mogą Żeromski, Kasprowicz, Przybyszewski, jeśli mówić wyłącznie o Polakach, lecz nigdy Stanisław Wyspiański²⁸.

Jeśli się patrzy na naród wyłącznie jako na rzecznika i strażnika ojczyzny, nawet przenikliwość obserwacji nie zapewnia rozumienia zjawisk zachodzących w ludzkiej zbiorowości. Wyspiański widzi jarmark idei i stronnictw. Ze społecznych i politycznych niepokojów współczesnych pojmuję tylko jedno, to, co go najbardziej obchodzi — że kruszą one zwartość narodu i że rezultatem ich jest fatalna narodowa „nie możność” w najważniejszej dla autora *Wyzwolenia* sprawie ojczyzny.

Dlatego należy wreszcie położyć kres legendzie o realizmie politycznej myśli Konrada, jeśli chodzi nam nie o intencję ani o oświadczenia, lecz o wartość istotnie i rzetelnie osiągniętą.

Konrad chciałby stanąć mocną nogą na ziemi, ale spłynąwszy z gwiazdnej zawieruchy nie zna terenu, po którym chce chodzić. Autor dramatu nie potrafi mu pomóc, sam jest do tego nie przygotowany. Realnego myślenia politycznego nie nauczył go ani wyniosła obojętność wobec rzeczywistych procesów zbiorowego życia, ani rozpamiętywanie spraw Polski w izolacji od reszty świata, ani bałamutne pojmowanie narodu jako biologiczno-plemiennej jedności, zespolonej więzią „czystej krwi” i strzeżonej przez Hestię, bóstwo rodziny.

Za dowód i zdobycz realnej myśli politycznej Konrada uznano oświadczenie, które budziło szczególny entuzjazm krytyków (II, 673):

A ja chcę tego, co jest wszędzie.

W rzeczywistości jednak zawołanie to potraktowane jako wypowiedź polityczna — zawiera w sobie treść bardzo ogólnikową i ubogą, co więcej — truistyczną. Większa część polskiej opinii publicznej z Narodową Demokracją i konserwatystami łącznie uznałaby to życzenie za własne. Realista wie, że trudność zaczyna się gdzie indziej i że podobne życzenie w polityce znaczy niewiele.

²⁸ S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta*. Warszawa 1903, s. 100—101.

N o w e m i t y

Dostrzeżony przez Brzozowskiego i Kelles-Krauza anachronizm myśli Wyspiańskiego stał się — paradoksalnie — jednym ze znamion przynależności polskiego dramaturga do XX wieku. Anachronizm ten jest bardzo bliski myślowym przesłankom nowoczesnego nacjonalizmu, w stosunku do dziewiętnastowiecznego radykalnie przeobrażonego w swoim kształcie ideowym.

Realizm polityczny nie wsparty o rzetelną orientację w historii przechodzi zwykle w swoje przeciwieństwo, musi się wesprzeć o mit. Istotnie Wyspiański staje się objawicielem nowych mitów. Przede wszystkim mitu NARODU i mitu WOLI. Słowo „naród” otrzymuje u niego sens szamański, jest zaklęciem, łączącym w sobie potęgę i świętość. Wiążąc z pojęciem tym treść tak górną, Konrad niejednokrotnie musi odmówić współczesnym prawa do określenia siebie tym mianem. Mit WOLI jest ogólnikiem przeniesionym z abstrakcyjnego modelu bytu na anachroniczny model historii.

Dziś nam i skądinąd znajoma jest dobrze idea, która łączy odrzucenie utopii naprawiaczy świata, potępionych w imię realizmu za moralizm, z ustanowieniem nowych wielkich mitów: NARODU, WOLI, CZYNU, MOCY, usankcjonowanych racją ŻYCIA. Istotnie, przygoda ideologiczna Wyspiańskiego nie jest zjawiskiem należącym wyłącznie do własnej biografii autora *Wyzwolenia*. Połączenie radykalnego rewizjonizmu moralnego z uproszczonym pojmowaniem historii i roli w niej narodu przynosi u schyłku wieku narodziny ideologii, które z każdym dziesięcioleciem zdobywały sobie coraz szerszą popularność. Ten właśnie aliaż ideowy stanął u kolebki europejskiego i polskiego nacjonalizmu. Były to ideologie prymitywne i równocześnie, dlatego właśnie, na swój sposób nowoczesne: ich prymitywizm śmieszył intelektualistów, lecz zdobywał masy. „Ale dodajmy panu Homais policję, a przestanie być śmieszny: oto wiek XX” — mówi Camus²⁹.

Tej perspektywy dostarczył nam jednak, istotnie, dopiero wiek XX. Przed przeszło pół wiekiem ofensywna mitologia narodowa Wyspiańskiego stawiała sobie za zadanie jedynie odzyskanie utraconego państwa, i to na razie jeszcze bez sposobności do wymarzonego „czynu”. Idea, sroga w słowach, była skromna w żądaniach praktycznych pozbawiona oręza. Trzeba o tym oczywiście pamiętać.

Przedstawiona w niniejszym rozdziale zawartość nauki narodowej *Wyzwolenia* nie jest wcale nowością dla wielu naszych krytyków i historyków literatury. Oto dla przykładu co pisze o tym Weintraub.

²⁹ C a m u s, *op. cit.*, s. 227.

Urzekaly poetę nietzscheańskie sny o potędze, *Wille zur Macht*. W tematyce patriotycznej wyraziło się to w przejściu na pozycje integralnego nacjonalizmu, w uznaniu interesu narodowego za ostateczny sprawdzian działania, wolny od kontroli sankcji religijno-etycznych, w symbolice „Młotu” w owej „Sile” i „Mocy”, tyle razy w tekście dramatu nawracających, w akcentach, które dziś dla nas, mądrych o doświadczenia ostatnich dziesięcioleci, brzmią szczególnie zgrzytliwie³⁰.

Jednakże istnieje u nas jakaś zмова milczenia wobec stref drażliwych tego dramatu, lub, co gorsza, przeinaczanie w rzekomo dobrej intencji jego prawdziwego sensu. Uważam, że nie ma potrzeby szanować tej zmowy. Nie chciałam, kierując się w krytyce względami łatwej kurtuazji dla wielkiego pisarza, pozostawić w niedopowiedzeniach kwestie, które właśnie przy *Wyzwoleniu* trzeba raz wreszcie omówić obszerniej. Drogi i bezdroża myślowe pisarza tej rangi co Wyspiański nie mogą być sprawami wstydliwymi.

Skoro jednak wskazało się w *Wyzwoleniu* proces narodzin w literaturze idei, która w historii zrobiła później znaną karierę, należy jeszcze powiedzieć, że w twórczości Wyspiańskiego idea ta była przygodą wyłącznie intelektualną. Była to próba wyciągnięcia ostatecznych konsekwencji politycznych z filozofii, która go wtedy fascynowała. Nie ma oczywiście żadnych powodów przypuszczać, że w dalszych dziesięcioleciach w. XX Wyspiański gdyby żył, zgodził by się np. zostać patronem polskiej faszyzującej myśli narodowej. A raczej, przeciwnie, są przesłanki, że nie zostałby nim. Sam pisarz bowiem od nauki *Wyzwolenia* z czasem odstąpił. *Bolesław Śmiały*, rapsod o świętym Stanisławie i *Skalka* wskazują na próby znalezienia dla niej argumentów historycznych i filozoficznych. *Powrót Odysa* i *Zygmunt August* stanowią już świadectwo wielkiego i na całej linii odwrotu. Ale to już problem osobny.

³⁰ Weintraub, *op. cit.*, s. 197.