Jan Nowakowski

Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 53/4, 423-450

1962

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

JAN NOWAKOWSKI

SYMBOLIZM I DRAMATURGIA WYSPIAŃSKIEGO

1

Rozważania nad symbolizmem w twórczości dramatycznej Wyspiańskiego wiodą w praktyce krytycznej na tory zabiegów interpretacyjnych, skupionych wokół poszczególnych obrazów czy rekwizytów jego teatru posiadających walor symboliczny. Izolowanie problematyki symboli w dziele dramaturga wydaje się wszakże chwytem równie jednostronnym i nieskutecznym — czego dowodzi zresztą niejedna dziś już drażniąca rzecz o „czwartym wieszczu" — jak wszelkie wyłączanie i wyodrębnianie sprawy symbolu w zasięgu problematyki symbolizmu w ogólności. Symbol, choć tak w dyskusji teoretycznej i w manifestach koryfeuszów uprzywilejowany i obdarzony szczególnie silnym akcentem, jest przecie tylko jednym z elementów całej struktury symbolizmu jako kierunku realizującego określoną poetykę „totalną". Dlatego, jeśli by chcieć stosować wobec dzieła Wyspiańskiego kryteria adekwatne w stosunku do symbolizmu, nie sposób nie ogarnąć obszaru spraw znacznie bardziej rozległego.

Obszar ten — powiedzmy od razu — wypadnie też dokładniej oznaczyć; w oznaczeniu zaś takim u samego początku wskazać potrzebę oddzielenia kategorii, których częste w praktyce krytycznej zrośnięcie wywołuje niejedno wyobrażenie błędne. Sprawa to zresztą i trudna terminologicznie. W sytuacji odznaczającej się chaosem w stosowaniu terminów na określenie zarówno całego okresu w dziejach sztuki, jak poszczególnych prądów w jego niespokojnych nurtach, ten kłopot terminologiczny może być zmartwieniem merytorycznym. W badaniach dziejów poezji francuskiej ostatnich dekad ubiegłego stulecia rozgraniczono przecież już wyraźnie dwie sukcesywne fale, rozróżniając mianowicie „*décadents*" od „*symbolistes*", „*décadence*" od „*symbolisme*", więcej nawet — zaczęto kategorie takie zdecydowanie przeciwstawiać. U nas kapitalne znaczenie w podobnym względzie ma przedsięwzięcie Kazimie-

rza Wyki, określające treść i granice „modernizmu". O ile jednak to zjawisko i takie historycznoliterackie pojęcie wydają się dzięki *Modernizmowi polskiemu* już dość jasno zdefiniowane, trudno by to samo orzec o fali sukcesywnej, następnej, a może po części już i synchronicznej. Na obszarze Młodej Polski mianowicie zupełnie nieokreślona zdaje się nadal zwłaszcza sprawa polskiego symbolizmu. Nieokreślona zaś zarówno ze względu na wspomniane pomieszanie kategorii domagających się rozdzielenia, jak ze względu na praktycznie — w naszym wypadku — jeszcze bardziej dokuczliwy brak w literaturze krytycznej analizy przedmiotowej symbolizmu w polskiej poezji pogranicza wieków.

Odpowiednie rozważania bądź pochodzą spod pióra współczesnych — uczestników ruchu artystycznego ostatniej dekady ubiegłego oraz początków naszego stulecia, bądź też pojawiają się w późniejszej literaturze naukowej jedynie w postaci ułamkowej, najczęściej włączone do interpretacji twórczości określonych, pojedynczych poetów. Gdy pierwszym brak obiektywizującego dystansu, są zaś one najczęściej u nas jedynie odbiciem lub parafrazą głosów, które dały się słyszeć w namiętnej polemice o wartości „nowej sztuki" gdzie indziej, to późniejsze nie tworzą koherentnego, konsekwentnego systemu wyjaśniającego. Wyjaśniającego mianowicie właśnie koherentny i konsekwentny program estetyczny symbolizmu, jaki jest zawarty zarówno w teoretycznych sformułowaniach postulatywnych i normatywnych, jak w artystycznej praktyce realizatorów-symbolistów. Nie objaśniona pozostała u nas ani estetyka, ani metafizyka symbolizmu; często zaś — by jeszcze raz o tym wspomnieć — przenoszono w obręb systemu wykładni tego prądu to, co doń nie należy, należąc do negatywnego programu dekadencji albo — inaczej — modernizmu.

Przeciwstawiając program symbolizmu określonemu tu jako negatywny programowi dekadentyzmu, nie mamy na względzie wartościowania z perspektywy czasu bądź odmiennych, współczesnych kryteriów. Chodzi zaś po prostu o to, że gdy dekadentyzm był — mówiąc najogólniej — wyrazem odczucia niemożności objaśnienia świata i zawierał szereg aktów rezygnacji poznawczej bądź moralnej, symbolizm stał się wyrazem swoistego przeświadczenia o możliwości ogarnięcia struktury bytu, poezji zaś przypisywał w tym dziele zadanie i moc szczególniejszą, tworząc dla niej konsekwentny program i wyznaczając jej skuteczną w sensie filozoficznym i estetycznym — zdaniem swych wyznawców — poetykę normatywną.

Już jeden z pierwszych informatorów polskich o symbolizmie francuskim, Antoni Lange, tak zapowiadał tendencje nowej poezji:

> Wiekowi naszemu potrzebnym jest w literaturze kierunek czynny, kierunek, który by z chaosu żywiołów, zjawisk i postaci wyprowadzić umiał syntezę;

który by odrzucił z nich to, co jest przypadkowe, a odnalazł to, co jest konieczne i racjonalne; który by unosząc się ponad wieki i kraje pragnął stworzyć prawa i zrozumieć istotę życia i natury. Takim kierunkiem jest symbolizm, albo raczej taki kierunek zapowiada na przyszłość [1].

Potrzeba było stworzyć nową estetykę, opartą nie na poznaniu rozumowym, ale na poznaniu uczuciowym i intuicyjnym. [...] Symbolizm uczuciem, intuicją, snem, marzeniem chciał dochodzić do absolutu [...], miał ambicję zamknąć w formie estetycznej nieskończoność i ducha, tajemnicę i absolut, chciał tchnąć życie w nierealność [2].

— pisał w 1921 r. Zygmunt Czerny, tłumacząc „rozwój poezji francuskiej po 1900 roku". W czterotomowej pracy pt. *Message poétique du Symbolisme* przeciwstawia Guy Michaud *„le message décadent"* symbolizmowi [3]; w tomie *La doctrine symboliste. Documents* stwierdza m. in.:

Widna jest jedność samego ruchu i jego doktryny. Jest to bowiem z pewnością doktryna [*une doctrine*], a nie teoria [*une théorie*]. Inaczej mówiąc — symbolizm jest czymś więcej aniżeli jakiś system, aniżeli jakaś teoria estetyczna uzupełniająca inne w rozwoju określonej literatury [...]. Z takiej właśnie perspektywy lepiej pojmuje się siłę rewolucyjną kierunku, który się tak całkowicie przeciwstawia przyzwyczajeniom myślenia nawykowego; dostrzega się konsekwentną jednolitość [*cohésion*] jego doktryny i ujawniającą się w niej wolę syntezy. Rozumie się też, iż zwróciwszy się zrazu do źródeł, odnalazł on sens twórczości poetyckiej i obrócił się w stronę życia.

Doktryna ta nie pozostała martwą literą. U większości poetów — mam tu na myśli owych *minores* — pozostaje ona nie uświadomioną. Przecież nawet jeśli samej doktryny nie przemyśleli głęboko, przeżyli ją oni na planie poetyckim. [...] Poezja symbolizmu ukazuje się więc nam jako mniej lub więcej świadomy wyraz symbolistycznej doktryny i jako jej urzeczywistnienie [4].

„Ostatnim wielkim faktem w historii francuskiej poezji jest pojawienie się doktryny symbolizmu" — deklaruje wreszcie, krytycznie zresztą usposobiony do szkoły symbolistów, Albert-Marie Schmidt [5].

Cytowane wypowiedzi odnoszą się do symbolizmu w poezji francuskiej. I w naszych rozważaniach będziemy się odwoływać przede

---

[1] A. Lange, *Studia z literatury francuskiej*. Lwów 1897, s. 139. Szkic drukowany uprzednio w „Dodatku" do „Przeglądu Tygodniowego" z 1887 roku.

[2] Z. Czerny, *Rozwój poezji francuskiej po 1900 roku. Szkic informacyjny*. „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki", 1921, t. 1, nr 1/3, s. 116.

[3] G. Michaud, *Message poétique du Symbolisme*. Cz. 2. Paris 1954; por. s. 401—420.

[4] G. Michaud, *La Doctrine symboliste. Documents*. Paris 1947, s. 9, 11. Przekłady cytatów ze wszystkich pozycji obcych — J. N.

[5] A. M. Schmidt, *La Littérature symboliste*. Paris 1960, s. 125.

Syntetyczna, zwięzła rzecz Schmidta, profesora uniwersytetu w Lille, zawiera sądy trafne i uzasadnione, zresztą wobec poezji symbolistów przeważnie krytyczne. Dlatego powołujemy się tutaj na tę pracę mimo jej charakteru i przeznaczenia w zasadzie popularyzacyjnego.

wszystkim do owego zjawiska. Symbolizm francuski — a mianem tym obejmiemy, zgodnie z przyjętą praktyką posiadającą zresztą również rzeczowe uzasadnienie, także belgijską szkołę symbolistów tworzących w języku francuskim — posłuży w niniejszych uwagach za swoisty układ odniesienia czy model, zarysowujący obraz programu i praktyki symbolizmu. Z tym właśnie modelem zamierzyliśmy skonfrontować dzieło Wyspiańskiego. Wybierając tę drogę, czynimy tak z następujących względów:

Po pierwsze — mamy na uwadze stosunkowo daleko zaawansowane nad symbolizmem francuskim badania krytyczne, stosunkowo najbardziej, jak nam się zdaje, dojrzałe wyniki tych badań, dające się uporządkować w konsekwentny system interpretujący. Mimo zrozumiałych różnic w wykładni wartościującej, podstawowe stwierdzenia rzeczowe wydają się nie budzić wątpliwości. W ten sposób wyminiemy może po części trudności wynikające z niedostatku polskich studiów nad symbolizmem w naszej poezji.

Po wtóre — czyniąc tak, bierzemy pod uwagę ten fakt, iż właśnie na terytorium poezji francuskiej dokonał się proces najbardziej wyrazistej i jednoznacznej krystalizacji symbolizmu jako zjawiska ideowo-artystycznego. Symbolizm mianowicie jako określony kierunek poszukiwań estetycznych i jako ich spełnienie będące w zgodności z doktryną — wynurzył się z poromantycznych nurtów poezji na tym obszarze najwcześniej i osiągnął zwycięstwo w ostrej walce, po której pozostały, jak na placu boju, tak liczne i tak pomyślane, jak zapewne nigdzie indziej, łuski argumentów, wspierających niby pociski natarcie symbolistów na przeciwników. Symbolizm francuski posiadał też bowiem najpełniejszą samowiedzę. Zapewne i to właśnie sprzyjało późniejszemu rozwojowi badań nad nim, wsparło ich stwierdzenia.

Ale czynimy tak jeszcze z innego powodu, już ściślej, merytorycznie związanego z tematem naszych rozważań. Nie sposób mianowicie nie docenić znaczenia zetknięcia się Wyspiańskiego z paryską atmosferą artystyczną, z problematyką, wobec jakiej stawała wówczas również francuska literatura. Polski rówieśnik André Gide'a, który stąpnął po raz pierwszy — jak wiadomo — na bruki Paryża w r. 1890, a na półtoraroczny już pobyt powrócił tam w maju 1891, jeszcze dwukrotnie zawracał znad Wisły ku brzegom Sekwany. Łącznie przebył w Paryżu bez mała trzy lata — w rozciągłej przestrzeni czasowej lat aż pięciu. Nie bagatelna to część szczupłego wymiaru czasu, jaki był przysądzony jego świadomemu życiu twórcy. Fundamentalne stwierdzenia Leona Płoszewskiego dostarczyły nieodpartych argumentów, dowodzących istotnego znaczenia „zagranicznych doświadczeń teatralnych Wyspiańskiego" dla

genezy i charakteru twórczości dramaturga [6]. Pośród nich na czoło wysuwają się właśnie paryskie. Nie miejsce tu na szersze rozpatrywanie problemu przełomu, jakim był w historii narodzin dzieła poety-malarza pobyt paryski. Niejedno tłumaczą własne wypowiedzi Wyspiańskiego w listach do przyjaciół. Słusznie też rekapituluje ostatnio Alicja Okońska:

> Lata paryskie były najjaśniejszym okresem życia Wyspiańskiego. Żył wówczas pełnią wrażeń, pełnią życia artysty. Stanowiły również zasadniczy przełom w jego twórczości, wpłynęły zdecydowanie na ewolucję malarską, a przez bogate doświadczenia teatralne, bezpośredni kontakt z największymi dziełami sztuki, zetknięcie się z najrozmaitszymi prądami estetycznymi uformowały Wyspiańskiego — człowieka teatru, dramaturga i scenografa. Do Krakowa wraca jako świadomy swych celów artysta; teraz on z kolei będzie kształtował swój „teatr ogromny" [7].

Rozbudzonym zainteresowaniom młodego wówczas malarza nie mógł umknąć fakt uformowania się nowych tendencji w dziedzinie poezji i dramatu. Jeżeli tendencje te nazywamy „nowymi", czynimy tak przecie nie ze względu na sytuację traktowaną z perspektywy środowiska paryskiego. Boje o „dekadentyzm" i „symbolizm" miały swoje lata heroiczne już dawno za sobą. To rok 1885 był w nich momentem krytycznym, 1886 zaś — rokiem manifestów. Ten natomiast, na który przypadł początek najdłuższego pobytu w Paryżu absolwenta matejkowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, nazwano później „szczęśliwą godziną symbolizmu" [8].

Mijało już wówczas 34-lecie *Fleurs du Mal* Baudelaire'a. Cokolwiek więcej lat upłynęło zaś wtedy od narodzin Rimbauda (ur. 1854), także — Rodenbacha (ur. 1855), Verhaerena (ur. 1855), Moréasa (ur. 1856). Pierwsza generacja symbolistów była naówczas w pełni sił. Zdobyła większość twierdz stawiających opór. Rok 1891 to data konsekracji symbolizmu; 2 lutego odbył się już słynny bankiet z okazji pojawienia się tomiku Moréasa, zwany bankietem *„du Pèlerin passionné"*. Zgromadził pod przewodnictwem samego Mallarmégo głośnych bojowników symbolizmu, a wśród obecnych znaleźli się nie tylko Gide, de Régnier, Banville, Mirbeau, ale zarówno Barrès, jak Anatol France; z malarzy — i wówczas, jak to od czasu bojów o naturalizm i impresjonizm tradycją się stało, bliskich pisarzom — Seurat, Redon, znakomity Gauguin, szykujący się w swoją podróż poza granice europejskiej cywilizacji (Van Gogh już nie żył, zakończywszy swe tragiczne dni samobójstwem w poprze-

---

[6] Por. L. Płoszewski, *Zagraniczne doświadczenia teatralne Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Teatralny", 1957, z. 3—4.

[7] A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*. Wrocław 1961, s. 37.

[8] E. Raynaud, *La Mêlée symboliste*. Seria 2. Paris 1918—1922, s. 5: *„1891, c'est la date heureuse du symbolisme"*.

dzającym roku). 3 marca Jules Huret zainicjował był swoją głośną ankietę na temat symbolizmu w „Echo de Paris". Nie zamierzamy mnożyć przypomnień. Dodajmy tylko, iż przed przyjazdem Wyspiańskiego zdążyły nawet zarysować się nowe tendencje odśrodkowe, powstawały spięcia i secesje. Właśnie zaś w październiku 1891 dopiero co uczczony symbolista Moréas opublikował manifest nowej grupy — „szkoły romańskiej".

Dlatego to do podstawowych pytań, nasuwających się uwadze w związku z czasem, na jaki przypadł pobyt Wyspiańskiego w Paryżu, należy pytanie o stosunek jego twórczości właśnie do symbolizmu francuskiego. Sytuacja w sztuce polskiej nie sprzyjała zetknięciom z realizacją artystyczną „nowej sztuki". Mimo iż Kraków właśnie miał w niedalekiej przyszłości stać się kolebką swoistej postaci modernizmu, bardziej jeszcze niż w Królestwie owa sytuacja cechowała się tutaj stagnacją. Mógł młody artysta wprawdzie zetknąć się już z informacją dotyczącą pojawienia się symbolizmu — ta bowiem dość rychło dotarła do kraju, zwłaszcza jednak poprzez prasę warszawską — niewątpliwie nie była ona przecie dostateczna ani nie sięgała do najistotniejszych pokładów filozoficznej i artystycznej problematyki tego kierunku. Tym więcej, że wspomniane już mylące kojarzenie symbolizmu z dekadentyzmem musiało rzecz czynić dla odbiorcy niejasną i wątpliwą w ocenie. Bezpośrednie natomiast zetknięcie się z rozwiniętą już sztuką głoszącą i realizującą założenia symbolizmu musiało być momentem otwarcia się nowych perspektyw. Miał on tym większe znaczenie, że nastąpił wówczas, kiedy tendencje przyoblekły się w zupełności w kształt obdarzony życiem i skondensowaną siłą oddziaływania, będąc już wtedy tworem dojrzałych poetów tryumfujących.

Dystans, jaki Wyspiański przemierzał między Krakowem a Paryżem, był więc nie tylko dystansem przestrzennym; oznaczał również rozpiętość w czasie. Z pełnym zaś doświadczeniem „lat paryskich" wróciwszy ostatecznie (a z niechęcią i ociąganiem) do kraju, tutaj dopiero miał poeta-malarz z kolei uczestniczyć w życiu środowiska artystycznego, dla którego jeszcze dekadentyzm stawał się naówczas formą manifestacji poglądu na świat i na zadania sztuki. Wydawać się musiał na gruncie krakowskim zapewne spóźnionym echem, niewczesną repetycją widowiska, które już dawno opuścili aktorzy sceny literackiej we Francji. Spotykał go więc Wyspiański swym niepokojącym uśmiechem, w którym odczytywano trafnie ironię. Inna już była jego własna koncepcja artysty, inne doświadczenie sztuki. Mieściło się w nim też pełne przeżycie symbolizmu.

Nie chodzi w naszych rozważaniach przecie wcale o prostą zależność Wyspiańskiego od symbolizmu franko-belgijskiego, o tzw. wpływy

określonych dzieł literackich na wyobraźnię twórczą młodego krakowskiego artysty. Nie jest nawet dla nas w tym wypadku istotne — choć przecie warto pokusić się o dokładne w tej mierze stwierdzenia — w jakim stopniu była mu konkretnie znana problematyka paryskich dyskusyj o sztuce, ani które konkretnie dzieła poznał bezpośrednio, które przeczytał za swych „*Wanderjahre*". Wiadomo — stwierdził to w sposób niewątpliwy Leon Płoszewski — że nader skąpe były jego w zakresie nowej sztuki doświadczenia teatralne, szersze natomiast zetknięcie z twórczością symbolistów poprzez lekturę.

Istotna natomiast winna tu być sama konfrontacja. Jej wynikiem powinno by stać się sprawdzenie jakości symbolicznych dramaturgii polskiego twórcy, związane nadto z zabiegiem zmierzającym do ściślejszego również określenia jej struktury — jako struktury w bliżej oznaczony sposób i w dokładniej wymierzonym stopniu przystającej (względnie nie przystającej) do teorii i artystycznej praktyki symbolizmu, a zarazem swoistej, oryginalnej, jako struktury własnej dzieła znakomitego artysty. Zdajemy sobie sprawę z ryzyka przedsięwzięcia. To, co by można nazwać argumentem podstawowym dla formuły określającej strukturę dzieł Wyspiańskiego, nie jest wszak fenomenem statycznym. Przeciwnie, można mówić o procesie powolnej krystalizacji zasady kształtującej owe utwory, o subiektywnym — od strony ich autora — wzrastaniu świadomości własnej drogi, własnych dyspozycji i możliwości, o obiektywnym — od strony samych dzieł — dojrzewaniu struktury w jakiejś mierze „typowej". Wreszcie o tym, że procesy te nie były prostą ewolucją, zwyczajnym rozwojem jednolinijnym, lecz przeciwnie — nieraz pochodem po torach dalekich od geometrycznej prostoty, niekiedy, zwłaszcza w początkach, w długim okresie „dorastania", równoległych, czasem kończących się ślepo, a nie jeden raz odkrywanych w dziejach tej niespokojnej i niepokojącej twórczości na nowo. Na koniec — że jak na progu swego artystycznego trudu nie mógł Wyspiański posiadać pewności w wyborze głównego swego zadania, mgliście zaledwie zarysowującego się przeznaczenia, a w konsekwencji — nie mogło powstające na jego warsztacie dzieło jeszcze osiągnąć jasności właściwego schematu owej „typowości", tak pod koniec, u schyłku tragicznego życia, wolno dostrzec znaki dokonywających się w owym schemacie przesunięć warstw podstawowych, kształtowanie się nowej koncepcji, odmienionej wreszcie owego dzieła struktury.

Szczegółowy opis procesów formujących całość „*l'oeuvre*" Wyspiańskiego umożliwi zapewne dopiero pełna monografia. W tych — zaledwie rekonesansach niechaj nam będzie wolno przeto posłużyć się uproszczeniem. Oparciem dla zapewne ryzykownych tez stanie się zatem, może nieco arbitralnie wybrana z dziejów twórczości dramatur-

ga, ta faza, w której owo dzieło, oglądane w swej wyłączonej całości, cechy jednorodności strukturalnej posiada, wyłoniwszy się z zapowiedzi, zarysowujących się dopiero w najwcześniejszych poszukiwaniach artystycznych, a jeszcze nie przechyla się ku tym spełnieniom, które określą ostatnią dobę twórczości. Z arbitralności takiej zdajemy sobie w pełni sprawę, niemniej poważymy się skupić uwagę na tej części owej twórczości, która ogarnia jej trzon środkowy — od *Legionu* po *Skałkę*, więc z grubsza biorąc czas w jej dziejach od mniej więcej 1899 po mniej więcej rok 1905. Z tym, że nieraz zwrócić wypadnie spojrzenie ku utworom zarówno wcześniejszym, jak późniejszym, jeśli zajdzie potrzeba stwierdzeń porównawczych, zwłaszcza zaś w związku z tak istotną dla twórczości Wyspiańskiego sprawą, jak długi proces dojrzewania utworów, nieraz przecie wszczętych w pierwszym impulsie na całe lata przed ostatecznym spełnieniem. Gdzież bowiem miejsce chronologiczne np. *Sędziów*, *Juliusza II*, *Legendy*, jak zaś bliskie ukończenie *Warszawianki* pierwszych zalążków *Legionu*! W arbitralnym wyborze zespołu dzieł może nas jednak usprawiedliwić to, iż dotyczy on obszaru w realizacji twórczej rozległego, a zamykającego większość przykuwających uwagę utworów dramaturga.

2

Wspomnieliśmy już o tym, że traktowanie symboliki w obrębie poetyki symbolizmu w sensie zbyt wyłącznym i poszukiwanie w jej istnieniu oraz w formach jej pojawiania się podstawowego klucza interpretacji symbolicznej poezji nie wydaje się słuszne ani dostateczne. Działa tu zapewne sugestia zawarta w nazwaniu. W tylekroć przytaczanym, a w cytowaniu nadużywanym sonecie Baudelaire'a, w którym poeta mówi o świecie zjawiskowym:

L'homme y passe à travers des forêts des symboles
Qui l'observent avec des regards familiers,

w owym sonecie, będącym istną ewangelią symbolizmu, są wszakże i te oto zdania:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent[9].

Wiersz ten nosi — jak wiadomo — tytuł *Correspondances*. Owe „*correspondances*", które tłumaczy się z grubsza na język polski jako

[9] Ch. Baudelaire. *Correspondances*. W: *Les Fleurs du Mal*. Paris 1886, s. 108

„analogie" („analogie powszechne"), były w nie mniejszej mierze aniżeli ściślejszy postulat symboliczności sztuki bodźcem do snucia rozlicznych refleksji i do rozmaitego rodzaju praktyk artystycznych. Nie tylko takich, jakie spowodował inny znów sonet młodszego „poety wyklętego" — sławne *Voyelles* Rimbauda, czy takich, które realizował i uzasadniał później René Ghil, autor *Instrumentation verbale*. Sprawa owych analogii — zwężona w praktyce i w analizie teoretycznej często do problemu *„audition colorée"* (więc kojarzenia wrażeń wzrokowych ze słuchowymi i odnajdywania analogii w ich wzajem sobie odpowiadających jakościach) — nie jest przecie kwestią należącą jedynie do poetyckiej techniki. Jest, jak się zdaje, sprawą dla symbolizmu fundamentalną. Obdarzony ostrą samowiedzą twórca *Fleurs du Mal* sam skonstruował komentarz w języku dyskursywnym:

> Byłoby zaiste rzeczą zadziwiającą, gdyby brzmienie nie mogło sugerować barwy, gdyby barwy nie mogły na myśl przywodzić melodii i gdyby dźwięk i kolor nie były zdolne wyrażać myśli, skoro rzeczy zawsze się wyrażały poprzez wzajemną analogię, począwszy od owego dnia, w którym Bóg swym słowem stworzył świat jako jedną złożoną a niepodzielną całość [10].

To, co w praktyce symbolicznej liryki stało się zagadnieniem środków ekspresji, problemem ostatecznie stylistycznym, było w gruncie rzeczy podstawowym argumentem rzędu nie tylko estetycznego w ogólności, ale również metafizycznego. Było sprawą interpretacji bytu i interpretacji — a także programu — sztuki. Sztuki mianowicie pojętej w jej organicznej jedności strukturalnej, nie zaś sztuki tylko poetyckiego słowa.

Badacz stylu francuskich symbolistów, Svend Johansen widzi też zasadniczy związek między synestezją jako podstawą poetyckiego funkcjonowania *„correspondances"* — a symbolem. „Dynamizm podstawowy symbolu i synestezji jest jeden i ten sam: stapianie wrażeń pochodzących z różnych sfer" [11] — stwierdza. Schmidt zaś wyjaśnia, mówiąc o poezji symbolistów:

---

[10] Ch. Baudelaire, *Tannhäuser*. Cyt. za: C. Mauclair, *Charles Baudelaire. Sa vie — son art — sa légende*. Paris 1917, s. 195.

[11] S. Johansen, *Le Symbolisme. Étude sur le style des symbolistes français*. Copenhague 1945, s. 32.

Johansen dostrzega w synestezji nie tylko prepoetyckie zjawisko fizjologiczno-psychologiczne; rozciąga jej zakres i działanie na sferę psychologiczno-estetyczną, wiążąc z interpretacją bytu łączącą się z odczuwaniem wielorakich analogii (*correspondances*), czemu odpowiada właśnie estetyka i poetyka symbolistów. W dalszym toku naszych wywodów poważymy się na rozszerzenie zakresu stosowalności tego terminu. Z braku właściwego terminu na oznaczenie zjawiska, o jakim w następnych częściach szkicu mowa i jakie tam objaśniamy, skłoniliśmy się do posłużenia się nim jako znaczeniowo najbliższym, zaznaczając jednak swoiste jego znaczenie cudzysłowem („synestezja").

Rozmiłowali się oni [...] w odnajdywaniu nadrzędnej zgodności analogii; poprzez obrazy i wyszukane inkantacje odsłaniają się tam w swej irracjonalnej złożoności wzajemne relacje różnych stopni realności [12].

Metafizyka, swoista epistemologia, estetyka i poetyka schodzą się zatem w konsekwentnym układzie, w obrębie którego synestezja jako sposób „poznania" jednorodnego w swej istocie, różnorodnego zaś w swych pojawach bytu i symbol jako jedna z podstawowych form doznawania powszechnej anologii i zarazem jedna z uprzywilejowanych, skutecznych form artystycznego sugerowania synestezyjnej natury doznań owej jedności i różnorodności zarazem — znajdują się w miejscach węzłowych struktury symbolizmu.

Nie darmo zaś cytowane zdania Baudelaire'a pochodzą z jego eseju o *Tannhäuserze*. Nie bez przyczyny pielgrzymowali wyznawcy symbolizmu do Bayreuth. „La Revue Wagnerienne" właśnie stała się w dobie walki o symbolizm jedną z ważniejszych trybun wypowiedzi w imię nowej sztuki, w imię „Wielkiej Syntezy". Na tychże to samych szlakach myśli artystycznej odnaleźć nietrudno i Wyspiańskiego.

Indywidualność poszczególnych rodzajów sztuki — objaśnia Stefan Kołaczkowski koncepcje Wagnera — objawić się może dopiero w całej pełni, gdy stanowią jedną całość organiczną w dramacie. [...]

Dramat jest [...] dla Wagnera nie tylko ideałem, bo daje jak mit organiczne wyobrażenie świata, lecz dlatego również, iż realizuje organiczną jedność sztuk, a raczej przywraca ją im.

Cudownym w pracy artysty jest przekształcenie obrazu życia, do którego poeta doszedł na drodze analizy, znów w syntetyczną organiczną całość. Tylko za pośrednictwem fantazji może artysta wyrazić swe idee tak, aby działały bezpośrednio na uczucie. Przedstawienie w kształcie konkretnym, działającym poprzez zmysły na uczucia tego, co stanowi najistotniejszą i najogólniejszą prawdę o życiu, wymaga twórczego syntetyzowania. Sprawą poety (*Dichter*) jest zgęszczać (*verdichten*). Dopiero taki zsyntetyzowany obraz życia może stać się symbolem, zmysłowym wyrazem wszystkich pokrewnych i podobnych spraw życia. Wielka sztuka jest więc sztuką symboliczną [13].

Ujęcie Kołaczkowskiego przekłada w pewnej mierze program dramaturgii autora *Złota Renu* na język symbolistów. Spojrzenie jego sięga ku niemieckiemu twórcy późnoromantycznego dramatu muzycznego poprzez doświadczenia francuskiego symbolizmu. Tym wyraźniej przeto wskazuje związki, jakie zachodziły pomiędzy owym dramatem a postulatami „nowej sztuki". W koncepcjach mistrza z Bayreuth widzieli bowiem symboliści legitymację dla siebie. Sztuka Wagnerowska

---

[12] Schmidt, *op. cit.*, s. 53.

[13] S. Kołaczkowski, *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu*. Warszawa 1931, s. 31, 45—46.

stwarzała egzemplaryczny argument dla funkcjonującej w ich świadomości twórczej metafizyki i estetyki symbolu.

W konstrukcji całego systemu symbolistycznej wykładni działało zaś przeświadczenie o podstawowym, kapitalnym znaczeniu analogii troistej: analogii powszechnej między zjawiskami bytu, analogii pomiędzy tak pomyślaną strukturą świata a strukturą sztuki, analogii wreszcie między równolegle funkcjonującymi środkami działania artystycznego. Pełnia ekspresji domagała się w takim ujęciu syntezy, wspartej właśnie współdziałaniem owych równolegle istniejących sposobów wypowiedzi artystycznej. Dopiero takie współdziałanie mogło doprowadzić do syntetycznej ekspresji artystycznej odpowiadającej podstawowej syntezie zjawisk, postulowanej i realizowanej — w ich koncepcji i w przedsiębranej przez nich realizacji — przez symbolistów. Sygnałem zaś, pobudzającym zdolność do odczuwania struktury bytu w jego podstawowych *„correspondances"* i do artystycznego wyrazu takiego właśnie odczuwania w postaci syntetyzującego symbolu, miała być synestezja.

„Dwa zjawiska warunkujące istnienie synestezji to kojarzenie i analogia" [14] wyjaśnia dalej Johansen. Należą one (*association et analogie*) do genezy *„audition colorée"*, ale ta jest wszakże tylko jednym z fenomenów psychologicznych postulowanej twórczości poetyckiej i — z kolei — jedną spośród kategorii artystycznego wyrazu, kategorią przede wszystkim stylistyczną, polegającą np. na określaniu waloru doznań akustycznych za pomocą przydawek rzędu wizualnego i odwrotnie. Kojarzenie różnojakościowych zjawisk jako analogicznych, domaganie się wyrazu „powszechnej analogii" w mobilizacji środków ekspresji równie pojmowanych jako analogiczne i w tej swojej analogiczności nie posiadających granic formalnych — to postulat nie tylko psychologiczny, ani tylko stylistyczny. Sięga on ku postulatom mianowicie estetyki totalnej, określającej strukturę kompleksowej i synkretycznej poetyki. Realizacja zaś takiej *sui generis* poetyki normatywnej przebiegała w praktyce na dwu płaszczyznach.

Na jednej z nich mieściła się praktyka „organicznego" współdziałania różnojakościowych dziedzin sztuki: plastyki, muzyki, poezji. Ją to właśnie antycypował dramat muzyczny Wagnera. Stąd jego wyznawany przez symbolistów patronat. Na drugiej przecie mieścić się miała praktyka syntezy, polegającej na nakładaniu na siebie różnojakościowych warstw analogicznych walorów i sensów, na ich kumulowaniu i stapianiu w jednym elemencie-obrazie, zdaniu, słowie, na grawitowaniu ku przeobrażeniu wypowiedzi poetyckiej w taką właśnie zwartą, skondensowaną syntezę. Elementy „analogiczne" miały schodzić się tu-

[14] Johansen, *op. cit.*, s. 32.

taj — że posłużę się też trącącym *fin de siècle*'em porównaniem — jak pióra wachlarza, który w pierwszym typie realizacji owej poetyki szeroko rozpostarty, w takim pojęciu zadania poetyckiego ulega zamknięciu, złożeniu, aż przedstawi się jak przedmiot niemal jednowymiarowy, lecz przecie wielowarstwowy, o niemal nieskończonej — w interpretacji symbolistów — głębi. Taką w poezji kreacją pojedynczą, niejako jednoliniową zewnętrznie, wszakże wewnątrz wielowarstwową, a w tej wielowarstwowości jakoby nieograniczoną jest — w tychże symbolistów koncepcji — właśnie symbol: słowo-symbol, obraz-symbol, wiersz-symbol. Ku takiej to kondensacji dąży w napiętym wysileniu swej twórczości Mallarmé, taką narzuca swym wyznawcom jako jedyną normę poezji, która będąc symboliczną stać by się miała poezją absolutną. „*L'Oeuvre*", „*Le Livre*", upragnione przez autora *Popołudnia Fauna* — to realizacja owej Wielkiej Syntezy poprzez najbardziej skondensowany symbol, odpowiednik słowny Absolutu. Dlatego mógł on wypowiedzieć to wyznanie, iż „*Tout au monde existe pour aboutir à un livre*". Tak to objaśnia Schmidt:

> Literatura, ogół tworów poezji [...], jest bardziej realna niż jakakolwiek realność [...]. Jeśli wszystko w całości bytu dąży do osiągnięcia wyższego stopnia realności, wszystko w tejże całości zmierza ku przeobrażeniu się poprzez sztukę pisarza w utwór poetycki [*en poème*] [15].

Kategoryczny zaś zakaz Mallarmégo: „*Point de reportage!*" znaczył tu, iż przeciw opisowej i narracyjnej literaturze „naturalistycznej", odtwarzającej, wysuwali symboliści, za tym swoim mistrzem, poezję, która by poprzez symbol o nieograniczonej „transcendencji" była zdolna — dzięki sugestii kreującego słowa — zbliżyć do odczucia „tajemnej istoty zjawisk". Taki był mit poezji, a w jego obrębie mit symbolu-syntezy. Nie zamierzamy tutaj szerzej interpretować ani metafizycznych, ani społecznych założeń tak pojętego symbolizmu, ni też zaznaczać zbędnego, bo z dzisiejszej perspektywy najzupełniej oczywistego stanowiska krytycznego. Trzeba jednak może jeszcze nadmienić, iż była to teoria maksymalistyczna, która, będąc przyczyną dramatu twórczego samego Mallarmégo, wśród uczestników „szkoły symbolistów" nie znalazła równie konsekwentnych realizatorów.

I twórczość polskiego poety-malarza odbyła swoją pielgrzymkę do Bayreuth. Lekcja Wagnerowska stała się dla niej argumentem dla poszukiwania artystycznych możliwości funkcjonowania w konstrukcji utworu dramatycznego paralelnych, w strukturze i funkcji swej analogicznych (*correspondants*) środków wyrazu. Tu — poza sprawą mitów, o których wspomni się oddzielnie — mieścił się wzorzec współ-

[15] Schmidt, *op. cit.*, s. 59.

działania poezji dramatycznej z muzyką, a także z plastyką w zastosowaniu scenograficznym. Wyspiański musiał przecie odczuwać pewną jednostronność swego talentu; nie obdarzony zdolnością tworzenia owej współdziałającej konstrukcji w ściślejszym sensie muzycznej, szukał daremnie muzycznego *alter ego*. Realizacje, jakimi mogli służyć poszukiwani kooperanci, przynosiły, bo przynosić musiały, rozczarowanie. Dosłownym zastosowaniem Wagnerowskiej poetyki w kreacjach Wyspiańskiego miała być przede wszystkim *Legenda*. Charakterystyczne w stosunku do modelu stawało się natomiast twórcze, coraz wzrastające później, zaakcentowanie malarsko-scenograficznego akompaniamentu dla poetyckiego wątku dramatu, dla sytuacji scenicznych. To, co w początkach było plastycznym, głównie malarskim komentarzem ekspresyjnym poetyckiego dramatu, nabrało z kolei mocy fundamentalnego wspornika teatru Wyspiańskiego, stało się właśnie podstawowym czynnikiem realizacji zasady symbolicznej analogii w syntetycznej ekspresji wizji scenicznej.

Nie stłumi to jednak tęsknoty dramaturga do muzyki. Julien Benda widział zaś w symbolizmie właśnie „religię muzyki" (*religion de la musique*), jej kult wyznawczy, niekiedy mistyczny. Nie chodzi tu już jedynie o słynne hasło Verlaine'a *„De la musique avant toute chose!"*, o ujęcie istoty poezji w antytezie do statycznej, rzeźbiarskiej plastyczności, wizualnej oczywistości twórczości parnasistów. „Poezja zbratała się z muzyką i jedna bez drugiej istnieć już nie chce" [16] — twierdził już Lange w cytowanych *Studiach z literatury francuskiej*.

> Sztuki zapragnęły roztopienia się w muzyce, gdzie by obraz przeobrażał się w falowanie, poezja w rytm, a rzeźba w nastrój i płynność. Paul Valéry zaliczył do istoty symbolizmu dążność sztuk do przeobrażenia się w muzykę. Wszelka sztuka — pisał również Walter Pater — zmierza do stanu czystej muzyki, muzyka bowiem jest sztuką samą w sobie.

— stwierdza Ulrich Christoffel, dodając niezmiernie interesujący komentarz:

> Do najosobliwszych sprzeczności sztuki symbolicznej należy jej cel dwojaki: przemiana życia w obraz, ogląd i znak plastyczny oraz rozprzęganie czasu i przestrzeni w muzykę, tak że wszystkie moce dążyły do utwierdzenia się w obrazie i znów go roztapiały w rytmach i falach muzyki [17].

Nie chciał dramatu bez muzyki również Wyspiański. Jednakże operowy wzór Wagnerowski stał się dla jego twórczości jedynie wzorem „naiwnym". Nie w paralelizmie symultanicznym różnojakościowych

---

[16] Lange, *op. cit.*, s. 166.

[17] U. Christoffel, *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*. Wien 1948, s. 144, 145.

warstw konstrukcji utworów, wśród nich zaś oddzielnej warstwy muzycznej *sensu stricto* znalazła najlepszy wyraz owa „tęsknota za muzyką", lecz w swoistym wyzyskaniu skomplikowanych, a bardziej organicznie z poezją, z sytuacją dramatyczną, z realizacją teatralną związanych sposobów przenikania muzyczności do samego rdzenia konstrukcji dzieła scenicznego — o czym z największą słusznością pisał Tadeusz Makowiecki w swym pięknym studium o *Muzyce w twórczości Stanisława Wyspiańskiego* [18].

Współistnienie w bogatym zasobie uzdolnień twórczych autora *Nocy listopadowej* zdolności poetyckich, plastycznych, wreszcie — w pewnym stopniu i w swoistym rodzaju — „tendencji muzycznych" było niemal od narodzin jego dramaturgii zjawiskiem dostatecznie oczywistym, by nie domagać się odkrycia. Jednakże studia krytyczne, zwłaszcza Wacława Borowego i właśnie Makowieckiego, objaśniły zasady funkcjonowania zarówno oddzielnie, jak łącznie występujących realizacji owych uzdolnień. Na plan większej oczywistości wyniosło owe zasady stosunkowo niedawne zrozumienie charakteru sztuki dramatycznej Wyspiańskiego jako sztuki teatru. Przeniesienie analizy korelacji różnorodnych kategorii ekspresji artystycznej na płaszczyznę sceny, a raczej na trójwymiarowy obszar jej przestrzeni, pozwala bowiem objąć i pojąć ową korelację w jej intencjach zbieżnych, dostrzec w niej realizację artystycznego zamiaru każdorazowego tworzenia syntetycznej i synkretycznej pełni „obrazu" — obrazu mianowicie w sensie przestrzennym (architektonicznym i „rzeźbiarskim"), kolorystycznym, światłocieniowym, w sensie dramatycznym, poetyckim (słownym i rytmicznym), nastrojowo-muzycznym.

Już Borowy w swym studium *Łazienki a „Noc listopadowa" Wyspiańskiego* tak mówił o jego dramacie:

> Aliaż różnorakich elementów, które tu w grę wchodzą, wytwarza tkaninę nastrojową o zupełnie szczególnej subtelności. Powstaje przez to system środków artystycznych stojących jakby na pograniczu różnych sztuk; posiadają one plastyczną wyrazistość obrazów i posągów, wiele treści znaczeniowej właściwej tworom literackim, a ponadto rozlewność nastrojowa, w ogólnym tylko charakterze dającą się określić, co najbardziej przypomina muzykę [19].

Utwór teatralny Wyspiańskiego — pisze autorka *Scenografii Wyspiańskiego* — to nie tylko jego słowo, ale jednocześnie libretto jego wizji, scenariusz jego widowiska, na które składa się w równym stopniu dekoracja, kostium, obraz sceniczny, kompozycja ruchu, światło i kolor, jak poezja, która jest tylko jednym z licznych rekwizytów jego teatralnej magii.

---

[18] T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. Toruń 1955.

[19] W. Borowy, *Łazienki a „Noc listopadowa" Wyspiańskiego*. W: *Studia i rozprawy*. T. 1. Wrocław 1952, s. 234.

Słowo Wyspiańskiego współdziała z innymi elementami sztuki scenicznej, cały zaś zespół tych sztuk służy do wyrażenia przeżyć ludzkich i treści ideowej utworu [20].

Irena Sławińska zaś, badając „wizję teatralną Wyspiańskiego", wysuwa postulat:

Praca nad wizją teatralną poety musi nas wieść ku interpretacji semantycznej i funkcjonalnej — ku odczytywaniu koncepcji dramatu, która obejmuje wszystko i wyraża się przez wszystko [21].

Interpretacja „teatrologiczna", rozważanie „wizji teatralnej" poety, analiza jej jakości „scenograficznych" posunęły badania nad dramaturgią Wyspiańskiego — jak stwierdziliśmy — w stopniu bardzo wydatnym. Słusznie jednak zastrzega się Sławińska, iż tu nie chodzi tylko o konstatacje; podobnie, dodajmy — choć to rzecz ogromnie ważna i pouczająca — nie może nas obchodzić tylko miejsce polskiego twórcy nowoczesnego teatru w historii teatru europejskiego. Trzeba zaś — idąc za cytowanym postulatem — ważyć się na interpretację semantyczną i funkcjonalną. Myślę jednak, że dość pożyteczne może się okazać również stwierdzenie, że dramaturgia Wyspiańskiego stanowi właśnie znakomitą a oryginalną realizację podstawowych postulatów symbolizmu.

Koncepcja organicznej jedności różnojakościowych sztuk, wraz ze swoistą transkrypcją muzyki (co Borowy proponował nazwać „muzyką literacką"), z podporządkowaniem nawet konstrukcji dramatu tak pojętej „muzyczności" — znalazła w dramaturgii Wyspiańskiego realizację tak pełną, iż trudno byłoby znaleźć podobną w całej współczesnej mu sztuce. Z wymienionych twórców europejskich jeden Wagner mógł, wcześniej, sam spełniać podobny postulat. Talenty innych — przy nieraz najwyższej skali potencjału twórczego — były jedynie jednojakościowe. Inna przyczyna szansy Wyspiańskiego — podobnie zresztą jak w wypadku mistrza z Bayreuth — leżała w możliwościach dramatu. Możliwości te jednak autor *Bolesława Śmiałego* wydatnie poszerzał. Zarówno bowiem z jakości i zasięgu uzdolnień twórczych, z wniknięcia w charakter sztuki teatru (nie tylko tekstu literackiego czy partytury), jak ze świadomego zamiaru wznoszenia dzieła o cechach organicznej syntezy współdziałających, koncentrycznych, podporządkowanych naczelnej koncepcji ideowo-artystycznej, różnojakościowych, przecie odpowiadających sobie wzajemnie, analogicznych w sensie i w dzia-

[20] Okońska, *op. cit.*, s. 270, 269.

[21] I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki", 1958, z. 2, s. 424.

łaniu środków wyrazu — pochodziła właściwa jedynie Wyspiańskiemu pełnia dzieła, w sposób wyjątkowy realizującego podstawową normę teoretyczną symbolizmu.

3

Jednakże „świat poetycki", kreowany przez Wyspiańskiego poprzez owe różnojakościowe środki wyrazu, spotykające się na jednej scenie w jego teatrze, jest jeszcze w inny, osobliwy sposób światem przystającym do struktury symbolizmu, realizującym bowiem w raczej nieoczekiwanym względzie postulat fundamentalnej synestezji. Szeregi czy koncentryczne kręgi synestezyjne nie ograniczają się tu wszakże do zmysłowych sygnałów analogii percepcji rzędu: wzrok, słuch *etc.* Kojarzenie wrażeń pochodzących z odmiennych sfer i, w konsekwencji, uruchamianie różnojakościowych środków wyrazu — to zjawiska wynikające w poetyce symbolizmu z określonej koncepcji świata.

Wyjaśnia tę sprawę Michaud:

> Wszelki przedmiot jest nierozłącznie związany z całą resztą świata. Jest on odbiciem nie tylko własnej esencji, lecz — w pewnym sensie — wszystkich innych esencji złączonych. Sam w sobie jest światem, mikrokosmem, jest nie tylko obrazem idei, ale symbolem i syntezą bytu w jego całości [22].

Schmidt zaś dodaje:

> Ich [tj. symbolistów] zdaniem, wrażenia zmysłowe [...] są jedynie znakami, arkanami niewielkiej ilości idei, Idei-Matek, by użyć terminu Goethego. Rzeczą poety jest grupować owe wrażenia wedle ich cech pokrewnych, by z nich tworzyć syntezy słowne, czyli Symbole [23].

O symbolu zaś mówiąc, tak określa jego funkcjonowanie Johansen:

> Symbol to transcendencja obrazu. [...] Obraz ten nie jest statyczny [...], lecz nabiera [...] mocy przeobrażalności, a przeobrażenia mogą zachodzić w kilku kierunkach. W większości przypadków doprowadzają do innych znów obrazów, które układają się w ogniwa powiązane, to znaczy, że posiadają one zawsze punkty styku z poprzedzającymi, tak że nastrój aktywizuje się w ciągu obrazów [24].

Cytowane spostrzeżenia odnoszą się do właściwej świadomości symbolistów dialektyki napięć między jednolitością istoty bytu a wielorakością zjawiskową jego przejawów. Analogie *(correspondances)* przerzucają mosty ponad różnicami, łącząc zjawiska w ich podstawowej jednorodności; ilość owych pomostów wydaje się nieograniczona. Rzeczą twórcy jest kreowanie obrazu tak pojętego świata w jego ogniwach

---

[22] Michaud, *La Doctrine symboliste*, s. 59.
[23] Schmidt, *op. cit.*, s. 55.
[24] Johansen, *op. cit.*, s. 75.

różnojakościowych, przecie jednorodnych. Przypomnijmy cytowane słowa Baudelaire'a: *„les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité"*.

Złożona a niepodzielna jedność bytu rozciąga się również na kategorie przestrzeni i czasu; rozciągając się zaś na te obszary, redukuje je, ostatecznie zaś nawet — likwiduje. Interpretując odpowiedni aspekt sztuki symbolicznej, objaśnia Christoffel:

> Zrodzona z wrażliwości człowieka cierpiącego, sztuka poszukuje tego, co ludzkie, i tego, co boskie w losie i w przemianach natury, rozpoznaje zaś wieczność w czasie jako historię, a w przestrzeni jako piękną, żyjącą naturę. [...] Człowiek spojrzał w czarodziejskie zwierciadło historii i rozpoznał w przemianach kształtów swój własny los. [...] Historia jest obrazem i podobieństwem życia, zagłębianie się zaś w przeszłość doprowadziło człowieka do wyobrażenia przemiany oraz do pojęcia nieodmienności czasu i przestrzeni. W poezji, dramacie i malarstwie teraźniejszość zamierzyła rozpoznać poprzez obrazy przeszłości głębie własnego istnienia i w ogólności zgłębić tajemnicę życia [25].

W wieloplanowości i w konfrontowaniu zjawisk leżących na różnorakich planach, w spiętrzaniu różnojakościowych zjawisk i kategorii na tym samym planie próbowaliśmy już dostrzec jedną z najbardziej znamiennych cech struktury dzieła Wyspiańskiego (mając na względzie ów centralny, wskazany na początku blok jego utworów):

> W najbardziej charakterystycznych wielkich kompozycjach teatralnych Wyspiańskiego dochodzi do całkowitego współżycia bytów, należących z natury do zupełnie odmiennych szeregów w świecie rzeczy, lecz dla twórcy bliskich swym pokrewieństwem w obrębie jakichś podstawowych kategorii i współistnieniem w tej samej sferze wzruszenia. Na obu planach współistniejące byty ulegają konfrontacji [...] [26].

W uderzających wyobraźnię nieoczekiwanych spotkaniach różnorodnych obrazów (w sensie jak najszerszym, więc nie tylko wizualnym) jako różnorodnych sposobów ekspresji spełnia się tu zasada organicznej jedności różnojakościowych przejawów sztuki, już omówiona zasada estetyki symbolicznej. Ale jeśli herosom Homera gra muzyka dzwonów kościołów Krakowa, jeśli u renesansowej kopuły świątyni Piotrowej wznosi kopyta rumak Mendoga, gdy w jej nawach szumi tłum wołający o błogosławieństwo dla Wiosny Ludów, jeśli wśród ruin antycznego Forum staje kodyfikator *Składu zasad* jako Brutus, jeśli Napoleon jest jednocześnie Cezarem, jeśli też w listopadową noc u pomnika zwycięzcy spod Wiednia polscy belwederczycy uczestniczą — nie

---

[25] Christoffel, *op. cit.*, s. 133—136.

[26] J. Nowakowski, *O niektórych cechach struktury dzieła Wyspiańskiego*. W pracy zbiorowej: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961, s. 507.

widzący — w misterium żegnalnym Demetry i Kory, jeśli nawet już w *Warszawiance* w empirowym salonie dworku posąg cesarza Francuzów o masce Cezara i w jego wieńcu tryumfalnym słucha tyrad polskiego eks-dyktatora z 1830 r. i pieśni powstańczej Francuza, wiodącej polskich czwartaków na zgon, jeśli gdzie indziej autentyczny barokowy posąg kamienny ożywa, by stać się Biskupem i Śmiercią-Piotrowinem, jeśli znów srebrna trumna z Wawelu dźwiga się, by króla Śmiałego powalić: przekraczamy wtedy granice, wyznaczone wagnerowsko-symbolistycznym kręgiem estetyki synestezyjnej w przyjętym zasięgu. Swoista „synestezja" Wyspiańskiego staje się wówczas „synestezją" różnorakich planów czasowych i równie różnorakich planów przestrzennych. Plany te dzieło dramaturga zderza i spiętrza nie tylko w czysto ekspresyjnym, artystycznym sensie i funkcji, lecz w sensie już ontologicznym. *„Die Geschichte ist ein Gleichnis des Lebens"* — powtarza za Goethem Christoffel, interpretując koncepcję właściwą sztuce symbolicznej. „Synestezja czasowo-przestrzenna" Wyspiańskiego wydaje się konsekwentną realizacją takiego założenia.

Immanentnie dana w światopoglądzie symbolistów taka właśnie postać „synestezji" znajdowała przecież w ich dziełach swoje spełnienie w zabiegu jednokierunkowym — w przenoszeniu mianowicie ich tęsknot, marzeń, lęków, ich filozoficznych aksjomatów na plan dziejowej nieoznaczoności; nieoznaczoność to przybrana najczęściej w kostium jakoby historyczny, lecz z reguły jedynie stylizowany, markowany, teatralnie idealizowany. To przystrój stylizowany baśni, legendy, mitu. Wzorem służyli zwłaszcza prerafaelici.

> Czarodziejki i czarodzieje rozbiegli się wśród zbiorów wierszy i wśród sztuk teatralnych. Merlin i Viviana powiedli tan, porywając za sobą widmowy orszak czarowników, magów, karłów, olbrzymów, gnomów, elfów i potworów, stojących na ich usługach. Cały ten świat znowu nawiedził zaczarowane zamki, czarodziejskie lasy, wyspy dalekie a cudowne. Pochód swój wszczęły mnogie księżniczki złotowłose, ich piękni, czuli przyjaciele, młodzieńczy królowie, śpiewający przy wtórze wioli czyste i dworne wiersze. Księżniczki nosiły imiona już nieznane: Izolda, Aglawena, Selizeta, Melizanda [...] [27].

— wylicza z ironią Pierre Martino konwencjonalne elementy owego przystroju poezji symbolistów. Schmidt wyrzuca też Maeterlinckowi:

> M. Maeterlinck, ów poeta tragicznej nieoznaczoności, nie powinien był narzucać uwadze widzów dekoracji określonego czasu i miejsca. [...] Maeterlinck nie pozbył się wszakże nigdy tego fałszywego gustu dla średniowieczności, który w literaturze symbolicznej psuje tyle uroczych utworów. [...] Cały teatr Meeterlincka nabiera stad dzisiaj, niestety, posmaku zjawiska nieco przestarzałego, niekiedy cokolwiek śmiesznego [28].

---

[27] P. Martino, *Parnasse et Symbolisme (1850—1900)*. Paris 1958, s. 164.
[28] Schmidt, *op. cit.*, s. 109.

Odnotujmy jeszcze, że symboliści przywoływali na karty swych utworów także legendy antyku, mity, obrazy i postacie z opowieści Wschodu. Dodajmy, że Wagner już wskazał im drogę do epiki starogermańskiej; że niejedno zresztą przejmowali z tradycji romantyzmu. Wskażmy przecie i to, że niezupełnie mieściły się w tak zakreślonych konwencjach kreacje Mallarmégo i że niejeden z symbolistów posiadał autentyczne wyczucie historii, zwłaszcza zaś przeżycie krajobrazów, utrwalających melancholijne, posępne i senne wizerunki przeszłości, nie było obce ich szczerej wrażliwości; wspomnijmy tu zwłaszcza Flandrię symbolistów belgijskich. I tak wypadnie zauważyć, że Wyspiańskiego spiętrzenie warstw czasu i przestrzeni stanowi wyjątkowo oryginalną realizację koncepcji symbolizmu, zwłaszcza dzięki szczególnie interesującej praktyce konfrontacji planów różnorakich, że dramaturg jest przy tym wolny od obiegowej maniery, przemieniając konwencjonalne transpozycje na plan nieokreśloności w transpozycje właśnie na plan historycznej określoności. Realny dramat historii staje się bowiem jednym z głównych wsporników jego poetyckiego świata, naznaczonego istotnym piętnem tragiczności. „Synestezja" Wyspiańskiego jest zaś „synestezją" różnopostaciowej, przecie immanentnej tragiczności losu ludzkiego, nie omglonego nieoznaczonością — jak u symbolistów francuskich, i nie tylko francuskich zresztą — lecz widzianego w surowych, twardych konturach.

Obraz, aluzja historyczna polskiego dramaturga ma sens konkretny. Prawda, że często nietrafny, nie wytrzymujący kryteriów obiektywnych. Ale chodzi o to, że łącząc, przeciwstawiając, konfrontując, konfrontował obrazy posiadające desygnaty konkretne i realne, choćby i bardzo swoiście interpretowane i z reguły obdarzone walorem symbolicznym (zatem „z natury wieloznaczne"). Sprawa tym jaśniejsza, gdy się zwrócić ku obrazom przestrzennym. U Maeterlincka np. motyw zamku czy wieży — jeden z ulubionych, podobnie jak u innych symbolistów — jest motywem konwencjonalnym, stylizacją, transpozycją w nieokreśloność. Zapewne i ów syn starej Gandawy miał przed oczyma któreś z posępnych zamczysk Flandrii, może np. właśnie gandawski Château des Comtes. Przecież nigdy nie dosięga taki obraz konkretności, jaką nasycony jest Wawel w dramatach wpatrzonego weń twórcy *Akropolis*. To nie tylko kwestia plastyki scenograficznej. To sprawa podstawowego prawa przestrzennych kreacji Wyspiańskiego, przełamujących w tym względzie już symbolistyczną konwencję, lecz realizujących właśnie znamienne dla symbolizmu prawo czasowo-przestrzennej „synestezji".

Konkretna jednoznaczność wizualna obrazu o sensie wieloznacznym, obdarzonego energią wielojakościowej przeobrażalności, nie jest sprzeczna z charakterem sztuki symbolicznej.

Symbol jest sugestywnym wyrazem nastroju w postaci obrazu zawierającego możliwości wielorakiej przeobrażalności [29].

— definiuje Johansen. Lecz Gonzague de Reynold dodaje takie spostrzeżenie:

Symbolizm narzuca jako konieczność, by świat zewnętrzny był dla poety czymś istniejącym; mówiąc inaczej — wszelki symbolista jest nieuchronnie artystą widzącym: by sugerować, trzeba widzieć i kazać widzieć bardzo intensywnie [30].

Wyspiański widział i narzucał obrazy z całą ich konkretnością, określonością czasoprzestrzenną i czysto wizualną, jednocześnie przeobrażając je w migotliwy znak wielowartościowy; w obydwu tych swoich charakterach podlegają one zestawieniom i spiętrzeniom na zderzanych planach. W spiętrzeniach nabywają już znamion sygnałów, których desygnaty są tylko uogólnieniami, „kategoriami ogólnymi". I w ten sposób — przy szczególnym, nie spotykanym natężeniu realności obrazu, realności konkretnie wypełnionej, plastycznie jednoznacznej przestrzeni, realności wreszcie historii, spełnia przecie dzieło Wyspiańskiego, choć metodą wybitnie indywidualną, prawo symbolizmu. Odwołajmy się w tym miejscu jeszcze raz do stwierdzeń Christoffela:

Istoty symbolu szukano nie w tym, co niewyobrażalne, lecz przeciwnie — w jasnej, surowej prawidłowości formy, jak gdyby można było przez dokładność kształtowania dojść do opanowania tego, co nieskończone. Wysoki cel tej sztuki: sprowadzenie nieosiągalnego w obręb świata materii, przedstawienie w formie, niby w matematycznym równaniu, stosunku chwili do nieskończoności, jednostkowego do całości — mogli twórcy osiągnąć jedynie w przybliżeniu [31].

Powołuje się on też w innym miejscu na zdanie Goethego:

Goethe przewidział zadanie sztuki symbolicznej, pisząc w swych *Maksymach*: Prawdziwa symboliczność jest wtedy, kiedy to, co szczegółowe, reprezentuje to, co ogólne, ale nie w postaci marzenia lub cienia, lecz w żywym objawieniu chwilowym niezbadanego [32].

4

Sprawa nabiera przecież u Wyspiańskiego jeszcze innego znaczenia. Mówiąc o zjawisku konfrontowania różnych planów w dziełach dramaturga, stwierdzaliśmy:

---

[29] Johansen, *op. cit.*, s. 75.
[30] G. de Reynold, *Charles Baudelaire*. Paris-Genève 1920, s. 331.
[31] Christoffel, *op. cit.*, s. 2.
[32] *Ibidem*, s. 128.

Tendencja do transpozycji tematów, czerpanych z żywych źródeł rzeczywistości, na płaszczyznę inną, erudycyjno-literacką i artyficjalną (ze świata monumentów historycznych i dzieł sztuki), oraz zjawisko, polegające na tym, iż w ten sposób w świadomości poety dokonywa się przeniesienie owych tematów z płaszczyzny mniejszej określoności na płaszczyznę zwiększonej określoności, wzmożonej jasności — znajdują swój wyraz właśnie w wieloplanowości jako podstawowym znamieniu kompozycyj dramaturga [...].

Na obu planach współistniejące byty ulegają konfrontacji, której zasadniczym zadaniem swoiste sprawdzenie bytów „dalszych", „mniej określonych" drogą zestawienia z jasnym konturem „bliższych", „bardziej określonych". Nie trzeba już przypominać, że płaszczyzną właściwą dla bliskości jest właśnie ta, której rodowód jest kulturowy — więc literacki, artyficjalny, tradycjonalny i często mitologiczny. [...] Dopiero przystawalność kształtów owych zjawisk do monumentalnych zarysów i proporcji mitów (w znaczeniu szerokim) daje im sankcję, nie tylko artystyczną, ale i filozoficzną, światopoglądową, choćby nawet taka sankcja była chłoszczącym osądem ich małości [33].

Mit zajmował uprzywilejowane miejsce w symbolistycznej koncepcji bytu i zarazem w koncepcji sztuki adekwatnej w stosunku do jego struktury. Mitologia była — jak wiadomo — zasobem wyobrażeń, z którego poezja czerpała niemal zawsze. Zarówno też poezja romantyczna, jak m. in. bliska w chronologii szkole symbolistów poezja Parnasu zawdzięczała mitom niejeden temat, wątek czy motyw. Jednakże symboliści zajęli wobec mitu stanowisko szczególne, uzasadnione ich teorią symbolu. Rozważania dotyczące teorii symbolu, alegorii, legendy, baśni i mitu należą wówczas do rozważań częstych i bardzo istotnych. „Mit i alegoria są tylko symbolami rozciągłymi" — twierdził wówczas Saint-Antoine. I wywodził dalej:

Symbolizm, w ściślejszym tego słowa znaczeniu, to forma literacka nacechowana częstym występowaniem dzieł o znaczeniu podwójnym, tzn. mitycznym i alegorycznym. Mówiąc zaś ogólniej, to okres, w którym — jako reakcja na czas poprzedzający, dbały o dokładność i o realizm — sztuka zwróciła się ku marzeniu i ku legendzie i starała się nadać swym dziełom znaczenia bardziej odległe, czerpiąc natchnienie z idei filozoficznych i religijnych [34].

Jeden z najwybitniejszych reprezentantów szkoły symbolistów, Henri de Régnier, objaśniał:

Wyzyskanie artystyczne Legendy i Mitu jest zjawiskiem stałym [...], V. Hugo i Leconte de Lisle — by ich tylko wymienić — posługiwali się nimi. Lecz obydwaj, trzeba koniecznie to stwierdzić, przejmują i wyzyskują Legendę i Mit w ich piękności plastycznej i ich nadrzędnej realności. Opowiadają je lub opisują. Czynią się dobrowolnie współuczestnikami tej baśniowej przeszłości. To dla nich opowieści wzniosłe i odwieczne. Bogowie i herosi pozostają dla nich postaciami z przeszłości, na poły historycznymi, postaciami z historii zapewne

---

[33] Nowakowski, *op. cit.*, s. 507—508.

[34] Saint-Antoine, *Qu'est-ce que le Symbolisme?* „L'Ermitage", 1894, juin. Cyt. za: Michaud, *La Doctrine symboliste*, s. 49—50.

cudownej, która jest historią świata piękniejszego, większego, bardziej malowniczego dzięki oddaleniu czasu i przestrzeni aniżeli nasz świat. Współcześni poeci inaczej spojrzeli na mity i legendy. Poczęli w nich szukać trwałego znaczenia i sensu idealnego. Gdzie tamci widzieli opowieści czy baśni, ci ujrzeli symbole. Mit jest na piaszczystych wybrzeżach czasu jak jedna z tych muszli, w których dosłyszysz echa morza ludzkości. Mit jest konchą dźwięczną idei. To umiłowanie Legendy i Mitu było więc naturalną konsekwencją poszukiwania symbolicznego wyrazu myśli, co przyniosło poetom nazwę, jaka ich wyróżnia [35].

Rozważając podobny problem, Johansen wskazuje drogę łączności między mitem a symbolem:

Wszelki wyrosły z wiary w symbol utwór poetycki, gdzie porównania i obrazy stają się wyjaśnieniami, jest *eo ipso* nowym mitem [36].

Zanim Nietzsche i Sorel nadadzą mitowi jeszcze inny sens, dynamizując go, odnajdując w nim siłę społecznego działania, symboliści szukali w nim wartości filozoficznego uogólnienia, a wspierali na nim swą dążność do przenoszenia właściwego tematu utworu poetyckiego poza granice jego literackiego motywu. Motywy mitologiczne podlegały operacji polegającej na rozluźnianiu ich struktury fabularnej, narracyjnej, na przeobrażaniu w rozwiniętą metaforę, służącą wypowiedzi jak najbardziej uogólniającej. Wartość ich leżała przede wszystkim w ich funkcji asocjacyjnej, aluzyjnej, ewokacyjnej. Dalecy od skłonności parnasistów do motywów zamkniętych, odgraniczonych od otwartych przestrzeni nieoznaczoności, do narracji i opisu znajdujących swój temat wewnątrz motywu, symboliści znosili najchętniej granice dzielące świat przedstawiony od wielostrefowego i wielostopniowego świata jedynie ewokowanego. Tam właśnie — w otwartym ciągu ewokowanych skojarzeń, kierowanych ku „tajemnicy istnienia", leżał właściwy temat ich poetyckiej wypowiedzi.

Podobnie jak mit, symbol miał być również taką muszlą de Régniera, szumiącą echem nieskończoności. I on właśnie, ów poszukiwany symbol poetycki uzyskiwał z kolei i *per analogiam* — rangę i funkcję mitu. Poetycka fala symbolizmu miała pozostawić na piaskach wybrzeży podobne konchy obrazów mitotwórczych, w których by szumiały pogłosy wzruszeń, tęsknot, przeczuć ludzkich, poprzez doświadczenie wewnętrzne artysty sięgających ukrytych pokładów „prawdy absolutnej". Taka była podstawa programu zbliżającego mity i symbole ku sobie.

Zanim Nietzsche i Sorel — powtarzamy — nadadzą mitowi sens inny, przewodnikiem symbolistów bywał i tutaj Ryszard Wagner. Z legend starogermańskich wydobywał on motywy mityczne zarazem

---

[35] H. de Régnier, *Figures et Caractères*. Cyt. za: Michaud, *La Doctrine symboliste*, s. 55.

[36] Johansen, *op. cit.*, s. 148.

i mitotwórcze. Wsparł więc symbolistów w ich poszukiwaniu tradycji artystycznej, upoważnił do zabiegów, których rezultat bywał przecież podobny do tego, jaki wspomnieliśmy mówiąc o praktykach mających formę idealizującej stylizacji baśniowej, omglonej nieoznaczonością, pozaprzestrzennej i pozaczasowej. Łudzili się oni poniekąd, iż przystrajając kreowane przez się obrazy w kostium analogiczny do tego, który stroił oryginalne wątki mitologiczne, przetworzą tym samym i owe obrazy w symbole o randze i mocy mitów. Wierzyli, iż jak mit odkrywa i przekazuje fragmenty istotnej prawdy, jak zawiera w sobie objawienie „wyższego stopnia rzeczywistości", tak poezja poprzez będące jej istotą symbole właśnie dotrze do tych wyżyn mitotwórstwa, dzięki któremu świat zjawiskowy mógłby odsłonić swą kwintesencję.

> Symbol modernistyczny — pisze Wyka — charakteryzuje [...] fakt, że jest on zamianą na postępowanie świadome tego, co w każdej wielkiej sztuce w sposób nieświadomy dotąd egzystowało.
>
> Procesu bezwiednego nie da się zastąpić procesem świadomym, ten drugi nigdy nie zdobędzie się na bogactwo i świeżość, rychło ukażą się jego granice. [...] Niewątpliwie sztuka, która czerpie z podań, z mitów, z powszechnych wątków obrazowych, z symboliki sennej, kojarzy się z dziedzinami, które muszą być tłumaczone symbolicznie. Niewątpliwie dzieje symbolu w wielu zakresach to dzieje znacznej części myśli ludzkiej. Mimo to jednak stwierdzenie pewnego prawa poetyckiego nie jest jeszcze umiejętnością wytworzenia go i stosowania powszechnego, to prawo pozostanie jedynie, jak w każdej epoce literackiej, własnością wybitnych twórców, a nie każdego literata, i nie inaczej też stało się z modernistami i symbolistami [37].

Uwagi powyższe rozciągają swą słuszność również na teren praktyki czerpania z mitów i tworzenia mitów. Szczególne tu miejsce przypada znowu Wyspiańskiemu.

Droga polskiego dramaturga i w tej dziedzinie wiodła przez teatr Wagnera. Pozostawił na niej swoje dramaty wczesne, spośród których również w tym względzie najbardziej znamienna była pierwsza redakcja *Legendy*. Rewelacją nowych, oryginalnych możliwości zarówno wyzyskania mitu, jak mitotwórstwa są jednak dopiero utwory późniejsze, wchodzące w skład wskazanego na początku szkicu środkowego zespołu jego dramatów. Zwróciliśmy już uwagę na fakt, iż w praktyce konfrontacji różnych planów, plan „kulturowy" jest owym dla Wyspiańskiego planem „zwiększonej określoności, wzmożonej jasności" i że w ten sposób dokonywa się — wedle prawidłowości właściwej poecie — sprawdzanie bytów mniej określonych.

Właściwe Wyspiańskiemu przesunięcie w zakresie problematyki mitów, leżącej w zasięgu sztuki symbolicznej, polega wszakże na prze-

---

[37] K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959, s. 185, 187—188.

niesieniu esencjalnych cech mitów — na samą sztukę. Nie tylko w tym sensie, jakoby zwłaszcza jego dramaturgia wedle jego woli i osądu była władna, spełniając funkcję sztuki symbolicznej, kreować poprzez chwyty symboliczne — nowe, własne mity. Tak się, co prawda, zresztą stanie. Dramaty Wyspiańskiego zdobędą to wymarzone przez poetów miejsce w świadomości społecznej — zdobędą zrazu mimo woli i wiedzy twórcy, przy tym w formie już specyficznej, której daremnie by szukać w innych krajach, zwłaszcza we Francji. Ale to już sprawa recepcji, choć do pewnego stopnia właśnie zjawisko, które by można uznać za argument potwierdzający rację polskiego dramaturga.

Dramaturgia środkowego okresu jego twórczości wyzyskuje mity w sposób gwałtowny, nasilony, zderzając zjawiska świata realnego ze światem mitów — ale mitów przede wszystkim, niemal wyłącznie utrwalonych w postaciach kreowanych już przez sztukę. Mitów zatem nie w formach jedynie wątków i motywów rozproszonych, żyjących w postaci bliżej nie określonej w mitologiach jako sferach wierzeń i marzeń, w religiach, podaniach i legendach, jakby anonimowych. Natomiast — niezależnie od ich pierwotnej genezy — właśnie skrystalizowanych w „gotowych", więc historycznie oznaczonych formach, kreowanych przez wielkich artystów w ich dziełach jako kształty zarówno wyraziste, plastyczne, jak obdarzone najczęściej społecznie sprawdzoną mocą dynamicznego działania, urabiania pewnych treści świadomości społecznej. Spełnia się zatem w dziele polskiego twórcy jeden znów z teoremów symbolistów. Ich wiara w sztukę symboliczną jako sztukę mitotwórczą, a także ich wiara w najwyższy stopień swoistej realności sztuki jako sztuki posiadającej zdolność kreowania mitów — znajduje swoją realizację w takim stosunku do tworów sztuki, jakiego wyrazem jest właśnie dzieło Stanisława Wyspiańskiego.

Pallada, Niki, Brutus, Konrad, Wernyhora, ale i szerzej — całe ciągi sytuacyjne, zespoły słów, zespoły rytmów czy dźwięków, ale również inaczej — krajobrazy, posągi, budowle, a nawet jeszcze — formuły myślowe, hasła, idee: wszystko to szereguje się w tej strefie „mitycznej", będącej strefą dynamicznego istnienia, dynamicznego trwania mitów, wysnutych z wyobraźni twórców i uformowanych w kształt konkretny, obdarzony siłą trwałości. W strefie będącej zarazem strefą wartości, których skalą mierzy Wyspiański jakości i wartości realne.

Mity artystyczne — twory poezji, malarstwa, rzeźby, architektury, nawet muzyki (pieśń *Warszawianka*!), mity „mitologiczne" (by posłużyć się już taką tautologią), mity historyczne wreszcie i ideologiczne współistnieją wszystkie w dziełach Wyspiańskiego niezależnie od swej genezy czasoprzestrzennej; żyją w nich własnym, zabsolutyzo-

wanym bytem. Żyją tam nie tylko jako wyobrażenia plastyczne, lecz jako krystalizacje pozaczasowych kategorii ogólnych, z którymi poeta konfrontuje to, co w zmienności swej przemijające, a jakoby niedookreślone, niejasne: zmienne, falujące, niepewne zjawiska życia realnego. Na tej dopiero płaszczyźnie, mitycznej, osiąga byt ów właśnie „wyższy stopień realności", o jakim marzyli symboliści.

Sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem:[38]

Taka wykładnia uzasadnia istnienie tego rodzaju zjawisk, określających w omawianym względzie nieraz szokującą konstrukcję dramatów autora *Nocy listopadowej*. W strukturze wizji poetyckiej Wyspiańskiego konstytutywna dla niej „synestezja" obejmuje więc jednym syntetycznym wejrzeniem zarówno wielorakość sygnałów zmysłowych, jak przestrzeń i czas, a wreszcie realność dwojakiego stopnia, żeby tak rzec: materialnego, historycznego istnienia oraz mitów — powstałych w obojętnie jakim dystansie czasu i przestrzeni, ale stworzonych i już trwale będących, danych niejako raz na zawsze; uzasadnionych samym tym trwaniem we wcieleniach sztuki. Bo jeśli mówiliśmy niedawno o mitach „mitologicznych", historycznych i ideologicznych (jak ideologia wyzwoleńcza romantyzmu), to i o nich należy powiedzieć, że istnieją one w dziełach Wyspiańskiego przede wszystkim jako byty, którym chryzmę życia nadała sztuka. Symbolistyczne uznanie kreatorskiej mocy sztuki, symbolistyczna teoria powszechnej grawitacji zjawisk ku najpełniejszej z możliwych realizacji: w dziele sztuki właśnie — chyba nigdzie nie znalazły takiej interpretacji konsekwentnej i konkretnej, tak należącej do samej racji twórczej czyjegoś dzieła poetyckiego, jak u polskiego dramaturga.

5

Osobliwa dialektyka właściwa temu dziełu sprawia przecież inne znów, równie osobliwe zjawisko. Oto gdy transpozycja realności w sferę mitów i ciągła jej konfrontacja z nimi rozbija zwartość „życia", odkonkretnia je, nadaje właśnie znamię jedynie metafory, apologu (których właściwy sens odsłania dopiero mit), to swoisty chwyt, o jakim była przed chwilą mowa, sprawia jednocześnie coś wręcz przeciwnego. Chwyt Wyspiańskiego polegający na sięganiu po wcielenia mitów w gotowych dziełach sztuki sprawia mianowicie, iż to, co jako wyobrażenie lub kategoria ogólna mogłoby być czymś jedynie mglistym, abstrakcyjnym, staje się w jego dramatach czymś twardo oznaczonym, posiadającym

[38] S. Wyspiański, *Noty do „Bolesława Śmiałego"*. W: *Dzieła zebrane*. T. 11. Kraków 1961, s. 146.

ściśle materialne, konkretne ciało. Cóż konkretniejszego bowiem niż Konrad czy Wernyhora zjawiający się w senną, mglistą noc krakowską? Kto zaś bardziej widomy: Pallada, Ares, Kora czy zagubiona w szumach listopadowych drzew garstka belwederczyków? Cóż znów realniejszego od figur z wawelskich pomników, od Hektora, od Jakuba, od Anioła z *Akropolis*? Realny też barokowy Święty znad magicznej sadzawki; on to właściwie nadaje rację istnienia Biskupowi i Królowi z historycznego apologu...

W takim widzeniu zrozumiała się staje ta sprawa, iż konfrontacja planów z zachowaniem prymatu egzystencjalnego kategorii kulturowej może być u Wyspiańskiego konfrontacją z planem wzmożonej jasności zarówno plastycznej, jak interpretacyjnej. Z tym się wszakże łączą stwierdzenia dotyczące roli w jego dziele konkretnej przestrzeni, konkretnego miejsca (sprawa Wawelu, Łazienek *etc.*), będącego z reguły miejscem określonego zespołu tworów sztuki. Można stąd przerzucić pomost ku stwierdzeniom mówiącym o brutalizacji jako jednym z najbardziej charakterystycznych chwytów w interpretacji życia, o czym słusznie pisała Aniela Łempicka orzekając:

> Użycie mitu, baśni, motywu historycznego do wyrażania poezji życia nie jest takim paradoksem, jak by się zdawało. Ta forma wypowiedzi, służąc dogodnościami ekspresji poetyckiej, pozwala rozpatrzyć sprawy ludzkie poza komplikacjami rzeczywistości, spełniając postulat abstrakcji. Pozwala również na przedstawienie życia w jego formach najprostszych. [...]
>
> Poezja życia nie ma u Wyspiańskiego nic wspólnego z gładkością. Życie fascynuje u niego bujną siłą, z całą brutalnością żywiołu. Jego bohaterowie sa gwałtowni, ich język szorstki, uczucia prostacze, akcesoria sztuki surowe. Prowadzi to poetę do brutalizacji gatunków literackich, tradycyjnie estetyzujących — baśni, mitu, legendy — w których komponował swoje dramaty. [...]
>
> Brutalizacja poezji pełni ważną rolę w kompozycji określonej wizji świata, ewokuje mianowicie jego ziemskość. Rozrzutność wyobraźni Wyspiańskiego przedstawionemu w sztuce życiu nadaje bez trudu i bez troski o rygory dramatyczne cechy ruchliwości i obfitości [39].

Autorka *Nietzscheanizmu Wyspiańskiego* mówi też o „wizji życia-żywiołu, bogatego ale rozrzutnego, w którym najcenniejsze zjawiska powstają na gruzach uprzednich bytów i trwają chwilę, by ulec stratowaniu przez nowe kolejne byty", podkreślając, że była to „wizja bytu, która wraz z nietzscheanizmem odegrała zasadniczą rolę w kształtowaniu świadomości filozoficznej człowieka XX wieku" [40].

Stąd znów może wieść droga do stwierdzeń takich, jak oto Tymona Terleckiego:

---

[39] A. Łempicka, *Nietzscheanizm Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki" 1958, z. 3, s. 45—46, 47.

[40] *Ibidem*, s. 42—43.

Wyspiański czytał przeszłość jak palimpsest, pergamin, na którym ścierając jedną warstwę pisma położono inny tekst i usunąwszy go, wpisano jeszcze inny, ale w głębokiej, porowatej tkance zachowały się one wszystkie i znamy dziś sposoby, aby je wywołać na światło, aby je czytać po kolei i jednocześnie, aby ze starych, zapomnianych znaków związać łańcuch żywych ogniw. Wyspiański dokonywa podobnego zabiegu w swojej twórczości. Był sam jakby takim pamiętnym, wiernym palimpsestem, w którym nic nie przepada, wszystko jest aktualne i czynne [41].

A szczególnie ważnej kwestii dotyka Wiktor Weintraub:

Istotną domeną tego dramatu [symbolicznego] były tęsknoty metafizyczne, uczucia zwiewne, niedopowiedziane, stany często na pół czy na ćwierć tylko uświadomione, z reguły nie dające się przetłumaczyć na jasny, jednoznaczny język pojęć. Otóż Wyspiański tego rodzaju formę dramatyczną nasycił treścią polityczno-ideową. Czyniąc tak, zadawał dramatowi symbolicznemu niewątpliwie gwałt [42].

Ostatnie stwierdzenie należy jeszcze do zakresu naszych rozważań. Powołując się na nie, pragniemy też zaznaczyć istnienie w dziele Wyspiańskiego takiej warstwy treści i takiej funkcji dramaturgii, które nie mieszczą się ani w programie, ani w konwencjach ideowo-tematycznych symbolizmu, zwłaszcza zaś symbolizmu francuskiego, którego charakter artystyczny, literacki nieraz podkreślano.

Ale z ostatnio cytowanymi konstatacjami przekraczamy w ogólności próg naszego problemu. Jeśli bowiem naszym tutaj celem było sprawdzenie stopnia i charakteru przymierzalności dzieła Wyspiańskiego do struktury symbolizmu, to na niejednym już wcześniej wysuniętym spostrzeżeniu porównawczym widniała strzałka wskazująca drogę do innych jakości i zgoła odmiennych uzasadnień. Niektóre z nich dotyczyły przecie nie analogii między strukturą dzieła polskiego dramaturga a symbolizmem. Zaznaczając zgodność z teoretyczną koncepcją symbolizmu, wskazywały wszakże również swoiste, jedynie Wyspiańskiemu właściwe metody twórcze jej realizacji. Nawet konsekwentna realizacja bywała tu zaś często takiego rodzaju, że rozrywała ramy zwyczajnej symbolistom praktyki. Konsekwencja bywała nieraz tak pełna i w swej pełni tak napięta, tak natężona, że grawitowała już wprost ku sferze innych jakości.

Jeżeli bowiem np. „synestezję" odnaleźliśmy jako podstawowy czynnik określający i dynamizujący zarazem strukturę dramaturgii autora *Wyzwolenia*, to „drobnoustrojowej" synestezji, właściwej z reguły liryce

---

[41] T. Terlecki, *Wyspiański i my*. W książce zbiorowej: *Wyspiański żywy*. Londyn 1957, s. 7—8.

[42] W. Weintraub, *Wyspiański i kompleks Mickiewicza*. W książce zbiorowej: *Wyspiański żywy*, s. 189.

symbolicznej, przeciwstawiała się już wprost chyba jej monumentalizacja w dziele Wyspiańskiego. Historia i kultura jako ogół wytworów ludzkiego działania, elementy rzeczywistości realnej zawarte w jego dziele (inaczej niż np. w dramatach Maeterlincka), konkretne wsporniki lokalizacji przestrzenno-czasowej współżyjące z „synestezją czasoprzestrzenną", wdarcie się do takiej struktury treści i problematyki realnej, społeczno-politycznej i historycznej, dynamizm mitotwórczy o funkcji moralno-społecznej, brutalizacja poezji zgodna z brutalizacją koncepcji życia — to już wyznaczniki przełamujące „czystą" strukturę symbolistyczną tego dzieła. Już choćby procesy kumulacji, kondensacji i intensyfikacji środków wyrazu, już i spiętrzanie planów, monumentalizacja, twardy zarys tragicznej interpretacji losu człowieka, a wreszcie humanistyczno-moralny sens wykładni owego losu, w rdzeniu swym ludzki, laicki, nie mistyczny wcale [43] — to nie są walory zgodne z powszechną praktyką symbolizmu.

W sensie filozoficznym miast symbolistów muszą tu być wymienieni już i inspiratorzy inni; wśród nich istotne jest miejsce Nietzschego. W sensie artystycznym słuszne się staje rozejrzenie za inną bądź doktryną, bądź raczej praktyką; nie można wśród nich nie odnaleźć ostatecznie miejsca ekspresjonizmu. W gruncie rzeczy szliśmy już przecie tutaj niejeden raz samą krawędzią dzielącą symbolizm od ekspresjonizmu, nie wymawiając tylko jego imienia.

A wreszcie *„tout le reste"* — to już po prostu Wyspiański.

[43] Por. Z. Marković. *Pojęcie dramatu u Wyspiańskiego*. Poznań 1924 s. 52, 96—99.