

Aniela Łempicka

Geniusz i Konrad

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 59-97

1969

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

GENIUSZ I KONRAD *

1

Misja narodowa, jaką podejmuje Konrad, stawia go przed podwójnym zadaniem: ma on sprawić, by naród odrzucił prawdy martwe i przyjął w zamian prawdy żywe. Konrad ma więc burzyć i wznosić, burzyć stare, intronizować nowe. Skierujmy najpierw uwagę na to, czemu Konrad wypowiada walkę.

Aby przewyciężyć bezwład duchowy, naród winien odrzucić treści, którymi się żywi. Od jak dawna? — od wieków, sugeruje inny, późniejszy dramat Wyspiańskiego, *Bolesław Śmiały. Wyzwolenie* nie sięga tak daleko wstecz w historię, koncentruje się na dziedzictwie romantycznym. I tutaj jednak dziedzictwo to jawi się w związku z tradycją dawniejszą, z odwieczną duchową tradycją narodu.

Gdy czyta się *Wyzwolenie*, trudno oprzeć się refleksji, że autor demonizował swego wroga, że widmo romantyzmu w czasie, gdy Konrad z Mickiewiczowskiego dramatu powtórnie, za sprawą Wyspiańskiego, zjawił się na scenie narodowej, nie było ani tak potężne, ani tak złowrogie i wiodło raczej skromny żywot na ustroniu ówczesnych walk światopoglądowych. Refleksja ta nasuwa się zwłaszcza, choć oczywiście wbrew intencjom Wyspiańskiego, przy lekturze widowiska *Polski Współczesnej*. Na narodowej scenie zgromadził poeta zastęp epigonów myśli romantycznej. Postaciom tym dał bardziej lub mniej przejrzyste rysy osób znanych w Krakowie, a opowiadających się za kontynuacją ideowej tradycji romantycznej, w różny sposób zresztą rozumianej. Ani idee głoszone przez postacie tego widowiska, ani osoby realne, na które owe postacie wskazują, nie odgrywały w życiu polskim u progu XX wieku na tyle doniosłej roli, by przysługiwało im tak reprezentatywne miejsce

* Praca stanowi rozdział z przygotowywanej książki o *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego.

w scenicznej panoramie współczesności. Gdybyśmy nawet założyli, że Wyspiański w Krakowie 1902 r. inaczej oceniał rzeczywistość swego czasu, nie ostoi się hipoteza, że przedstawioną w widowisku ekipę kontynuatorów tradycji romantycznej sam poeta traktował naprawdę serio i że to w niej ujrzał on groźną duchową siłę, niweczającą narodową zdolność do podjęcia czynu wyzwolenia. Przeczy temu kontekst całego utworu — dramat nie da się zawęzić do personalnej i ideowej polemiki z ojcem Wacławem Nowakowskim, Wincentym Lutosławskim i Tadeuszem Miłośkim. Nie odczytywała tak *Wyzwolenia* również krytyka współczesna utworowi.

Aby właściwie określić front walki Konrada, trzeba wyważyć, w jakim stosunku siły i znaczenia pozostają w widowisku reprezentanci tradycji romantycznej do postaci Geniusza. To z nim, nie z tamtymi, Konrad podejmuje walkę o umysły i wolę Polaków, o świadomość narodu. Poezja, romantyzm, tkwi w umysłach Polaków — i tam, w świadomości zbiorowej, sprawuje rząd dusz nad narodem. Dlatego że chodzi o tak pojętą siłę, wyobraża ją w dramacie figura symboliczna, Geniusz. Epigoni romantyzmu w widowisku *Polski Współczesnej* są sami produktem działania tej siły. Stanowią mało ważny zastęp poddanych Geniusza, ich reprezentatywność dramatyczna polega na czym innym. Przenosząc na próg XX wieku postawy i idee romantyzmu w sposób nabożnie dosłowny, kompromitują swoich nauczycieli, ukazują anachronizm i absurdalność ich nauki. Aluzje do autentycznych osób, zjawisk i wydarzeń służą w dramacie za realne świadectwo działania owej wielkiej, groźnej siły, którą personifikuje Geniusz. Nie sam świadek jest tu niebezpieczny, lecz to, co on zaświadcza. Tak muszle na piasku dają świadectwo skrytemu za wydumą morzu — że ono jest, że działa i dokąd sięga jego fala.

Trzeba więc skierować spojrzenie dalej, ku potężniejszym mocom, i zapytać o to, kim jest w dramacie ta wielka figura, antagonistą Konrada. Dobrze będzie również na jakiś czas zapomnieć, że krytycy *Wyzwolenia* udzielili już odpowiedzi na to pytanie i że brzmi ona: Geniusz to Mickiewicz.

Komentarz poetycki autora mówi o zjawiającej się na scenie figurze:

Oto przychodzi ten, co wszystkim włada. [V 56]¹

Geniusz jest postacią z widowiska *Polski Współczesnej*, włada wszystkim tym, co ukazuje widowisko. Dekoracje złożone z elementów wawelskiej katedry i zamku („jakby sala sejmowa”) symbolizują scenę narodową w ogóle — Polskę. Wyobrażają jednak tę Polskę, która przypadła

¹ W ten sposób oznaczamy cytaty według wydania: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego. T. 3, 4, 5, 8. Kraków 1958, 1959, 1960. Cyfra rzymska wskazuje tom, arabska stronicę.

w udziale współczesnym: zabytki minionej wielkości, pomniki-grobowce, wśród których żywi odprawiają misterium komunii z przeszłością i żałoby po niej. Geniusz jest panem dostojnych murów i mrocznych podziemi, strażnikiem grobów, duchem przeszłości narodu. Pierwszą odpowiedź na pytanie o imię spiżowej figury podsuwa nam obraz sceniczny — figura ta to *genius loci* umarłego polskiego Akropolis.

Duch przeszłości stanowi jednak inny tytuł do władzy nad społeczeństwem niż duch poezji wieszczej. Rozumiemy, że Geniusz jest jednym i drugim, że jego władza jest rozległa, a jego moc płynie z wielu źródeł. Natrafiamy więc od razu na wieloznaczność tej postaci i wypada nam z kolei zorientować się w gatunku oraz strukturze tej fantastycznej osoby dramatu.

Do *Wyzwolenia* Geniusz dostał się już jako gotowa postać alegoryczna, znana w malarstwie i rzeźbie od czasów antycznych po czasy Wyspiańskiego współczesne i wyobrażająca, by przypomnieć jej znaczenie najogólniejsze, ducha lub personifikację umysłowych zdolności człowieka. Kilka lat przed powstaniem *Wyzwolenia* rzeźbiarz Teodor Rygier w jednym ze swoich projektów krakowskiego pomnika Mickiewicza umieścił na cokole figurę Geniusza, przedstawiając w tej alegorycznej postaci pierwszego wieszca narodu. Wyspiańskiemu ten projekt bardzo się spodobał. Pamiętał o tym projekcie, gdy pisząc *Wyzwolenie* nazwał fantastycznego czarodzieja dramatu Geniuszem; dał zaś dowody tej pamięci, kiedy przygotowując prapremierę *Wyzwolenia* kazał sporządzić Geniuszowi kostium na wzór owej alegorycznej figury z projektu Rygiera.

Dla charakteru postaci w utworze istotne jest, czy figurę alegoryczną poczęła idea, której autor nadaje kształt personifikacji, czy też o powołaniu figury do literackiego życia zadecydowała wizja postaci, jej wyobrażeniowa atrakcyjność. W pierwszym wypadku do gotowego określonego znaczenia autor dobiera wyrażający je obraz, figura alegoryczna odpowiada wtedy zwykle ściśle swemu znaczeniu — znaczenie dominuje nad figurą. W drugim wypadku postać, która poruszyła wyobraźnię autora, zachowuje swoją pierwotną samodzielność, stanowi sama w sobie obrazową całość i dominuje nad wyobrażaną przez siebie ideą. Znaczące postaci fantastyczne dramatów Wyspiańskiego, jak Chochoł z *Wesela*, należą do tego drugiego rodzaju figur. Zdolność ich tworzenia stanowi jedną z istotnych cech poetyckiego i teatralnego talentu Wyspiańskiego. Geniusz, mimo że jest figurą alegoryczną, należy do nich również.

Dostał się on do *Wyzwolenia* jako gotowa figura alegoryczna, zbanalizowana przez kilkunastowiekową eksploatację artystyczną i w dodatku nadużyta w sztuce i literaturze współczesnej autorowi dramatu. Niepodobna rozstrzygnąć, tu jak i w wielu innych wypadkach, gdy sięga Wyspiański po alegorie podobnie banalne, czy pozostaje on po prostu

wierny gustom swej epoki, czy też manifestuje gust przewrotny, świadomie wybiera banał, by przeobrazić jego komunikatywność w szaradę, a jego łatwej urodzie dać wyraz zaskakujący i niepowtarzalny. W *Wyzwoleniu* Wyspiański uczynił Geniusza najpierw postacią dramatu, a potem kazał zgadywać alegoryczne znaczenia, jakie ta postać niesie. Przenaczył Geniuszowi wielką rolę — jest on w sztuce jedynym prawdziwym, potężnym przeciwnikiem Konrada, jest tym, z kim bohater ma się zmierzyć i komu ma wydrzeć rząd dusz. Wizualno-fabularna materia utworu domaga się w tej roli samodzielnej postaci dramatycznej, nie znaku, i autor zabiega o to, by spiżowa osoba spełniła te warunki. Kiedy Geniusz zjawia się na scenie *Polski Współczesnej*, widzimy, że przychodzi nowa postać, że jest to postać potężna („Jako posąg jego postawa, jako spiżowe pokrywy jego ubiór... Oblicze jako spiż ciemne”). Poznajemy moc jego władzy („Pojrzał. — Wszystkich oczy w uwięzi swoim zatrzymał spojrzeniem. Ręce ponad nimi rozpostarł na znaki jakoweś tajemne i mroków otoczył ich cieniem” (V 57)). Ale jeszcze nie wiemy, kim jest.

Jakie twoje IMIE? [V 57]

Na to pytanie w ostatnim wersie poetyckiego komentarza towarzyszącego pojawieniu się Geniusza kieruje autor uwagę czytelników i widzów. Jednakże podjętym próbom odpowiedzi dramat długo nie daje potwierdzenia, dopiero w przebiegu sztuki napotykamy skąpe, coraz to inne wskazówki.

Z kolei bowiem jeśli postać utworu zachowuje swoje pierworództwo wobec znaczenia, które wyobraża, jeśli tworzy autonomiczną obrazową całość, słowem, jeśli figura niesie ideę, a nie idea przebiera się w figurę — można, zależnie od jej obrazowej pojemności, użyć jej do prezentacji nie jednego tylko znaczenia. Można znaczenia nizać na figurę, mnożyć je. Wtedy w nowej sekwencji dramatycznej albo w wybranej perspektywie dramatu postać będzie się ukazywać jako coraz to inna alegoria, zmieniać znaczenia i — oczywiście — zwiąże je, zagra ich syntezą. Tak, jako coraz to inna alegoria, a jednocześnie pozostając wziętą z zewnątrz, gotową i wszystkim znaną z wielowiekowego obiegu w sztuce figurą alegoryczną, ukazuje się w *Wyzwoleniu* Geniusz.

Obraz sceniczny, w którym pojawia się po raz pierwszy, i komentarz autora („Oto przychodzi ten, co wszystkim włada”) pozwalają odgadywać w Geniuszu władcę terenu widowiska *Polski Współczesnej*. Jako geniusz miejsca jest on duchem umarłej przeszłości Wawelu, duchem cmentarnym. Alegoria ta wnosi do dramatu i do sporu ze współczesnymi, w którym Konrad wystąpi jako zawzięty przeciwnik Geniusza, doniosłe treści.

Pośmiertna władza tego, co minęło (szczątków dawności, grobów, trumien), należy do obsesyjnych motywów twórczości Wyspiańskiego. Pa-

miętamy z rapsodu *Kazimierz Wielki* obraz tłumu żałobników zapatrzonych w trumnę z królewskimi szczątkami. Powtórny pogrzeb zgotowany przez dziewiętnastowiecznych Polaków umarłemu przed wiekami królowi stał się w rapsodzie obrazem Polski czasów poety, Polski, gdzie tyle miejsca zajmuje historia, a tak niewiele współczesność — w której umarła przeszłość żyje, a żywi są podobni umarłym. Obraz prowokuje podwójny bunt — i przeciw współczesności, i przeciw władzy nad nią historii. Nie tylko małość dziewiętnastowiecznych Polaków, ale i ich zapamiętała miłość do przeszłości, ich wobec niej pokora, budzi w królu wstręt i przerażenie. Gdy król rzuca młotem w pierś żałobnego mówcy, gest ten wyraża pogardę, ale i wolę zdruzgotania potwornej miłości, związku żywych z umarłymi, wyzwolenia ich z niewoli historii, obudzenia do własnego życia, jeśli są do tego zdolni. Podobnie w *Weselu* Stańczyk kieruje do Dziennikarza gniewną inwektywę:

A cóż tobie niepokoję
tych, co w grobach leżą?
Myślisz — że się trupy odświeżają
strojem i nową odzieżą —
a ty z trupami pod rękę
będziesz szedł na Ucztę-mękę
i jako potrawy żuł,
czym się tylko kiejs kto truł;
wsączał w siebie i pił,
czym tylko kto gdzie gnił; [IV 95]

Opozycję umarli—żywi przedstawia Wyspiański w różnych wariantach. Są wśród wariantów takie, które przynoszą próbę pojednania. Przepowiednią „zmarłychwstaniecie młodzi” kończy się *Legion*. Leitmotywem *Nocy listopadowej* staje się mądrość Kory: „śmierć tych [co muszą odejść] użyźnia nowe pędy. [...] Wieki i lata, co przyjdą, żyć będą ziaren tych treścią” (VIII 78). Najczęściej jednak opozycja śmierć—życie wyraża się w dramatycznym konflikcie: kto kogo zmoże — umarli żywych czy żywi umarłych. Śmierć, przeszłość, minione formy, zastygłe prawdy, bezruch, bezwład nastają na życie i ruch. Czar bezwładu — a jest to moc podobna śmierci — rzuca Chochół na gości Gospodarza z *Wesela*, oczekujących wyzwolenia Polski. Rzecz jasna, bezwład był w nich, magia Chochóła objawiła tylko rzeczywistość.

Dwa rozwinięte ujęcia tej opozycji stanowią doniosły komentarz do *Wyzwolenia*. Jedno przedstawia ją jako zasadę ogólnego porządku życia. Drugie wpisuje tę opozycję w dzieje Polski.

Żywi, jeśli chcą żyć, muszą żyć przeciw przeszłości, muszą się zdobyć na świętokradztwo deptania cmentarzy. Życie jest aktem burzenia tego, co minęło, choćby to były najświętsze wartości lub najbardziej dostojne obiekty. Taką naukę i taką wizję życia w niespełna dwa lata po *Wyzwo-*

leniu przynosi *Akropolis*. W utworze tym w świt święta Zmartwychwstania zwycięskie życie rozwała w gruzy wawelską katedrę. A ma to być również świt zmartwychwstania Polski.

Jeszcze przed napisaniem *Akropolis*, w następnym po *Wyzwoleniu* dramacie, *Bolesławie Śmiałym*, i w rapsodzie *Święty Stanisław*, Wypiański przedstawia moment dziejowy, kiedy naród polski rozminął się z prawami życia, wybrał wartości przeciwne życiu, martwą prawdę Biskupa Stanisława. Trumna zamordowanego, lecz zwycięskiego Biskupa pokonała Króla, zniszczyła królestwo. Jego fatalna nauka uznana przez naród zaciążyła nad losami Polski.

W tym kontekście geniusz miejsca, tego, w którym toczy się akcja widowiska *Polski Współczesnej*, geniusz wawelskiej katedry z prochami przeszłości i opustoszałego królewskiego zamku (symboli Polski „dzisiejszej”), sprawuje nad współczesnymi władzę podwójnie złowrogą. Żywymi włada przeciwna życiu moc przeszłości, umysłami Polaków włada moc polskiej duchowej tradycji narodowej, w wielu swoich treściach fatalnej. Zanim w *Akropolis* w wielkiej chwili zwycięstwa życia rozpadnie się w gruzy wawelska katedra, Konrad z *Wyzwolenia*, bojownik życia, przepędzi z narodowej sceny ducha tego samego miejsca, „kochanka ruin”, geniusza polskiej przeszłości, władcę, który na Wawelu ma swoją siedzibę i tu sprawuje rząd dusz, prowadząc naród w podziemia, do grobów, w śmierć. A oto słowa, jakimi odklina Konrad czar Geniusza:

Znam twoje gusta i hasła, widmo upiorne zagasłej przeszłości, cieniu — błędzisz wśród głązów i kolumn świątyni.

Oto Wawel! Wawel!! Otoś stawił przede mną grobowce, posażne postaci rycerzy — legli w sen kamienny, powieki ich przymknięte na dolę i żywot nasz! Złudo wielkości! oto chcesz ująć nas sidłem piękna, co zamarło i zgasło, i jęk chcesz obudzić w piersi naszej, a nie wołanie radości!

Złudo! kłamanym wiążesz nas szczęściem i potęgą nas uwodzisz kłamaną! Wielkość ta twoich posągów, to fałsz udany i zwodliwy! nie bije tam serce w onych ani z głązu nie drgnie ku nam żądza, by wzgardą, nienawiścią i zemstą chciała nas budzić i czyniła z nas mężę!! [...]

Wyrzekam się ruin i gruzów, i złomów wielkości, której oto Śmierć mocarką!!
Precz!!!! [V 169—170]

2

Zanim jednak usłyszemy to zaklęcie w końcu drugiej części widowiska *Polski Współczesnej*, każe nam autor uczestniczyć w dyskusji Konrada z Maskami. Śledzimy ją mając w pamięci obraz współczesności przedstawiony w pierwszej części widowiska i ową tajemniczą, potężną figurę, którą ujrzeliśmy w ostatniej scenie przed zapadnięciem kurtyny. Spodziewamy się, że w dyskusji aktu II, dotyczącej Polski, którą dopiero co oglądaliśmy, będzie również mowa o tej zjawie rozciągającej nad

współczesnymi swoją władzę. Istotnie, w dialogu Konrada z Maską 20 jest mowa o postaci, która wydaje się identyczna z tą zjawą:

KONRAD

Czyśmy właściwie mieli jakie rzeczy wspólne? Chyba akcesoria i godła.

MASKA 20

Tak, akcesoria i godła. Dziś nie znaczące nic.

KONRAD

Dziś tylko poetyczne.

MASKA 20

Tak... A... Czyli że...

KONRAD

Czyli że te rzeczy, które my mamy za poetyczne i które nam są wspólne, są nam przeszkodą w zbliżeniu się, bo urastają do potęgi widma, które wzbrania wstępu do Raju.

MASKA 20

Anioła.

KONRAD

Archanioła.

MASKA 20

Archanioła!

KONRAD

Który mówi: Będiesz 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. [V 137]

Archanioła poezji zidentyfikujemy ostatecznie z postacią Geniusza w drugiej części widowiska. Rozmowy z Maskami uświadomią nas, czym jest poezja, jaką żywi się naród, czym zaś powinna być i jest poezja, artyzm, sztuka, nowy teatr, który w seansie wieczoru tworzy Konrad. Jakkolwiek Konrad dla własnych poczynań poetyckich rezerwuje najczęściej słowo „artyzm” i woli nazywać siebie artystą niż poetą, nie stosuje konsekwentnych rozróżnień terminologicznych i tylko z sensu wypowiedzi dociec można, kiedy jest mowa o poezji-trucicielce dusz i umysłów, kiedy zaś o poezji-matematyce myśli.

W rozmowach aktu II odnajdujemy także ogniwa łączące oba znaczenia postaci Geniusza: Archanioła poezji i ducha umarłej przeszłości, władcy Wawelu, lub po prostu ducha śmierci. Konrad wyjaśnia Masce 7, czym jest sztuka („Że jest konstrukcja artystyczna” itd.). Wtedy pada pytanie:

MASKA 7

Cóż głosi Sztuka?

KONRAD

A otóż właśnie? cóż głosi Sztuka?

Oto Sztuka głosi: Śmierć, bo cóż szczytniejszego nad Śmierć?

Ta jest wielkością w naszym wszystkich wiar pojęciu i wszechczasów i ta wielkość daje.

Rozumiemy, że Sztuka w tym wypadku znaczy polska poezja, jej nauka jest nauką Archanioła poezji, Geniusza.

MASKA 7

Któż wielkości pragnie?

KONRAD

Polska i jej dzieci.

MASKA 7

Więc oni pragną czego?

KONRAD

Oni pragną więcej i wyżej sięgają żądaniem, niż człowiek osiągnąć i zdobyć może.

MASKA 7

Wiem. Posłannictwo.

KONRAD

A tak, POSŁANNICTWO.

Rozumiemy: ideowe posłannictwo polskiego narodu —

MASKA 7

Które nas unosi i rozwija, i spotężnia.

KONRAD

Które nam daje skrzydła i skrzydła rozwija, a usuwa ciernie spod stóp.

Usuwa ciernie, bo daje pociechę, pozwala zapomnieć o rzeczywistości, nie troszczyć się o nią, zgodzić się na nią.

MASKA 7

Więc...

KONRAD

Piękne jest i zabójcze,
Szczytem jest i kresem.
Początkiem jest Nieśmiertelności i Śmiercią;
Śmiercią żywych.

W ustach Konrada wniosek: śmierć żywych, oznacza przekreślenie wszelkich wartości, a więc całkowite potępienie idei posłannictwa narodu.

MASKA 7

A Sztuka?

KONRAD

O, to jest właśnie Sztuka! [V 78]

Ostatnie zdania budzą wątpliwość, czy trafnie odczytaliśmy dialog. Czy Sztuka, która „głosi śmierć”, jest tu istotnie równoznaczna z polską

poezją, czy też raczej dialog przedstawia nam następującą dialektykę rzeczy. Sztuka (a termin ten Konrad raczej rezerwuje dla sztuki, o którą walczy i o której tylko co w rozmowie z Maską 7 powiedział, że ona jedynie ostoja się z chaotycznego myślenia) głosząc śmierć ukazuje po prostu logikę polskiej rzeczywistości. Uznaliśmy bowiem, że śmierć jest czymś najszczytniejszym, uznaliśmy ją za wielkość. Polacy zaś pragną wielkości i wyżej sięgają żądaniem, niż człowiek osiągnąć i zdobyć może. Pragną posłannictwa, a to jest piękne, lecz zabójcze. Przyniesie nam nieśmiertelność (w poezji) i śmierć żywych. To właśnie objawia Sztuka.

Tę logikę sprawdził Konrad uprzednio w rozmowie z Maską 5, bo tylko tak, jako doprowadzenie do końca pewnego obrazu, wątku myśli, należy rozumieć ten dialog. W tym rozumieniu sens jego staje się jasny. Maska 6 wyznacza Konradowi tradycyjną rolę wieszczą:

MASKA 6

A gdziekolwiek pójdziesz, pójdzie za tobą naród twój.

[...]

Czyli powiesz je ku świątyniom...

Konrad przyjmuje rolę i prowadzi ją konsekwentnie dalej.

KONRAD

A tak, ku świątyniom.

[...]

Pójdą, gdziekolwiek je powiodę, i będą ze mną razem, za moim walczący Słowem, którego używać będą wszędy.

Konrad przedstawia, dokąd zaprowadziłby naród, przyjmując to posłannictwo, którego naród od niego oczekuje — jakie wyzwolenie przyniosłoby współczesnym, głosząc naukę wieszczów.

KONRAD

Będzie to: KOŚCIÓŁ WOJUJĄCY.

MASKA 6

A ty ich powiesz.

KONRAD

Ku świątyni. Wejdziemy w progi gmachu, po wstępnach wysokich i staniemy przy kolumnach. A nad naszymi głowami wysoki strop sklepiony, umalowany błękitem i posiany srebrem gwiazd.

Rozpoznajemy to miejsce — katedra. Przybytek jednoczy w sobie świętość, wiarę, wzniosłość, niebo, piękno, jest idealnym przybytkiem poezji wieszczej, staje się jej obrazem, wyraża jej posłannictwo.

MASKA 6

Kościół żywych.

KONRAD

Kościół umarłych.

Załóżmy, że posłannictwo zostaje spełnione:

KONRAD

A którykolwiek wnijdzie tam i stanie pomiędzy nami jako pomiędzy swoimi, ten wyzuty już będzie ze wstrętów życia, oczyszczony ze zapędów złych i każących ducha i będzie bratem mnie i braci mojej.

Ideał wzniosłości ducha, doskonałości moralnej, braterstwa zostaje osiągnięty.

KONRAD

A kiedy dusze nasze dojrzeją, jako kłosa dostałe lecie, jako owoce sadu pielęgnowanego...

[...]

Tedy zamkną się za nami zawory sklepień podziemu.

Rozmówczyni Konrada, Maska 6, która sama poddała Konradowi rolę takiego proroka, na jakiego czekał naród, i żądała od niego spełnienia takiego posłannictwa, jakie wymarzyła dla narodu poezja wieszczka, teraz rozpoznaje, czym byłoby ziszczenie ideału.

MASKA 6

Pomrzecie!

KONRAD

Wyzwoleni!! [V 74—75]

Jest to lekcja, która ma przekonać publiczność, że to posłannictwo należy odrzucić. Dialog z Maską 6 uprzedza zarazem scenariusz drugiej części widowiska *Polski Współczesnej*. To złowrogie posłannictwo jest w Polsce sprawowane. Wypełnia je Geniusz — Archanioł poezji, Duch narodu, władca Wawelu, strażnik grobów.

W akcie II docieka również Konrad, jak odmienić ów ciężący nad Polską wyrok Sztuki—rzeczywistości, wyrok logiki rzeczy. Jak ułożyć inny dla Polski scenariusz. Wątku myśli dostarczy Ariadna.

KONRAD

Nić, tę, którą dzierząc i z kłębka rozwijając, zejść można w labiryntu tajniki i najskrytsze ulice pałacowe przejść. I te górnych pięter, i te podziemu, i te dalekie progi podkopów, i te ścieżki na wyżynie zawrotnej dachu.

MASKA 7

Cóż dla nas jest Labiryntem?

KONRAD

Wawel.

MASKA 7

A Ariadną?

KONRAD

Duma.

MASKA 7

A kłębkem?

Miłość dla tego, co jest... KONRAD
 Tam. MASKA 7
 Nie. — We mnie! KONRAD
 A! MASKA 7
 A prze mnie tam i pcha, i prowadzi... KONRAD
 ? MASKA 7
 Nienawiść ku temu, CO JEST TAM. [V 79—80] KONRAD

A więc дума, miłość życia, wola życia (bo to „jest” w Konradzie) i nienawiść ku temu, co jest tam, gdzie władzę swoją rozpościera Geniusz i gdzie prowadzi on naród — oto sposób odmiany wyroku, oto wartości, które stworzą nową logikę rzeczy i nowy scenariusz Sztuki, oto program *Wyzwolenia*.

3

Te znaczenia alegoryczne, które dla wygody wykładu przedstawiliśmy kolejno, postać Geniusza sugeruje — mglisto — od razu w momencie swego pojawienia się. Jak już mówiliśmy, w finale pierwszej części widowiska obraz sceniczny i komentarz autora sugerują, że zjawia jest władcą terenu, geniuszem miejsca, katedry-Wawelu. Upřednio jednak na scenie *Polski Współczesnej* epigoni romantyzmu nieznużenie powtarzali różne wątki nauk wieszczych, rozpamiętywali i komentowali słynne sentencje. Wejście Geniusza na scenę stanowi kolejne ogniwo tego tematu widowiska i w tym kontekście spizowa osoba ukazuje się jako duch poezji romantycznej przywołany uporczywą kontemplacją uczniów. Rozmowy aktu II podpowiadają jedno z jego imion: Archanioł poezji. W drugiej części widowiska poznajemy jego władzę: skala myśli tych, przy których przystaje, podnosi się o ton. Przemawia — „a naród w niego zasłuchany” — i poznajemy mowę: naucza wieszcz mesjanista. Ale który?

Tu winniśmy sobie przypomnieć nie tylko fakt, że zjawia ma na sobie kostium figury z projektu Rygiera (bo jest to po prostu kostium geniusza), ale również, że w kryptach podziemnych katedry od 1890 r. znajduje się trumna z szczątkami Mickiewicza. Wtedy to przewieziono ciało poety z cmentarza Montmorency pod Paryżem, gdzie był pochowany, do kraju i urządzono uroczysty pogrzeb, składając trumnę z jego zwłokami w katedrze na Wawelu. Kiedy wśród zgromadzonych na scenie wyobra-

zającej katedrę-Wawel zjawia się tajemnicza figura Geniusza i roz-
tacza nad obecnymi swoją magiczną władzę, kiedy przemawia wieszczą
mową, a „naród w niego zasłuchany”, wyobraźni widzów dramat pod-
suwa sugestią, że jest to widmo, które wyszło z grobowych podziemi
katedry — widmo Mickiewicza. Dawniejszy bóg borów litewskich, prorok
narodu, geniusz poezji — pogrzebany na Wawelu stał się duchem nowej
siedziby, geniuszem miejsca umarłego, polskiego Akropolis, strażnikiem
grobow.

Tak doszliśmy do tradycyjnego w krytyce *Wyzwolenia* imienia Ge-
niusza. Na pytanie bowiem autora: „Jakie jego IMIE?”, literatura kry-
tyczna dramatu dała odpowiedź: Mickiewicz. Była to odpowiedź po-
wszechna, ale zostawiała wiele kwestii nie wyjaśnionych, które próbo-
wano rozwiązać w dodatkowych i tym razem rozbieżnych komentarzach:

1) Mickiewicz, ale przedstawiony przez Wyspiańskiego w lekcji zło-
śliwej, deformującej poglądy poety; 2) Mickiewicz, ale głosi idee Krasiń-
skiego; 3) Mickiewicz, ale nie autentyczny, lecz z późniejszej recepcji
romantyzmu. Mickiewicz-posąg (z pomnika Rygiera), wieszcz podmie-
niony i zmistyfikowany w pośmiertnym kulcie, a więc wyobrażający nie
prawdziwą osobę i twórczość poety, lecz wypaczoną tradycję roman-
tyczną.

Tekst mowy Geniusza — o czym świadczy również mnogość inter-
pretacji — nie dostarcza rozstrzygających dowodów dla żadnej z nich.
Najwięcej zastrzeżeń budzi próba pozbawienia Geniusza prawa reprezen-
tacji rzeczywistej poezji romantycznej². Opinii, że Geniusz wyobraża
fałszywego Mickiewicza, bożka współczesnego *Wyzwoleniu* kultu roman-
tyzmu, przeczy *Legion*. Akcja dramatu rozpoczyna się tam w r. 1845
i obejmuje kilka lat następnych. Mickiewicz, jakiego przedstawił Wy-
spiański w *Legionie*, nie jest więc wieszczem z późniejszej legendy.
Mimo to postać ta bardzo dobrze koresponduje z postacią Geniusza
z *Wyzwolenia*. Znamienna jest pod tym względem wymowa finału
Legionu. Scena przedstawia Mickiewicza z pielgrzymami-apostołami
w łodzi unoszącej się na skłębionych falach wód. Wieszcz, dowódca łodzi,
prowadzi ją na zatracenie, a gromadkę swoich wyznawców — na Gody,
w śmierć. I już w *Legionie* pozostają ze sobą w nie wyjaśnionym związku
Mickiewicz i sternik Tanatos. Chór rozpoznaje: „Śmierć, Śmierć u steru
łodzi”, a dramat kończy wskazówka autora: „*Wśród tun pożaru [łodzi]
widać Tanatos jak kieruje sterem Korabiu*” (III 225). Czy Mickiewicz
i sternik to dwie różne postacie, czy jedna?

Postawmy jednak z kolei inne pytanie. Jaką mamy pewność, że

² Zob. np. A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański. Cechy i elementy jego
twórczości*. Kraków 1909, s. 95.

Geniusz istotnie wyobraża Mickiewicza? Jak mówiliśmy, sytuacja sceniczna podsuwa domysł, że Geniusz wyszedł z grobów podziemi katedry, że jest widmem pochowanego tam poety. Ale domysł ten wspiera się na świadomości widzów, którzy wiedzą, że w podziemiach katedry znajduje się trumna ze zwłokami Mickiewicza. W tekście dramatu autor nie formułuje żadnej wskazówki, że należy dokonać tego skojarzenia. Sytuacja sceniczna stwarza tylko poszlaki, nie daje dowodów.

W literaturze krytycznej *Wyzwolenia* za rozstrzygającą przesłankę identyfikacji uznano fakt, że było życzeniem autora, by Geniusz otrzymał kostium figury z projektu Rygiera (zyczenie dotyczyło inscenizacji dramatu, w tekście utworu podobnej wskazówki nie ma). Czy jednak figura Geniusza z projektu Rygiera i figura Geniusza w *Wyzwoleniu* miały wyobrażać istotnie tę samą osobę? Gdzie dowody? Wyspiański nazwał swoją postać po prostu Geniuszem. Projekt Rygiera nie został zatwierdzony do wykonania, rzeźbiarz przedstawiał potem inne projekty i ostatecznie w r. 1898 na Rynku krakowskim stanął pomnik, jaki znamy, ze statua Mickiewicza w płaszczu z epoki (dzieło tego samego rzeźbiarza). Krakowscy widzowie, którzy w r. 1903 patrzyli na zjawiającą się w dramacie postać Geniusza, nie mogli w niej rozpoznać znajomej postaci z pomnika wieszca na Rynku. Oczywiście wśród krakowskiej publiczności nie brakowało osób, które pamiętały projekt szeroko przed kilku laty diskutowany. Liczy się także sama decyzja autora wyboru właśnie tej figury. Trzeba jednak stwierdzić, że Geniusz został zaprezentowany w dramacie inaczej niż w *Weselu* Stańczyk, Wernyhora lub Hetman. O identyfikacji jednoznacznej nie ma mowy. Pozostają sugestie i poszlaki, aluzje, wizerunek skreślony na tyle elastycznie, by go można było oczom widza zarazem podać i odebrać, kształt domyślny i nie zakończony, w który dadzą się wprowadzić inne kształty.

Aluzje bowiem kojarzące postać Geniusza z osobą Mickiewicza — znajdziemy. Jedna ze scen widowiska skojarzenie to podaje szczególnie wyraziście. I znamienne jest, na jak ruchomych w swoich znaczeniach przesłankach zostaje ono widzom podane:

GŁOS 1

A coż Konrad?

Właśnie skończył się drugi akt *Wyzwolenia*. Na scenę *Polski Współczesnej* Konrad jeszcze nie przybył. Rozumiemy, że Głos 1 pyta o niego, Konrada z toczącego się dramatu.

GŁOS 2

Mam najzupełniej wrażenie, jak gdyby wśród nas był.

GŁOS 1

Jeno nie widzimy go.

GŁOS 2

Owszem widzimy go, chociaż go nie ma. Dowodem rozmowa; czyli że niejako obecną jest jego myśl. [V 151]

Przy rozmawiających stoi Geniusz. Właśnie jego obecność odczuwają oni w swoich wrażeniach i myślach. Ale Konrad — to w literackiej legendzie drugie, wieszczę imię Mickiewicza. Geniusz-Mickiewicz-Konrad słucha, jak rozmawiają o nim Polacy XX wieku. Mówią, że potrzebna im jest jego myśl. Głos 1 przewiduje, że myśl ta może się okazać inna, niż się spodziewają, że może to być

Niespodzianka, którą odnośnie do siebie on jeden wnieść może.

GŁOS 2

Ta niepotrzebna. Ta nas nic nie obchodzi. [...] [V 152]

I dalej następuje wywód, z którego wynika, że społeczeństwo uświęciło wieszczą po to, by rozwój jego myśli jemu samemu odebrać. Gdyby się zjawił z nową myślą, zagroziłby tym, którzy pragną pozostać sobą, niezmienieni.

GŁOS 1

Więc my...

GŁOS 2

My musimy pozostać! [V 153]

Ta satyryczna scenka przedstawia publiczność, którą pozyskać ma dla swej nauki Konrad z XX wieku, kiedy zjawi się na scenie narodowej, by rozpocząć walkę z Geniuszem-Mickiewiczem. Mówi także o genealogii Konrada z *Wyzwolenia*, ale o tym później.

Jaką funkcję posiada w dramacie ów pojawiający się i niknący domysłny wizerunek Mickiewicza, który towarzyszy postaci Geniusza? Sądzę, że przeświecająca przez figurę Geniusza osoba pierwszego wieszczą powołana została do dramatu w podwójnym celu: służy ona fabularno-obrazowej materii *Wyzwolenia* i stanowi symbol (jako najwyższy autorytet) tradycji, którą autor pragnie obalić. Współczesny bohater ma stoczyć walkę o rząd dusz nad narodem, ma powtórzyć sytuację dobrze znaną z literatury romantycznej i w tej sytuacji rozprawić się właśnie z ideową spuścizną poezji wieszczęj. Mimo konkurencji trzech wieszczów do władzy duchowej nad narodem i niezależnie od aktualnego wpływu każdego z nich, w stereotypie wyobraźni narodowej Mickiewicz pozostał prorokiem naczelnym. Duchowy wódz narodu — bez bliższych określeń — to Mickiewicz. Ten stereotyp wyraził Rygier umieszczając na postumencie pomnika Mickiewicza postać Geniusza — geniusza poezji i geniusza (ducha) narodu zarazem. Jeżeli więc Konrad miał wygrać walkę o rząd dusz z poezją wieszczą, winien był ją wygrać z Mickiewiczem.

Natomiast w polemice merytorycznej autora *Wyzwolenia* ze współczesnymi indywidualna spuścizna ideowa Mickiewicza traci swoje zna-

czenie. Wyspiański nie atakuje ideologii Mickiewicza odrębną wobec wieszczów-konkurentów, lecz tradycję romantyczną pojętą bardzo ogólnie. Postać antagonisty Konrada zbyt ściśle związana z wyobrażeniem Mickiewicza krępowałaby rozmach polemiczny autora dramatu, ograniczałaby zasięg ataku. W widowisku *Polski Współczesnej* nie pada w związku z postacią Geniusza nie tylko nazwisko Mickiewicza, ale nawet słowo „wieszcz” lub „poeta”. Zgromadzeni zwracają się do niego „Mistrzu”. Tytuł ten spośród trzech wieszczów przywołuje pamięć Mickiewicza właśnie, ale jednocześnie nie daje nawet konkretnej informacji o profesji osoby, do której się odnosi. Wyklinając Geniusza, Konrad wyklina go jako harpię narodu, truciciela, władcę serc, guślarza, widmo upiorne zagasłej przeszłości, cień błędzący wśród głazów i kolumn świątyni, złudę wielkości — Wawel. Egzorcyzmuje ducha o władzy rozległej, geniusza tradycji narodowej starszej niż romantyczna. W ostatnim egzorcyzmie, spędzając fatalnego czarodzieja z narodowej sceny, nazywa go krótko: POEZJA.

4

Wroga potęga, w której władaniu pozostaje naród i której Konrad wydaje bój śmiertelny, jest więc tyleż rozległa co wielopostaciowa. Złowroga moc tego, co umarło (grobow, ruin, przeszłości), siła duchowej tradycji narodu (tradycji zdradzieckiej) i siła fatalna polskiej poezji wieszczej są tego samego gatunku, to ta sama moc. Ta moc trwa władając świadomością współczesnych. Działa poprzez dziedzictwo romantyczne i w tym, co z tego dziedzictwa zachowują współcześni. Projekt Rygiera — by raz jeszcze wrócić do źródła inspiracji postaci Geniusza — poruszył wyobraźnię Wyspiańskiego dlatego, że odpersonalizował Mickiewicza; przedstawiał moc, która się objawiła w wieszczu. Wyspiański rozpoznał ją jako geniusza polskiej poezji, geniusza narodu i jego dziejów.

W ostatnich scenach widowiska *Polski Współczesnej* Geniusz w mowie ułożonej w takt powolny i uroczysty (przeciwieństwo dynamicznej wypowiedzi Konrada) głosi swoją naukę i program.

Powiodę was do górnych sfer,
do szczytów, szczytów ducha;
gdzie Wielkość nawy dźmierzy ster
i kędy Wieczność słucho.
Wprowadzę was w świątynię, tum
[.]
byście niktzemność widząc ciała,
ujrzeli [...]
Śmierć, która cuda działa!
[.]

Śmierć wam wołana przywrze oczy.
 [.]
 Tam mieć będziecie Polskę świętą,
 wybraną POLSKĘ, wywrózoną,
 z marnoty życia wyzwoloną,
 z Ducha, z Ducha poczętą!!!
 Byście, słowem walczący szermierze,
 do Boga podnieśli człowieka,
 Śmierci przyjmując przymierze.
 [.]

CHÓR

Mistrzu! przez Śmierć!? przez Boga!

GENIUSZ

Ta jedna, jedyna droga!! [V 162—165]

Nie ma sensu zastanawiać się nad tym, któremu z trójcy wieszczów bliższa jest nauka Geniusza lub czy nie wyraża ona późniejszej recepcji romantyzmu. Geniusz głosi program śmierci i najodpowiedniejszym imieniem dla tej postaci w finalnej scenie widowiska byłoby właśnie ŚMIERĆ (w pisowni Wyspiańskiego). Łudzi ona zgromadzonych, że za cenę oddania się w jej władzę da im Boga, szczyty ducha, Wielkość, Polskę, tę wywrózoną i świętą. Lecz nie na ziemi — tam, w górnych sferach. Efekt, jaki uzyskuje tu Wyspiański, można by nazwać rozbudowanym w obraz sceniczny wyzwiskiem czy wyklęciem. Rzuca je na idee wieszczce i tradycję romantyczną — wskazuje na to sens całego dramatu i zespół ideałów, którymi straszliwy czarodziej hypnotyzuje swoje ofiary. Ideały te w tekście mowy Geniusza otrzymują formułę tak ogólnikową i parodystyczną zarazem, że ich znaczeniową pojemność i adres można rozszerzać dowoli. Samo *Wyzwolenie* i najbliższe mu czasem powstania utwory nakazują dostrzec te ideały również w polskiej tradycji duchowej w ogóle, fatalnie ciężącej na dziejach narodu.

Obraz Geniusza sprawującego duchowe wodzostwo nad narodem jest satyrą i groteską. Jest to jednak szczególna satyra — niesamowita; i szczególna groteska — patetyczna. Pokrewna malarstwu Goyi, twór sztuki ekspresjonizmu. Elementy parodystyczne i deformujące nie pomniejszają ani nie ośmieszają, przeciwnie, potęgują patos obrazu. Karykatura krzyczy tu grozą.

Sceny, w których Geniusz głosi zgromadzonym wzniosłość śmierci i prowadzi ich w podziemia katedry, w groby, mówią oczywiście same za siebie. Patrzenie, w czyjej mocy pozostajecie — ten olbrzym jest upiorem, wyzwólcie się spod jego władzy, odpędźcie go od siebie, tak jak czynił to Guślarz i jego Chór w *Dziadach*: „A kto próby nie posłucha”... Mowę Geniusza redaguje Wyspiański tak, by podać następujący przewód logiczny. Poezja romantyczna umieszcza swe ideały w sferze ducha,

sięga po wartości pozaziemskie, są to więc ideały „nie z tej ziemi”, a więc wrogie ziemi, wrogie życiu. Prowadzą naród ku niebu, ale to znaczy, że prowadzą go w śmierć. I morał dla zgromadzonych na narodowej scenie: wpatrywanie się w to, co minęło, umarło, nabożna cześć dla przeszłości, dla pamiątek, ruin i grobów, posłuszeństwo jej duchowemu dziedzictwu — wszystko to oznacza dla narodu bezwład, a w rezultacie jego zgubę, śmierć.

Tak zamyka się koło znaczeń postaci Geniusza i jego roli w widowisku *Polski Współczesnej*.

5

Do jakich zjawisk współczesnej Wyspiańskiemu rzeczywistości odnieść należy protest poety przeciwko władzy tradycji, tak zasadniczy i gwałtowny, a jednocześnie tak ogólny, że wręcz ogólnikowy? Co ten protest znaczy — w kraju, gdzie Wyspiański pisał, i w czasie, kiedy żył?

Sądzę, że przymierzanie *Wyzwolenia* do współczesnej mu rzeczywistości zacząć trzeba od przypomnienia procesów i zjawisk wielokrotnie wskazywanych i nazywanych, choć nie poddanych gruntowniejszym badaniom. Uciec się więc wypada do konstatacji jeszcze nie pogłębionych, choć już zbanalizowanych, niepodobna ich bowiem przy rozważaniu zarówno genezy jak sensu *Wyzwolenia* pominąć.

Jak wiadomo, każdy naród czci swoją przeszłość, tworzy z niej swoją wielką tradycję, która wchodzi w zakres pojęcia ojczyzny i wypełnia określone zadania ideologiczne. Tak dzieje się wszędzie, to jest zwyczajne. W kraju, którego nazwa nie figurowała na mapie Europy, rozparcelowanym między trzy obce państwa, tradycja narodowa otrzymała nowe znaczenie i pełnić miała służbę specjalną. Miała cementować wspólnotę narodową, co wszędzie było jej zadaniem, ale podczas gdy w innych krajach wspólnotę tę cementowała przede wszystkim rzeczywistość, funkcjonujący organizm własnego państwa, w Polsce tradycja miała przeciwstawić się rzeczywistości, miała uzbroić Polaków przeciw procesowi wynaradawiania się, była rzeczniką przekazywanej z pokolenia na pokolenia misji odzyskania w przyszłości utraconej ojczyzny, była gwarantką tej przyszłości. Zamiast polskiego państwa mieliśmy narodową tradycję. Zamiast normalnego, pełnego narodowego życia we własnym państwie — rozwijaliśmy narodowe życie duchowe, literaturę, sztukę. Przyjęło się określać te zjawiska formułą obrazową — Polska zdematerializowała się, stała się pamięcią, wyobraźnią, myślą.

W warunkach niewoli politycznej duchowe dobra narodu otoczono kultem. Kult zamienia hołd spontaniczny w obowiązek, uświęca przedmiot kultu ze względów wobec samego przedmiotu postronnych, zachodzi

w kulcie pewna podmiana wartości, budząca wątpliwości i czujność ludzi poszukujących prawdy. Te nieuchronne treści dołączyły się oczywiście do kultu narodowej tradycji i polskich dóbr duchowych, kultu pojętego jako święty patriotyczny obowiązek.

Ów patriotyczny obowiązek przyjęli na siebie Polacy wszystkich zaborów, ale — by przypomnieć znane wszystkim fakty — Galicja, wykorzystując swobody autonomii, zajęła się uprawą spuścizny i kultury narodowej niejako na potrzeby całej Polski. Tu literaturę polską wraz z poezją wieszczą wykładano w szkołach i uniwersytetach, w teatrze grano patriotyczne sztuki, *Kościuszkę pod Racławicami* Anczyca ściągali widzów zza kordonu, oglądano płótna wieszczą-malarza Matejki, ubierano się w narodowe stroje, kontemplowano narodową przeszłość w uroczystości obchodzonych rocznicach. Zapewne też w Galicji jaskrawiej niż gdzie indziej objawiały się niebezpieczeństwa nieustannego żywienia się tradycją. W proteście przeciw jednemu z tych niebezpiecznych procesów zostało napisane *Wyzwolenie*, przeciw temu mianowicie, który sprawia, że tradycja, budzicielka narodowych uczuć, sama je zarazem syci, zastępuje ojczyznę, staje się jej namiastką, kompensatą.

Proces ów nie ograniczał się do Galicji. Nie tylko w tej dzielnicy tradycja pełniła służbę wieloznaczną, misteria narodowe odprawiano wszędzie tam, gdzie byli Polacy. Jeden bodaj przykład dla ilustracji zasługuje na przytoczenie.

Redakcja petersburskiego „Kraju” organizowała co roku w wieczór wigilijny zebranie miejscowej polskiej inteligencji. Otwierał je Włodzimierz Spasowicz, wieloletni redaktor pisma i wyznawca idei nie tylko ugody z władzą zaborczą, ale i przymierza obu narodów, polskiego i rosyjskiego, skoro przyszło im żyć w jednym, wspólnym państwie. Oto fragment takiego przemówienia z roku 1888:

Warunki zejścia się są skromne i niezbyt trudne; pierwszy z nich [...] zapomnieć o tym, co nam dolega, i o państwach, i o kanclerzach, i o innych rzeczach. Myśmy się zesłi, aby się oddać, bez polityki, uczuciom naszym narodowym — myśmy się zesłi tu, Polacy, aby się skąpać raz na rok w czystym źródle naszych wspomnień, naszej poezji, naszej wiary, że narodowość nasza żyje i żyć będzie, nie tylko tu, ale i w Poznaniu, nie mówiąc o innych miejscach, gdzie brzmi nasza mowa. [...]

Właśnie w tym roku stał się fakt wielki i doniosły; wyszło wydanie Mickiewicza po 80 kop. za 4 tomy. Zjawił się nakładca, który dał pieniądze na takie udostępnienie Mickiewicza i stał się egzekutorem jego testamentu:

O gdybym kiedyś dożył tej pociechy,
Żeby te książki zbłądziły pod strzechy³.

³ W. Spasowicz, *Z przemówień wigilijnych*. W: *Pisma*. T. 9. Warszawa 1908, s. 320.

Trzeba oczywiście pamiętać, w jakich okolicznościach odbywało się to zebranie i kto je prowadził, aby sprawiedliwie odczytać ten tekst i uszanować niełatwe przekonania autora. Zarazem jednak i osoba mówcy, i okoliczności złożyły się na to, że ów program patriotyczny, który Wyspiański zwalcza, został w przemówieniu sformułowany w taki sposób, że mogłaby je wygłosić powołana do tego postać w widowisku *Polski Współczesnej* (wbrew bowiem pewnemu podobieństwu stanowisk nie byłoby słuszne interpolować cytowane słowa w tekst kwestii postaci Prezesa).

„Zapomnieć o tym, co nam dolega” — to znaczy myśleć o Polsce nie w związku z rzeczywistością, lecz w odgródnieniu się od niej. „Oddać się uczuciom narodowym” — raz na rok. Misterium patriotyczne pojęte jako akt wiary w to, „że narodowość nasza żyje i żyć będzie”. Oto treść i sens patriotycznego nabożeństwa, które zarazem krzepi i godzi z rzeczywistością, syci głód ojczyzny, przynosi poczucie spełnionego wobec niej obowiązku. Skoro sprawy aktualne wyłączone zostały z programu wieczoru, ich miejsce wypełnia poezja — oto jej funkcja. I pojawia się nazwisko największego maga naszej poezji — Mickiewicza. Weszliśmy niewątpliwie w obszar władzy Geniusza z *Wyzwolenia*.

Na inne zjawisko kieruje uwagę Kazimierz Wyka. Przenosimy się znowu do zaboru austriackiego, chodzi bowiem o edukację romantyczną Polaków z tej dzielnicy.

Chociaż pozytywiści w Warszawie, konserwatyści i stańczycy w Krakowie zgłaszali protesty przeciwko ideologii romantyzmu, nauka literatury w tej jedynej szkole polskiej czerpała z niego swoje główne treści pedagogiczne.

Były to szkoły o rozbudowanym programie humanistycznym, „wylęgarnie polonistów”, i wychowywały inteligencję zatrudnioną głównie w zawodach humanistycznych, w szkole, sądzie, urzędzie, takie bowiem stanowiska pracy ofiarować jej mogła dzielnica zacofana gospodarczo, ale posiadająca własną administrację i szkolnictwo.

Inteligent galicyjski uważa siebie za stróża i piastuna dorobku przeszłości, a w tym dorobku miejsce szczególnie cenione zajmują w jego świadomości wzory literackie, zwłaszcza wieszczcze wzory romantyzmu.

Te kulturowane przez inteligencję galicyjską treści nazywa Wyka swoistą ideologią i wyróżnia dwie jej cechy. Na cechę pierwszą składają się dwa elementy: a) ideologia ta czerpie główne swe treści z literatury; b) literaturze przypisuje najwyższą moc ideotwórczą czy w ogóle energiotwórczą. Jej więc powierza rząd dusz i po niej też najwięcej oczekuje. Stąd nazwa, którą proponuje Wyka — ideologia literacka. Jako drugą cechę wymienia Wyka zdolność ideologii literackiej do współistnienia z różnymi kierunkami politycznymi. Ideologii tej hołdował bowiem

inteligent galicyjski bez względu na to, czy związał się ideologicznie z ruchem socjalistycznym czy ludowym, czy też pozostał sługą rządzących stańczyków [...] ⁴.

Edukację romantyczną szkoły galicyjskiej otrzymał również Wysocki i choć w *Wyzwoleniu* wydaje wojnę poezji wieszczcej, przyjmując rolę wieszczka swego czasu, daje dowód, że sam pozostaje w kręgu oddziaływania ideologii literackiej. Gniew jego obraca się natomiast przeciwko jej „zdolności współistnienia” z codzienną praktyką życiową jej wyznawców. To współistnienie dowodzi panowania frazesu (w słowach: „pokolenie frazesu”, streścił „Naprzód” satyryczny sens *Wesela*) ⁵, nadużycia słowa, utraty wiary w słowo (sformułowania Konrada z *Wyzwolenia*). Powierza się literaturze rząd dusz, duchową władzę nad narodem, ale faktycznie odsuwa się ją od wpływu na bieżące życie społeczeństwa. Przeznacza się dla niej świątynię ducha — tu obcuje się z pięknymi ideami, z wielkością, z poezją, z tradycją. Nie dajmy się jednak obalamucić wieszczowi. Od twierdzenia, że z poezji wieszczcej uczyniono frazes, jest krok do twierdzenia, że sama ta poezja głosi frazesy. Zabrania tego poprawność logiczna, kusi bliskoźnaczość, a dostatecznie pojemny w znaczeniach symbol pomieści obie sugestie.

Czy zresztą istotnie udziałem poezji wieszczcej stało się to, że spetryfikowała się ona w wartość wyłącznie kultową, a utraciła wpływ na kształtowanie postawy i działanie swych wychowanków, lub że hamowała ich narodową aktywność, utrzymywała bierny duchowy patriotyzm, głosząc wartości nade wszystko duchowe. Nie dajmy się znowu obalamucić wieszczowi. Współistnienie jeśli nie ideologii literackiej, to kultu wieszczcej poezji z różnymi kierunkami politycznymi tłumaczy się dosyć prosto tym, że każdy z nich hołdował innym treściom tej poezji. Dla ideowych zwolenników ugody, którzy zawsze czujnie odrzucali polityczną aktualność poezji wieszczcej, zdematerializowanie Polski, zredukowanie jej do tradycji, kultury, duchowego dobra, było naturalną konsekwencją przyjętej orientacji. Ci natomiast, którzy ugodę traktowali jako zło konieczne lub ją potępiali, byli bezradni wobec twardej rzeczywistości politycznej ustabilizowanej od lat w kraju i w Europie. I oni obcowali z Polską kultywując tradycję, w tym również, czy zwłaszcza, polską poezję wieszczą. Jednakże wśród nich dopiero rysuje się zasadniczy przedział na tych, którzy poprzestawali na kulcie z bierności lub braku programu, i na tych, których tradycja romantyczna mobilizowała do zaangażowania się w działalność dla ich czasu aktualną — w reformę ordynacji wyborczej parlamentu austriackiego, w ruch ludowy, w socjalizm.

⁴ K. Wyk a, *Legenda i prawda „Wesela”*. Warszawa 1950, s. 10, 12.

⁵ *Pokolenie frazesu*. „Naprzód” 1901, nr 77.

Podsumujmy. Władza Geniusza nad współczesnymi obejmuje następujące treści świadomości narodowej: 1) utożsamianie Polski z tym, co było, z przeszłością, z tradycją; 2) nawyk pojmowania Polski jako dobra duchowego, ojczyzny duchowej; 3) oddanie się w tej duchowej ojczyźnie pod władzę poezji romantycznej.

Konrad podejmuje z Geniuszem walkę o wyzwolenie świadomości narodowej z kompleksu treści, o których była mowa, chce obalić kult ojczyzny duchowej na rzecz postulatu ojczyzny realnej. Nie oznacza to jeszcze, że Konrad występuje z programem walki zbrojnej od zaraz. Rewolucja — trzeba to powiedzieć uprzedzając późniejsze rozważania — dokonać się winna najpierw w świadomości Polaków. Jako koronny argument przeciw ojczyźnie duchowej dramat wysuwa sugestię, że ulokowanie Polski wyłącznie w pamięci i poezji, w kulcie, utrwała wrogą rzeczywistość. Program Konrada brzmi: WOLA. Pora przestać odprawiać patriotyczne nabożeństwa, pora zechcieć chcieć Polski z ciała i krwi, polskiego państwa. Wezwanie było, jak wiemy, na czasie. Pokolenie Wyspiańskiego wobec przedłużającego się stanu niewoli politycznej nie miało zrezygnowanej postawy swych ojców — w tym pokoleniu rosła niecierpliwość, gniew, bunt wobec niepożądanego stabilizacji spraw narodowych.

6

Protest przeciw biernemu patriotyzmowi nie zakładał jeszcze konieczności podjęcia generalnej rozprawy z romantycznym dziedzictwem ideowym. Narzucała się przecież inna możliwość, alternatywna, podjęcia walki nie z romantyzmem, lecz o romantyzm, odwojowania dziedzictwa dla programu ojczyzny realnej. Mogłoby się wydawać, że Wyspiański wybiera tę drogę. Bohater *Wyzwolenia* nosi przecież to sławne imię, które w legendzie literackiej zrosło się nie tylko z poezją, lecz i osobą pierwszego wieszczka. Jeżeli więc sztandarowa postać polskiego romantyzmu zjawia się po latach na narodowej scenie, aby rozprawić się z romantyczną nauką Geniusza, powstaje sugestia, że oto mają się zetrzeć z sobą dwie tradycje romantyzmu — romantyzm dynamiczny, zaangażowany w sprawy tego świata, z romantyzmem mistycznym, cierpiętniczym, odgradzającym się od hałasu ziemskich spraw. Sugestii tej *Wyzwolenie* nie potwierdza. Z *Dziadów* Wyspiański wziął postać, ale odrzucił autora postaci. Konradowi kazał zwalczać Mickiewicza.

Racje takiego ujęcia postaci wyłożone zostają w omawianym już dialogu Głosów na wstępie drugiej części widowiska. Mimo że nie wszystkie partie dialogu są przejrzyste, jego wywód ostateczny jest oczywisty.

Pamiętamy, że przy rozmawiających stoi Geniusz, którego obecność oni czują. Rozmawiają o Konradzie, bohaterze *Dziadów*, Konradzie-Mickiewiczu, i zarazem o Konradzie z toczącego się dramatu. Tym razem autor złączył pierwszego wieszczą, jego poetycki sobowtór i bohatera *Wyzwolenia* w jedną osobę. Obaj rozmówcy stwierdzają, że obecna jest przy nich myśl Konrada.

GŁOS 1

A jego myśl dalsza? Nie jestże ona potrzebna tu?

Dalsza — jak wynika z kontekstu — znaczy tu późniejsza, ta, którą Konrad głosiłby dziś.

GŁOS 2

O tak, jest. [V 151]

Głos 1 rozumie, że jego rozmówca ma na myśli współczesne trwanie *d a w n e j* myśli Konrada. Dlatego precyzuje pytanie:

Ale jego samegoż myśl dalsza, jakiej my się nie możemy spodziewać ani domyślać?

[...]

Niespodzianka, którą odnośnie do siebie on jeden wniesć może.

GŁOS 2

Ta niepotrzebna, Ta nas nic nie obchodzi. Co ona nas może obchodzić?

GŁOS 1

Więc ta nasza obojętność dla niego...

GŁOS 2

Nie, to uświęcenie jego właśnie, uświęcenie — które jego myśli rozwój jemu samemu wyrывa! [V 152]

Dotąd jasne. Chcą mieć wieszczą takiego, jakim ongiś był i jakim, uświęcony, pozostał. Uświęcają go po to, żeby się nie zmienił. Dalej jednak dialog zbija z tropu. Dezorientuje w nim to, że kwestie, jakie tu wypowiada Głos 2, dziwią w ustach konserwatywnego oportunisty. Powinien by je mówić *porte-parole* autora, np. Głos 3. W rękopisie R₁ nie było w tej scenie nazw postaci, kwestie rozmówców oddzielone były od siebie tylko pauzą. Przy takim wyglądzie tekstu proponowana tu lekcja nasuwałaby się sama. W późniejszych redakcjach rozdzielenie kwestii między dwa tylko Głosy zaciemniło tekst. Głos 2 przedstawia bowiem tutaj proces, jakiemu powinna podlegać pośmiertna recepcja Mickiewicza. I tak też przyjmują go ci, którzy myśl prowadzą dalej, jak Konrad z *Wyzwolenia*.

GŁOS 1

Że on... Cóż z nim się dzieje?

GŁOS 2

[...] On sam niknie i ginie rosnąc w nas.

[...]

Zapala płomienie, przy których gaśnie sam, bo płomieni tych jest ogrom i burza, i płonący las.

GŁOS 1

A on zginie w dymie.

GŁOS 2

On zginie tym, co było w nim złego i niepotrzebnego, i dodatkowego.

GŁOS 1

Co?

GŁOS 2

Życie z tym wszystkim, co mamy my.

Teraz następuje wolta. Głos 2 znów mówi jak obrońca istniejącego stanu rzeczy i tych, którzy ów stan akceptują:

GŁOS 2

My musimy pozostać!

GŁOS 1

(czyni maskę i gest zdziwienia)

GŁOS 2

Bo tegoż on żądać nie mógł, by nas wyruszyć z posad, by nami zatrząść, nas burzyć.

GŁOS 1

Wtenczas żyłby on.

GŁOS 2

Tym, co zbudziło jegoż samego i jemu dało...

GŁOS 1

(z maską i gestem zaciekawienia)

GŁOS 2

Klątwę! [V 152—153]

Oto mamy ideowy rodowód Konrada z *Wyzwolenia*. Wziął w siebie ogień Mickiewicza i spłonieniał w nim Mickiewicza. Wyspiański podsuwa interpretację, że takim byłby — lub powinien być — sam Mickiewicz, gdyby żył. To znaczy gdyby żył i pozostał żywy, nie zatrzymując się w rozwoju myśli. Zgotowałyby swym czcicielom niespodziankę — zniszczyłby dawnego siebie. Dlatego można widzieć w Konradzie żywego Mickiewicza. On to bowiem zamiast tego umarłego i uświęconego, jako nowe wcielenie wieszczca, XX-wieczne, a więc całkowicie odmienione, niesie współczesnym niespodziankę myśli.

Istotnie, Konrad z *Wyzwolenia* nie jest już sobowtórem Mickiewicza, choćby sobowtórem cząstkowym, odpowiadającym pewnym postawom, pewnemu etapowi drogi duchowej, jest jego antagonistą. Przeszedł radykalną przemianę światopoglądową i nie przypomina narodowi prawd dawnych, głosi nową naukę. Konsekwentnie w swoich wypowiedziach programowych Konrad nie cytuje żadnej proklamacji ideowej poezji wieszczcej, liczne reminiscencje z *Dziadów* (jedna z *Konrada Wallenroda*)

odnoszą się do osoby, nie do przekonań bohatera *Wyzwolenia*, przypominają czytelnikom-widzom rodowód postaci.

I właśnie charakter nauki, której objawienie uczynił Konrad swoim posłannictwem, tłumaczy, dlaczego został w dramacie przedstawiony romantyzm mistyczny, odgradzający się od spraw ziemi, a nie został zaprezentowany romantyzm wojujący o wolność Polski i przyszłość świata, dlaczego naukę Geniusza, który ukazując niebo prowadzi naród w śmierć, podaje *Wyzwolenie* za naukę poezji wieszczej w ogóle, dlaczego Konrad dla swojej nowej nauki nie szuka sprzymierzeńców wśród proroków przeszłości, lecz przeciwnie, aby zwyciężyć, musi obalić autorytet prawd dawnych, przede wszystkim największy i najbardziej wrogi Konradowej nauce — autorytet polskiej poezji wieszczej.

Wyspiański bowiem oskarża poezję wieszczą nie tylko o to, że można ją było zaprząć w służbę cierpiętniczego patriotyzmu współczesnych. Podejmuje z nią spór o wiele donioślejszy, spór o prawdy podstawowe: o to, jaki jest porządek życia, racje rzeczywistości, *modus* istnienia narodu. W konsekwencji zaś i nade wszystko — o wartości. Domaga się odrzucenia wartości urojonych i uznania realnych. Spór jest więc na tyle szeroki, że obejmuje założenia światopoglądowe całej poezji romantycznej, założenia, które — jak sugeruje *Wyzwolenie* — przemyślane do końca, ujawniają swoją istotną treść: grozę i absurd nauki Geniusza.

W tym miejscu powtórzyć muszę własne konstatacje poprzednio już z okazji *Wyzwolenia* wypowiedziane⁶.

Wyzwolenie napisane zostało w tym okresie twórczości Wyspiańskiego, kiedy na pół intuicyjna orientacja, „ku ziemi”, jego wczesnych dzieł przeobraża 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 Geniuszem trującym umysły polskie kłamliwym pięknem ideałów nie z tego świata. Problematyka sporu jest na tyle generalna, że — jak mówiliśmy — obejmuje założenia światopoglądowe wspólne całemu romantyzmowi; tym bardziej nie mają w niej znaczenia odrębności doktrynalne współczesnych spadkobierców, epigonów czy kontynuatorów romantycznego mistycyzmu narodowego.

W waszych rozmowach, myślach i czynach jest wiele z tego, czym jestem ja i co ja czuję. [V 161]

— mówi Geniusz do zgromadzenia, które wyobraża Polskę współczesną. Są to przesłanki jego władzy nad zebranymi — wszystkimi bez wyjątku — na narodowej scenie. Chodzi o przejęte z polskiej tradycji kul-

⁶ A. Łempicka: *Przedmowa do: Wyspiański, Dzieła zebrane*, t. 1 (Kraków 1964); szerzej o tym: *Problemy „Wyzwolenia”*. „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2.

turalnej dyrektywy myślenia, założenia światopoglądowe i określoną przez te założenia postawę wobec świata. Geniusz jest symbolem polskiej tradycji myślowej czynnej w świadomości współczesnych — tradycji, w której udział największy stanowi dziedzictwo wielkich romantyków, stąd stylizacja postaci Geniusza na podobieństwo jednego z tych wielkich.

Czegóż wy chcecie, czego z ziemi,
żądźmi żarci niesytemi — — !?
[.]
niewolne duchy wrosłe w ziem?
O innym, lepszym świecie wiem!
Pójdziecie za mną — wolni, tam!
gdzie Duch jest panem sam, [V 162]

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, wartości, którym patronuje „niebo”. Uznają je, obłudnie lub szczerze, zgromadzeni na scenie reprezentanci polskiej opinii współczesnej. I temu najostrzej sprzeciwia się Konrad, wołając

O spokój duszy nie stoję
gdy marną kupiony dołą. [V 167]

Głoszona przez Geniusza hierarchia wartości jest fałszywa. Geniusz wzywa do wyrzeczeń („każesz nam się wyrzekać, co rola dać może orana, i który chcesz, byśmy owoc wszelki od ust odjęli” (V 168)), sprzeciwia się racjom życia i umniejsza jego rzeczywistą ziemską siłę, „Siłę wobec drugich” (V 137) — jak powiedział Konrad gdzie indziej. Dlatego jest to wzniosłość, która prowadzi do śmierci. Konrad zaś przeciwstawia nauce Geniusza:

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 ZWYCIĘŻAĆ!! [V 169]

Antynomia nauki Geniusza i Konrada wyraża się więc w przeciwieństwach: duch—ciało, niebo—ziemia, kłamstwo wartości idealnych — 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. Słowem — to, co Nietzsche pojmuje jako chrześcijańską tradycję myśli europejskiej.

W zamian głosi Konrad swemu narodowi wolę i „żywota prawo”. Z filozoficznych dramatów Wyspiańskiego poznamy je niebawem: życie jest bezlitosną walką; deptąc umarłych, zdobywa miejsce dla siebie; niszcząc innych, hartuje własną moc; a jednak jest wartością najwyższą i jego racje jedynie się liczą. Wyspiański uznał to „prawo żywota” dla bohatera ziemi — człowieka. Ale życia 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 totalnej⁷.

Bodajże po raz pierwszy to przeznaczenie nietzscheanizmu znalazło swój wyraz w literaturze pięknej w dziełach polskiego poety narodu. Wyspiański rozszerzył pojęcie jednostki życia: w płaszczyźnie życia jednostkowego jest nią indywiduum, w płaszczyźnie życia zbiorowego — 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.

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* są to postacie paralelne do pary bohaterów legendy bolesławowskiej, Króla i Biskupa. Frazeologia obu głosicieli praw 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. W przełomowej chwili starcia z Geniuszem rzuca wezwanie:

Krwi wołam! Chcę święcić noże!
Zwodziłeś dusze daremno:
Ukazywałeś mi niebo;
[.]
Krzyż przeklnę, Chrystusa godło,
gdy męką naród uwiodło. [V 167]

Dopiero ten przedmiot sporu — o wartości i prawdy rudymenarne — czyni w pełni aktualną rozprawę z romantyzmem w dramacie współczesnym z początku XX wieku. Właśnie jako krzewicielka wartości ogólnych i rudymentów światopoglądowych zachowała literatura romantyczna (wielka, największa, jaką nasz naród wydał, polska i — niedawna) władzę kształtowania umysłów i wyobraźni. Nie obalił tej władzy przewrót umysłowy dokonany przez pozytywistów. Powszechnie uznano, że

⁷ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*. Paryż 1958, s. 89.

klasyczne temu świadectwo dał Bolesław Prus w swojej *Lalce*, zwłaszcza w kreacji programowego bohatera powieści, Wokulskiego, półpozytywisty — półromantyka. Gdy pytamy, na czym polega romantyzm tego rzutkiego kupca i niedoszłego naukowca, ukazuje się ów fundament zaakceptowanych przez niego wartości ogólnych. Romantyzm Wokulskiego wyraża się bowiem w pragnieniu wielkich i szlachetnych przeżyć, w gotowości i potrzebie służby godnemu celowi, w wysokich wymaganiach moralnych, w niezgodzie na zło świata i krzywdę człowieka, w marzeniach o ludzkości dobrej i szczęśliwej, w poszukiwaniu sposobów realizacji tych marzeń. Dokładniejsza charakterystyka Wokulskiego określiłaby oczywiście specyficzne cechy romantyzmu odcisnięte w charakterze, umysłowości, widzeniu świata bohatera Prusa⁸. Nas interesują najbardziej ogólne założenia światopoglądowe i najbardziej ogólnie pojęte wartości, ponieważ to o nie toczy się spór w *Wyzwoleniu*. W tak ogólnym zastosowaniu słowo „romantyzm” kursuje w obiegu potocznym. Używa się go wymiennie z bliskoznacznym mu pojęciem „idealizm”. Ten daleki od precyzji, potoczny sens obu pojęć, stosowanych w popularnych do dziś określeniach: „jesteś idealista” lub „to romantyzm”, będzie bardzo przydatny w rozważaniach o przedmiocie sporu Konrada ze współczesnymi.

Pouczające świadectwo roli poezji wieszczcej jako krzewicielki określonych wartości ogólnych daje nam cytowany tu już Włodzimierz Spasowicz. Ten rzecznik politycznego realizmu swojego czasu napisał entuzjastyczną rozprawę o *Konradzie Wallenrodzie*⁹. Składa w niej hołd poetom Mickiewicza i całemu polskiemu romantyzmowi za bezcenny dorobek duchowy poezji wieszczcej, wielkość sumienia. W *Konradzie Wallenrodzie* budzi podziw Spasowicza zwłaszcza wzniosła i tragiczna dialektyka moralności: zły czyn niszczy duszę człowieka również wtedy, gdy popełniony zostaje dla szlachetnego i wielkiego celu.

Można snuć domysły, w jakiej mierze dialektyka ta zyskała uznanie Spasowicza także dlatego, że na swój sposób wspierała jego politycznie ugodową i społecznie umiarkowaną orientację. Popełnilibyśmy jednak błąd wyciągając z tych domysłów zbyt pochopne wnioski. Pokolenie rówieśne Wyspiańskiemu, antypozytywistyczne i antyugodowe, natomiast odkrywające dla siebie na nowo romantyzm, uznało ten sam dorobek poezji wieszczcej, któremu hołd składał Spasowicz. Spadkobiercą i kontynuatorem owego dorobku stał się Stefan Żeromski. Wielkość sumienia to przecież tytuł jego pisarstwa, z tego tytułu sprawował on w Polsce swój rząd dusz przez kilka dziesiątków lat.

⁸ Zob. K. Turey, *Bolesław Prus a romantyzm*. Lwów 1937.

⁹ W. Spasowicz, „*Konrad Wallenrod*”. W: *Pisma*. T. 1. Petersburg 1892.

Żeromski i Wyspiański nie prowadzili z sobą literackiego sporu. Jednakże to ci dwaj pisarze mogliby stać przeciw sobie jako właściwa para antagonistów sporu *Wyzwolenia*. Obaj byli spadkobiercami romantyków — bo i Wyspiański nim był oczywiście — obaj zostali polskimi wieszczami XX wieku. Ale każdy z nich, dobijając się posłuchu polskiej publiczności, pragnął zupełnie odmiennie formować świadomość współczesnych. W wojnie, jaką w *Wyzwoleniu* prowadził Wyspiański z romantyzmem, miejsce Żeromskiego znajduje się po przeciwnej stronie frontu. Należy się mu tam miejsce jako przywódcy atakowanych pozycji. Właśnie bowiem te treści romantyzmu, które reprezentuje Żeromski, tę sferę wpływów romantyzmu na świadomość współczesnych atakuje *Wyzwolenie*.

Z ideałów romantycznych Wyspiański przyjmuje jeden — wielkość. Wielkość ducha sprawdzała się jednak według romantyków w czynie nie tylko wielkim, ale i zaprzeczającym egoizmowi (oczywiście przedstawiamy rzecz z grubsza, pomijając zwłaszcza doniosłą problematykę późnych utworów Słowackiego). I chyba trzeba przyznać Wyspiańskiemu rację, że spośród trójcy wieszczów nie Krasińskiemu, lecz właśnie Mickiewiczowi (w *Legionie*) wytykał skrajność antyegoistycznych ideałów, apologię samozaprzeczania się w ofiarnym czynie. Ten rys pojawia się u Mickiewicza wcześniej. Już w *Odzie do młodości*, potępiając płazi ród samolubów, wskazuje przyjaciółom wzór altruizmu:

I ten szczęśliwy, kto padł wśród zawodu,
Jeżeli poległym ciałem
Dał innym szczebel do sławy grodu.

Wyspiański w młodzieńczej *Legendzie* każe Wandzie zdecydować się na śmierć, ale za tę cenę bohaterka sama osiągnie spełnienie — zanim umrze, posiadzie siłę, której pragnie, wywalczy zwycięstwo.

Przejmując od romantyków ideał wielkości, odrzuca Wyspiański ich ideał sumienia. Dramaty filozoficzne przekonują, jak daleko idzie Wyspiański w negacji kodeksu ogólnych wartości moralnych. Wielkość, której pragnie, jest przeciwstawna ideałowi moralnej wzniosłości romantyków, spełniać się ma w innych wartościach. Inaczej Żeromski. Mniej urzeczony wielkością jako wartością samodzielną, pochylony nad losem zwykłego człowieka, jego dobro czyni naczelnym kryterium moralności, sprawdzianem sensu społeczeństwa, historii, polityki. Z kolei właśnie u Żeromskiego odnajdujemy nie tylko wyostrzoną czujność moralną, ale i skrajność altruistycznych postulatów. Temu pisarzowi zawdzięcza polska literatura stereotyp zacieklej logiki moralnej, nakazującej odmowę własnego szczęścia wśród niedoli bliźnich (*Judym z Ludzi bezdomnych*).

7

Spór o wartości i widzenie świata przedstawiony w *Wyzwoleniu* w antynomiach: niebo—ziemia, świętość—siła (zwycięstwo z ciała i krwi), sprawiedliwość poezji—prawo żywota, wchodzi w przedmiot dramatu dlatego, że jego rozstrzygnięcia mają decydujące znaczenie dla sporu o ideologię narodową. Chodzi o aktualną dla czasu powstania dramatu doniosłość i aktualny sens narodowych inspiracji romantyzmu.

Dla pokolenia Wyspiańskiego romantyzm był epoką ledwie przedwczorajszą i zarazem epoką zbrojnych walk o wolność Polski, nie powtórzonych w dziesięcioleciach ugodowej stabilizacji. Przy wszystkich zmianach, jakie wniosły do życia kraju te dziesięciolecia angażujące współczesnych w problemy ich własnej rzeczywistości, łączyła ich z pokoleniem romantyków tożsamość ostatecznych aspiracji narodowych. Póki odbudowa niepodległej Polski pozostawała wciąż zadaniem nie zrealizowanym, poezja wieszczka pełniła nadal swoją tyrtejską służbę. Piękne karty swoich utworów poświęcił tej służbie poezji wieszczkiej Żeromski. Sam Wyspiański spędzając Geniusza poezji z narodowej sceny — powołał na nią bohatera tej poezji, Konrada, zbuntowanego przeciw swemu stworzycielowi, ale podejmującego po nim tyrtejskie posłannictwo.

Spór o ideowo-polityczną spuściznę romantyków podjęty w *Wyzwoleniu* był więc również sporem aktualnym. Zwłaszcza dwie ogólnonarodowe imprezy w ostatnim dziesięcioleciu XIX w. stały się okazją do publicznego rozrachunku z dziedzictwem romantycznym, i to z ideowym spadkiem Mickiewicza właśnie. Obie imprezy były długo przygotowywane, szeroko dyskutowane i demonstracyjnie uroczysto obchodzone. Pierwszą było przewiezienie trumny ze zwłokami Mickiewicza z Montmorency na Wawel. Rok 1890. Druga odbyła się w osiem lat później — obchodzono stulecie urodzin poety. Ufundowano wtedy pomniki Mickiewicza w Warszawie, w Krakowie i we Lwowie. Przygotowanie uroczystości odsłonięcia pomników, mowy na tych uroczystościach, dostarczyły żeru okolicznościowym kłótniom partyjnym, jednocześnie jednak wokół obu imprez toczył się poważny, zasadniczy spór o ideologię i same były wydarzeniami tego sporu.

Ten nie schodzący z łamów gazet i czasopism spór o Mickiewicza tworzy kontekst *Wyzwolenia*. Kontekst, w oderwaniu od którego *Wyzwolenia* nie można zrozumieć. W 1898 roku Wyspiański, już od kilku lat po powrocie z Paryża zainstalowany na stałe w Krakowie, pełnił funkcję redaktora artystycznego „Życia”. Co najmniej więc tak jak wszyscy ci krakowianie, których Boy obejmuje określeniem „cały Kraków”, śledził toczącą się walkę o wieszczka. Obraz jej spróbujemy przedstawić w wyborze charakterystycznych wypowiedzi.

Stanisław Tarnowski w mowie na odsłonięcie pomnika Mickiewicza w Krakowie (26 VI 1898):

Bez smutku, bez goryczy obejść się u nas nie może nawet narodowe święto. [...] Ale my, co zwycięzców od dawna mieć nie możemy, dobrze robimy, że w ich braku stawiamy posąg temu, co duchem i słowem zwyciężał, zdobywał i bronił.

Geniusz z *Wyzwolenia* musiał stać obok i unosić rękę nad głową hrabiego Tarnowskiego, wypowiadającego te słowa.

[Potrzeba woli] statecznej i mocnej, mądrej a czystej, temu, co dobre, wiernej i coraz wierniejszej, doświadczeniem nauczonej, więc roztropnej jak gołąb, a jak wąż ostrożnej. [...] Taka [wola] strzegąca święcie tego [...] przymierza między dawnymi i nowszymi laty, na ziemi rozszerzona, a w niebo, jak on kazał, wiernie patrząca, taka może sprawić, że piękność kwitnąc zdoła nie w samej pieśni tylko i że ci, co na końcu wieku obchodzić będą dwuchsetną rocznicę urodzenia Mickiewicza, będą mogli, jak on chciał [...], „zanucić pieśń szczęśliwą”¹⁰.

Jest zupełnie prawdopodobne, że to tę mowę, z jej łatwo zapadającą w pamięć okrągłą datą polskiej pieśni szczęśliwej, chciał Wyspiański przypomnieć widzom i czytelnikom *Wyzwolenia*, każąc Prezesowi wypowiadać znany werset:

W przyszłość patrzmy i aby synowie i wnuki, i prawnuki nasze spokojni i powolni, na sercach kładli ręce i w przyszłość patrzyli coraz dalszą. [V 33].

Stanowisko ugody wyraźnie formułuje Erazm Piltz:

Na wszystkich nas, i ugodowców, i nieprzejednanych, jednakowo oddziaływa czar Mickiewiczowskiej poezji, podziwiamy w niej mistrzostwo formy i głębię uczucia [...], ale... nie uczmy się od niego polityki. [...] Nigdzie zresztą i nigdy nie służyła poezja celom praktycznym.

Przypominają się słowa Konrada: „Poezje uważają u was jako półprawdy, jako rzecz [...] na której się nie polega” (V 119).

Dlatego też stawiając pomnik Mickiewiczowi w Warszawie, naród pragnie nim uczcić nie „politycznego nauczyciela”, nie „apostoła nienawiści”, ale „największego narodowego wieszczą”¹¹.

Przy okazji warto przypomnieć o osiem lat wcześniejsze słowa artykułu wstępnego w „Czasie”. Artykuł napisany został z racji pogrzebu Mickiewicza na Wawelu i cytowany niżej fragment całkowicie tłumaczy się obchodzoną właśnie uroczystością. Z tym wszystkim nie można byłoby

¹⁰ Cyt. za: S. Kawyn, *Ideologia stronnictw politycznych w Polsce wobec Mickiewicza 1890—1898*. Lwów 1937, s. 171, 172. Tu i w dalszych cytatach podkreślenia A. Ł.

¹¹ P. Warta [E. Piltz], *O spuściznę poety*. „Kraj” 1897, nr 31.

wybrać lepszego motta do *Wyzwolenia*, zwłaszcza zaś do widowiska *Polski Współczesnej* i nade wszystko do jego drugiej części.

 Za nim więc, za nim wszyscy — za nim młode pokolenia i świeże warstwy ludowe, zdążajmy tam, gdzie on nas dziś prowadzi — do świątyni pamiątek, do przybytku królów, gdzie wszystkie nasze złożone świętości i chwały¹².

Dla ugodowców więc Mickiewicz, co zresztą wiadomo, jako nauczyciel współczesnych był kłopotliwy. Nie mogli ani nie chcieli odtrącić wielkiego spadku, próbowali natomiast uczynić go możliwie bezpiecznym. Przed nimi broni Mickiewicza założyciel Ligi Narodowej, Teodor Tomasz Jeż:

 Mickiewicz przede wszystkim, nade wszystko i we wszystkim był patriotą polskim — na wskroś polskim; był przy tym poetą, wieszczem polskim — na wskroś polskim. Polak-wieszcz, przebywający w idealnej dobra i piękna krainie, w krainę tę wznieść pragnął za sobą naród, dla którego w ciężkich prób epoce pomocy i sprzymierzeńców szukał na ziemi i w niebie.

Tak wyjaśnia Jeż sens mistycyzmu i mesjanizmu, w których krytycy pozytywistyczni i konserwatywni widzieli przejaw aberracji umysłowej poety.

 Nadać Polsce w zakresie dobra i piękna jasność kryształową, wywalczyć dla niej niepodległość, uczynić ją wzorem narodów — wzorem dla Rosji nawet, nad której dolą niewolniczą bolał; oto na czym z utworów jego wyciągnąć się jasno i wyraźnie dająca ku ugodzie skłonność polega.

 Niech Moskwa dla Moskala,
 Polska dla Lacha

 Na podstawie tej przypuszczał możliwość ugody. Na tej podstawie i my — nieprzejednani — możliwość ugody przypuszczamy¹³.

Sięgnijmy do *Wyzwolenia*, do rozmowy Konrada z Maską 11. Zaczyna ją Konrad tak:

 A co mi jest wstrętne i nieznośne, to jest robienie Polski na każdym kroku i codziennie.

 [...]

 To manifestowanie polskości. [V 94—95].

W końcu tego dialogu padają gniewne słowa:

 Ja wiem, czego ty chcesz: że Polska ma być mitem, mitem narodów, państwem ponad państwa, prześcigającym wszystkie, jakie są, Republiki i Rządy [...]. [V 98]

¹² „Czas” 1890, nr 152.

¹³ T. T. Jeż, *Mickiewicz wobec ugody*. „Tydzień”, dod. do „Kuriera Lwowskiego”, 1898, nry 20—21.

Nie, nie chcę oczywiście sugerować, że Wyspiański polemizuje w *Wyzwoleniu* z cytowaną wypowiedzią Miłkowskiego. Te dwa teksty ułożyły się w polemikę w sposób nie zamierzony przez ich autorów. Nieprzypadkowy jednak. Jak świadczą skąpe kwestie Maski 11, przedstawia ona poglądy demokracji. Demokracji bez bliższych określeń partyjnych, ale tej, której *credo* stanowią szerokie swobody obywatelskie i sprawiedliwa reprezentacja parlamentarna. To w rozmowie z tą Maską Konrad odmawia prawa zabierania głosu w sprawie narodu byle komu, ponieważ „każdy uczciwy Polak, jak skoro zacznie gadać, tak ze słabą głową przegada wszystko” (V 96), i tutaj zaleca cenzurę narodową. Maska 11 oburza się:

Ależ Polska ma być... [V 97]

Dokończyć za nią może Jeż, adepci wczesnej Ligi, ponadto zaś demokraci różnych orientacji: ma być taką, jakiej chciał Mickiewicz. W cytowanym sformułowaniu Jeża brzmi to: „wywalczyć dla niej niepodległość, uczynić ją wzorem narodów”.

Wydawany przez Ludwika Popławskiego w Krakowie „Polak” w r. 1898 i latach następnych snuje wizję przyszłego powstania narodowego z ludem w roli głównej. Mickiewicza przedstawia ludowi jako patrona tej idei. Autor artykułu cytuje słowa wieszczka:

Prawdziwa siła jest tylko między prostym ludem i w decydujących chwilach głos wyjdzie od niego¹⁴.

Zestawia Mickiewicza z Kościuszką i niecierpliwie oczekuje, by

jak najrychlej spełniło się życzenie poety, które w *Piosence żołnierza* wypowiedział, bodajby jak najrychlej nadeszła ta chwila, gdy z okienka pod strzechami zabrzmi hasło: „Wstawaj, pójdźwa na Moskala”¹⁵.

Odpowiada tym życzeniom działacz chłopski, Jakub Bojko:

Coraz bardziej nabieramy koloru czarnego z żółtym. [...] A któż jeśli nie Mickiewicz wyraźnie mówił, że „dwóch orłów razem się nie gnieździ” i że dla Polski polskiego trzeba bohatera... „Jana albo Józefa lub Maćka — i basta”. Jan już był, wielki i sławny, ten, co uratował Wiedeń i chrześcijaństwo. I Józef był, rycerz dużej ręki, a choć pochłoneńy go fale niemieckiej Elstery, pamięć jego nie zaginie. A Maciek? — Maćka jeszcze nie było. Mickiewicz kazał nań czekać. Przyjdzie on też niezawodnie i krew, jak tamci, za ojczyznę przeleje, i Polskę z więzów niewoli uwolni, i na szczyty sławy ją wyniesie. Ale mnie na maćkowy rozum się widzi, że ów Maciek to będzie olbrzym, któremu Lud Polski na imię¹⁶.

¹⁴ Mickiewicz a sprawa ludowa. „Polak” 1898, nr 5.

¹⁵ Adam Mickiewicz. Jw.

¹⁶ J. B o j k o, *Z chłopskiej chatupy w setną rocznicę*. „Tydzień”, dod. do „Kurierza Lwowskiego”, 1898, nr 20.

Tym za wieszczami snutym marzeniom o rozsyłanych wiciach, zgodzie narodowej i kosynierach Wyspiański dopisał domyslną współczesną realizację — w *Weselu*. Gdy nadeszła „chwila osobliwa”, zblamowali się wszyscy, i panowie uczący lud patriotyzmu, i kosynierzy. Przekazywaniu narodowej sztafety młodszym braciom patronuje w *Wyzwoleniu* Geniusz. Jego duchowa władza nad narodem (idea, testament) spełnia się w akcie nobilitacji:

Hej, chłopie, bierz tę karabelę.
 Hej, chłopie, bierz mój lity pas.
 Bądź taki, jacy myśmy byli.
 Cha, cha, wyucz się naszych wad. [V 155]

À propos brzmią tu również słowa Konrada wypowiedziane do Maski 17:

Zgoda wasza i zgodność wasza jest już dla was niedościgną, więc stąd uznajecie ją tak skwapliwie w tej waszej poezji. [V 119]

Prasę socjalistyczną wychodzącą w Galicji, i tę na użytek dzielnicy, i tę przeznaczoną do kolportażu w innych zaborach, jak również socjalistyczną prasę emigracyjną, wypełniają artykuły żarliwie agitacyjne lub z ambicjami do poważniejszych przemyśleń, kreujące Mickiewicza na poprzednika ruchu, do dziś żywego inspiratora rewolucji, jej poetę. „Naprzód” pisze:

Główna zasadnicza idea Mickiewicza do dziś dnia nie straciła swej potęgi i prawdy. Myślą tą jest: wolność i równość wszystkich jednostek, niepodległość i braterstwo wszystkich narodów.

Tylko proletariat przejął tę ideę w całości i zorganizowany w partię socjalno-demokratyczną walczy o jej urzeczywistnienie. Oto najwspanialszy pomnik wieszca, zbudowany w milionach serc robotników polskich¹⁷.

Stefan Kawyn zwraca uwagę na nową karierę *Ody do młodości*. W przemówieniach i artykułach socjalistów raz po raz wracają cytaty:

Dalej, bryło, z posad świata!
 Nowymi cię pchniemy tory,
 lub
 Choć droga stroma i śliska,
 Gwałt i słabość bronią wchodu:
 Gwałt niech się gwałtem odciska,
 A ze słabością łamać uczmy się za młodu!

Socjaliści — jak słusznie pisze Marian Stępień — podkładali pod wiersze Mickiewicza własne sytuacje, dokonując w ten najbardziej może skuteczny sposób adaptowania wielkiego poety przez ruch rewolucyjny.

¹⁷ U stóp pomnika. „Naprzód” 1898, nr 25.

Wyznanie przyśle mu szpieg nieznajomy,
 Walkę z nim stoczy sąd krzywoprzysięgły,
 A placem boju będzie dół kryjomy,
 A wyrok o nim wyda wróg potężny.

Takie motto umieścił S. Dzwon nad artykułem poświęconym pamięci partii „Proletariat” w „Gazecie Robotniczej”¹⁸.

Do określenia kontekstu sporu *Wyzwolenia* przydają się również bardzo proste, a słuszne konstatacje Stępnia:

Sprzymierzeńcem ideowym socjalizmu była romantyczna wrażliwość na nierówność i krzywdę ludzką, wymiary społeczne przybierało teraz romantyczne pragnienie pełnego wyzwolenia człowieka, wartość swą zachowała romantyczna niechęć do postawy egoistycznej. Nadal aktualne było romantyczne umiłowanie wysokich ideałów.

Pokolenie Wielkiego Proletariatu można by nazwać pokoleniem romantycznym¹⁹.

Otóż to! Romantyczna niechęć do postawy egoistycznej, romantyczne umiłowanie wysokich ideałów. *Wyzwolenie* uczy, że to jest wzniosłość poezji. Przypomnijmy raz jeszcze rozprawę Konrada z nauką miłości (rozmowa z Maską 3). Ponieważ — jak mówiliśmy — to nie z doktryną Lutosławskiego rozprawia się tam Konrad, lecz z ideą miłości spełniającej się w porządku świata i międzyludzkich stosunkach, ideą, której poza Mowcą wiele innych postaci widowiska hołdowało, nie popełnimy nielojalności wobec Konrada, jeśli pozwolimy Masce 3 przemówić słowami Feliksa Perla o Mickiewiczu:

[Jest] poetą walki i miłości. Jest poetą walki, gdyż głosił wojnę z uciskiem i niewolą, poetą miłości, gdyż odczuwał cierpienie milionów, kochał za miliony i dążył do społeczeństwa, w którym by „miłość rządziła plemieniem człowieczym”, a dobro powszechne było powszechnym celem²⁰.

Socjaliści, tak jak i Konrad, posiadali swoje „optymistyczne pojęcie nienawiści” (do klasowego ustroju, do wyzysku), przyszły porządek świata widzieli jednak jako porządek ogólnoludzkiej miłości, braterstwa, równości. Można powtórzyć za Bronisławem Białobłockim:

Jest to ideał epoki romantycznej. Tylko naukowo pojęty i w praktyce inaczej zastosowany²¹.

¹⁸ Cyt. za: M. Stępień, *Początki marksistowskiej krytyki literackiej w Polsce*. [Referat na Sesję Naukową IBL PAN ku uczczeniu 50 rocznicy Wielkiej Rewolucji Październikowej. (3—5 XII 1967)]. Maszynopis powielony, s. 23—24.

¹⁹ *Ibidem*, s. 21, 20.

²⁰ Res [F. Perl], *Adam Mickiewicz*. Warszawa 1906 [przedruk z wyd.: Londyn 1898], s. 4. Cyt. za: Kawyn, *op. cit.*, s. 148.

²¹ B. Białobłocki, *Zniżenie ideału*. W: *Szkice społeczne i literackie*. Wybrał i wstępem poprzedził S. Sandler. Warszawa 1954, s. 153.

Replika Konrada pozostałaby ta sama:

Coż za obraz, gdyby wszystko, co jest, działa się w imię miłości. [V 65]

Porządek życia jest, jak uczy Konrad, inny. Prawo żywota to prawo siły, woli potęgi, a „nienawiść jest potężniejsza niż miłość”.

8

W *Wyzwoleniu* — powtarzamy — spór ze współczesnymi toczy się o generalia. Ani skomplikowane historiozoficzne koncepcje romantyków, ani idea Polski — Chrystusa narodów, w tej postaci, jaką miała ona w doktrynie mesjanistycznej, poza garstką adeptów nie miały zwolenników w Polsce pierwszych lat XX wieku. Literatura pokoleń zbrojnie walczących o wolność przekazywała natomiast własną ideologię narodowej walki. Ukształtował ją czas, kiedy wszelką tyranję ogłoszono za zbrodnię, kiedy rewolucyjna Europa, łącząc siły dla obalenia tronów, zabierała się na serio do wprowadzenia w życie programu braterstwa ludzi i ludów, kiedy walkę o wolność Polski pojmowano jako część walki o przyszłość Europy i o ład moralny świata.

Gdybyśmy za Wyspiańskim przyjęli jako wyróżnik politycznej ideologii romantyków żądanie, by świat stał się lepszy, zwłaszcza zaś, że przyszła Polska ma spełnić postulaty społecznej i politycznej moralności (Konrad: „Ja wiem, czego ty chcesz; że Polska ma być... ideałem”), do XX-wiecznych spadkobierców romantyzmu zaliczyć wypadnie wszystkich, którzy dążą do przebudowy świata, aby ustanowić w nim godziwe prawa i zaprowadzić sprawiedliwy porządek. Współczesnymi *Wyzwoleniu* spadkobiercami romantyków stają się w tym ujęciu zwłaszcza ci, w których przekonaniu walka o wolną Polskę miała być równoznaczna z walką o Polskę sprawiedliwą, bo tylko o taką Polskę warto walczyć i tylko taki cel — jak sądzili — może zmobilizować do walki masy narodowe. W zależności od tego, czego oczekiwano po przyszłej wolnej i nareszcie dobrej ojczyźnie, spierano się o to, czy miała ona być demokratyczna, ludowa czy socjalistyczna.

Mamy więc w *Wyzwoleniu* spór o współczesną ideologię polityczną, ale spór prowadzony nie wprost. Widowisko *Polski Współczesnej* daje po części metaforyczny, po części okrojony obraz współczesnego życia politycznego. Napomknienia, aluzje, strzępy wypowiedzi Konrada i Masek kierują naszą uwagę ku ideologiom politycznym nie reprezentowanym w widowisku, ale Maskom Konrad skąpi głosu, sam zaś stroni od konkretnego politycznego, przerzucając spór w sferę prawd i wartości rudymentarnych. Z jednym wyjątkiem. Ucząc współczesnych prawa żywota, woli życia, woli siły, woli zwycięstwa, nie poprzestaje Konrad na praw-

dach i wartościach ogólnych. Własny program polityczny wykląda z lukami, ale szczegółowo i konkretnie w rozmowach z czterema Maskami (11, 12, 14, 15).

W tak prowadzonej polemice rozprawa z poezją wieszczą ukazuje się w *Wyzwoleniu* w jeszcze jednej, ważnej funkcji — staje się sporem po części podstawionym. Tradycji romantycznej wyznaczył Wyspiański w dramacie pozycję przeciwnika, za którym stoi zastęp innych przeciwników, czynnych i żywych w Polsce początku XX wieku. Rację podstawienia stanowi ten sam rodowód ideologiczny wszystkich przeciwników Konrada. Wyspiański atakuje źródło ich inspiracji, fundament wyznawanych przez nich poglądów — treści im wszystkim wspólne, a zaszczerpione w świadomości Polaków przez tradycję romantyczną lub po prostu z tą tradycją zgodne.

Konrad z *Wyzwolenia* jest bowiem przeciwny łączeniu sprawy Polski z nadrzędnymi wobec tej sprawy wartościami. W ideologiach, które to czynią, widzi zgubne dziedzictwo romantyzmu. To poezja wieszczą zaszczerpiła narodowi obłędne marzenia o Polsce idealnej. Jeżeli Polska ma być ideałem, to znaczy, że ma być marzeniem. Jeżeli Polska ma być ideałem, a ideały są jak wiadomo, niedościgłe, nieziszczalne — nie stanie się nigdy. Spełni się program Geniusza:

Tam mieć będziecie Polskę świętą,
wybraną POLSKĘ, wywróżoną, [V 163]

Ale na ziemi nie. Rzeczywistość nie przyjmuje wartości idealnych. Po jednej stronie jest życie, po drugiej absolut dobra — świętość. Świętość jest prawdą poezji, wyraziicielką marzeń. Ale jej świat jest zmyślony. Dlatego poezja, to „widmo niedościgłe duszy stęsknionej”, jest harpią narodu. Ssie nasze siły i spala je w czczy dym. Spędzając Geniusza z narodowej sceny, Konrad krzyczy:

POEZJO, PRECZ!!!! JESTEŚ TYRANEM!!

Ideały, za którymi się opowiada poezja wieszczą, są więc po prostu nierealne. W sporze politycznym, podobnie jak w sporze o wartości i prawdy generalne, *Wyzwolenie* sprowadza rzecz ostatecznie do potocznej opozycji: poezja, idealizm, romantyzm — rzeczywistość. Oczywiście, że Wyspiański i Konrad prowadzą dyskusję nie *fair*. Oczywiście, że Konrad nie dopuszcza do głosu swoich oponentów, że nie pozwala zerrzeć się w dyskusji konkretnym programom politycznym, że „załatwia” swoich przeciwników dyskredytującymi epitetami. Oczywiście, że zarówno w sporze o wartości podstawowe jak w sporze o politykę taka logika: ideał wskazuje cel niedościgły, a więc nie z tej ziemi, a więc sprzeczny z życiem, wrogi życiu — jest logiką absurdalną. Oczywiście,

że potoczna opozycja: poezja, idealizm, romantyzm — rzeczywistość, jest prostacka, a potoczna mądrość, dyskredytująca pierwszy człon tej opozycji, jest podejrzana, jak każda mądrość potoczna.

Stwierdzenia te jednak niewiele ułatwiają, nie likwidują istoty problemu, który tkwi i w owej potocznej mądrości, i w absurdalnym wywodzie logicznym. Ongiś na zestawie pojęć potocznych Zenon z Elei zbudował słynny argument „Achilles”, absurdalnie przeczący ruchowi — filozofia nie mogła się z nim uporać przez tysiąclecia. Jakichkolwiek środków używa autor *Wyzwolenia*, prowadzi nas w gąszcz problemów epoki swej własnej i naszej epoki. Dramat jest protestem przeciw tyranii ideałów i gwałtownym, choć jeszcze deklaratywnym manifestem apologii życia. Polską sprawę narodową ujmuje poprzez wielki spór światopoglądowy — o strukturę świata, o prawa i wartości życia, o koncepcję człowieka i koncepcję narodu. Spór ten będzie Wyspiański toczyć dalej ze współczesnymi i ze sobą. Znajdujemy się w kręgu rewolucji umysłowej, rozpoczętej w Europie XIX w. przez Nietzschego i nie zakończonej po dziś dzień. Procesy historyczne wyzierające z tej rewolucji w całej ich sile objawił nam wiek XX.

Obszar myśli, jaki wybrał dla siebie polski poeta, bliski jest zwłaszcza temu, na jakim z inspiracją nietzscheańską zmagał się w swojej twórczości Tomasz Mann. Paralela ta z wielu względów zasługuje na uwagę.

Na kartach *Czarodziejskiej góry* rozgrywa się spór analogiczny do tego, jaki Konrad wieździe z Geniusem. Tak jak romantyzm u Wyspiańskiego, humanizm u Manna uczy ideałów, za którymi stoi długa i dostojna tradycja. I także u Manna te ideały mają swój ekwiwalent polityczny — patronują programowi mieszczańskiej demokracji, ideom wolności i godności człowieka, szacunku dla praw jednostki. Ideały te zostają w powieści Manna poddane dramatycznej konfrontacji z doświadczeniem i zbuntowaną myślą człowieka XX wieku.

Czarodziejska góra, pisana w ciągu wielu lat, ukazuje się w 1924 roku. Przedstawiony w niej spór nie został rozstrzygnięty ani zakończony. Po drugiej wojnie światowej Tomasz Mann wróci do tego sporu, poszerzając go doświadczeniami minionej historii, w nowej powieści o świadomości człowieka XX wieku, *Doktorze Faustusie*.

Polski poeta podejmuje swój spór na progu obecnego stulecia. Ma odmienny temperament i inną metodę twórczą. Niemal każdy ze swoich utworów pisze w ciągu dwóch, trzech miesięcy. Obcy mu jest intelektualizm Manna, swoją wojnę ideową prowadzi w sposób emocjonalno-intuicyjny. Nie wyważa racji, nie cieniuje argumentów, atakuje pamphletem, krzykiem. Nie ścierają się w jego dramatach idee wyraźne w konturach, czytelne w swej zawartości, lecz toczą między sobą bój

figury ulepione z gęstej symboliczno-alegorycznej materii, z myśli, którym zdanie urwane w połowie wyznacza tylko domyślny kierunek lotu. Gęstość znaczeń spotyka się tu z grząskością znaczeń. Obcy jest również Wyspiańskiemu obiektywizm Manna, wynikający z o wiele większej pasji do przedmiotu niż do wyniku sporu. W *Czarodziejskiej górze* Mann, który również lubi alegoryzować swoje postacie, przedstawia humanistę Settembriniego po trosze jako anioła (anioła stróża Hansa Castorpa), po trosze jako szarlatana. Ale przeciwnik Settembriniego, Leon Naphta, ukazuje się również jako szarlatan — diaboliczny. Tę symbolikę wypowiedziała Mannowi mądrość sceptyka. Gdy bój toczy się o prawdę, zwłaszcza o prawdę ideologii, każdy szermierz jest po trosze szarlatanem. Sztukuje swoją wiedzę o świecie domysłem, spekulacją, pragnieniami, nadzieją. Objawia więcej, niż wie, obiecuje więcej, niż jest w stanie dotrzymać. Odkrywamy szarlataństwo tkwiące w ideologiach, które przestały nam wystarczać. Nowe — niosą groźbę szarlataństw, których rozmiar dopiero poznamy.

W *Wyzwoleniu* czarodziejem-szarlatanem jest Geniusz. Wypowiadając mu wojnę, Konrad z furją zмага się z szarlataństwem wzniosłych ideałów, z szarlataństwem poezji — z szarlataństwem romantycznej tradycji i w ogóle polskiej tradycji duchowej, która trwa w świadomości współczesnych i objawia się w ich sposobie myślenia o rzeczywistości, polityce, Polsce. Przeciwnik Geniusza potraktowany został w *Wyzwoleniu* oczywiście inaczej niż przeciwnik humanisty Settembriniego u Manna. Bohater Wyspiańskiego, sławny Mickiewiczowski Konrad, zjawił się po raz wtóry na początku XX stulecia, i to na polskiej narodowej scenie. Zgodnie więc z wieszczą tradycją, z temperamentem jego nowego kreatora i z czasem, w którym przyszło mu głosić swoją naukę — przedstawiony nam został nie jako szarlatan, lecz jako nieustraszony prorok prawdy.

W sporze o prawdy i wartości rudymen tarne Mann poddaje rewizji humanizm, polski poeta — romantyzm. Ta różnica jest wymowna, wyraża się w niej odmienność naszego życia umysłowego i naszej literatury w czasach porozbiorowych. W *Czarodziejskiej górze* walka toczy się o świadomość współczesnego człowieka, dopiero *Doktor Faustus* swoją metaforyczną warstwą obejmuje losy niemieckiego narodu. W *Wyzwoleniu* Konrad toczy walkę o świadomość narodową Polaków, przedmiotem jego troski są specyficznie polskie sprawy — ów nieustający temat polskiej poezji wieszczej i naszej literatury w ogóle.

Obaj pisarze poddają rewizji tradycję najbardziej aktywną, cieszącą się największym autorytetem, tyle że w Polsce ponad ogólnoeuropejską tradycję humanizmu wyrosła nasza własna tradycja, którą stworzył dorobek romantyków. Niemal każdy zasadniczy spór o światopogląd —

aż po dzień dzisiejszy — przebiega u nas w polemice z nią lub w jej obronie. W czasie, w którym powstało *Wyzwolenie*, Wyspiański nie był odosobniony w swoich zmaganiach z tradycją romantyczną. Nieustanne rozrachunki z romantyzmem prowadzili Żeromski i Berent. Jednakże w przedmiocie sporu bliżsi byli Wyspiańskiemu dwaj inni pisarze. Błóżnierca, który rzucił wyzwanie kultowi wieszczów słynnym okrzykiem: „gwizdź na waszą romantyczną trójcę”, Adolf Nowaczyński, rewidował w swojej twórczości polityczną ideologię wywodzącą się z tradycji romantycznej. Wielki spór światopoglądowy z recepcją romantyzmu i z samym romantyzmem podjął Stanisław Brzozowski.