

Ewa Miodońska-Brookes

"Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia", Wojciech Natanson, wyd. 2, Poznań 1969, Wydawnictwo Poznańskie, ss. 260, 4 nrb. + 15 wklejek ilustr. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 61/4, 297-306

1970

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.

*kiewicz*a Aliny Witkowskiej — i to już chyba wszystko. Zaprezentowane nam ujęcie pokoleniowe jest niewątpliwie ważnym osiągnięciem w ramach postawy badawczej, do której nawiązuje. Jest znaczącym wkładem w historię życia literackiego epoki oraz nowym, cennym oświetleniem młodszej twórczości Norwida. Prowadzi jednak do interpretacji w aspekcie raczej socjologiczno-historycznym niż artystycznym. Recenzja ta pisana była z pełną aprobatą dla tego typu prac, ale i z myślą o pilnej potrzebie opracowań bardziej skupionych na tekstach literackich, ich artystycznych cechach, ich językowo-semantycznej strukturze. Mimo szeregu cennych ustaleń Trojanowiczowej w tym zakresie — sztuka poetycka Norwida okresu najwcześniejszego, jak i lat późniejszych, czeka nadal na pełny naukowy opis i historyczne wyjaśnienie. A kryją się tu rzeczy arcyciekawe i arcybliskie współczesności.

Stefan Sawicki

Wojciech Natanson, STANISŁAW WYSPIAŃSKI. PRÓBA NOWEGO SPOJRZENIA. (Wyd. 2. Poznań 1969). Wydawnictwo Poznańskie, ss. 260, 4 nlb. + 15 wklejek ilustr.

Książka Wojciecha Natansona nie jest pierwszą wypowiedzią jej autora na temat twórczości najwybitniejszego polskiego dramaturga przełomu wieków. Tym bardziej można by się spodziewać, że będzie ona starannie wyważonym głosem w dyskusji, którą twórca *Wyzwolenia* wciąż jeszcze wywołuje, że będzie to próba o zakroju monograficznym — bo na to zdaje się wskazywać tytuł, rozdział wstępny i zakończenie — z naciskiem podkreślająca polemiczną postawę Natansona w stosunku do stanu badań nad dziełami Wyspiańskiego. Ponieważ jednak ów stan badań prezentuje materiał niezwykle zróżnicowany, częstokroć zupełnie sprzeczny w konkluzjach, do których prowadzi, rozeznanie w kierunku owej polemiki jest bardzo trudne. Jeśli tytuł zapowiada próbę odmiennej interpretacji dorobku twórcy „teatru ogromnego”, mamy się prawo spodziewać, że na kartach książki odbędzie się rzeczowa, wnikliwa dyskusja z tezami wysuniętymi przez poprzednich badaczy bądź też że Natanson przeprowadzi swe rozumowanie zupełnie niezależnie od stanu badań nad Wyspiańskim, opierając się wyłącznie na tekstach dramatów, wypowiedziach pisarza oraz jego korespondencji. Zadanie, rzecz można, bardzo śmiało, ale usprawiedliwione. Tymczasem *Próba nowego spojrzenia* przynosi rozwiązanie — mało powiedzieć: połowiczne. Nie wiadomo czemu, pomija Natanson dorobek krytyczny Bujnowskiego, Lempickiej, Nowakowskiego, Raszewskiego, Backvisa, Fabre'a¹. Pomija więc prace, które w obrębie krytyki powojennej reprezentowały nowy stosunek do dramaturgii Wyspiańskiego, szukając w niej przede

¹ J. Bujnowski, *Wyspiański spętany*. W zbiorze: *Wyspiański żywy*. Londyn 1952. — A. Lempicka: O „Weselu” Wyspiańskiego. Wrocław 1955; *Poetyka „Wesela”*. „Życie Literackie” 1955, nr 10; O fantastyce „Wesela”. „Twórczość” 1957, nr 10/11. — J. Nowakowski: O niektórych cechach struktury dzieła Wyspiańskiego. W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigońa*. Kraków 1961; *Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 4. — Z. Raszewski, *Paradoks Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3/4. — B. Korzeniewski, Z. Raszewski, *Rocznica śmierci czy życia*. Jw. — C. Backvis: *Le Dramaturge Stanislas Wyspiański (1869—1907)*. Paris 1952; *Teatr Wyspiańskiego jako urzeczywistnienie polskiej koncepcji dramatu*. „Pamiętnik Teatralny” 1957, z. 3/4. — J. Fabre, *Wyspiański i jego teatr*. Jw.

wszystkim literatury politycznej, prace interpretujące twórczość autora *Wesela* pod kątem związków literatury i teatru. Szczególnie uderzające jest pominięcie monografii Backvisa, książki nader podobnie skomponowanej, w której część informacyjną, tj. przypisy, indeksy nazwisk i tytułów, wykazy wydań i inscenizacji, opracowano bez zarzutu, co w książce popularyzującej wiedzę o trudnym pisarzu jest dużą zaletą, a co stanowi dotkliwy brak pracy polskiego krytyka, w wydaniu 2 częściowo tylko zrekomensowany dołączeniem sumarycznego skorowidza nazwisk i tytułów.

Wstęp i zakończenie książki Natansona orientują nas przynajmniej w dwu sprawach. Autor zdecydowanie wypowiada się za koniecznością podjęcia syntetycznych, całościowych interpretacji dzieła krakowskiego artysty oraz w sposób dobitny stawia problem aktualności owego dzieła, które przez związki z kierunkami kapistycznymi (s. 240), „awangardowość godną pisarzy dwudziestolecia międzywojennego” (s. 11) włącza się we współczesne nurty sztuki, szczególnie dramaturgii światowej, określone przez Natansona jako „ruch metafory teatralnej” (s. 12), a egzemplifikowane zestawieniem końcowej sceny pantomimicznej *Wesela* i *Matki Courage* Brechta. Niestety, krytyk nie rozwinął swej tezy szerzej i skazał czytelników na, dowolną może, interpretację tego terminu. Pojawia się on zresztą w takim sformułowaniu tylko w związku z końcową sceną *Wesela*. W innych wypadkach (końcowa scena *Bolesława Śmiałego*, *Skalki*, kilka scen *Akropolis*) używa autor określenia „wielka metafora teatralna”. Jedno i drugie sformułowanie jest nieprecyzyjne i mylące. Nadawanie tekstowi metaforycznych znaczeń poprzez wykorzystanie aluzji, poprzez użycie symboli i atrybutów nie może być przecież uznane za wynalazek samego Wyspiańskiego i jego epoki. Zmiana sformułowania wskazuje na to, że Natanson czuł różnicę zachodzącą między końcowym tańcem w *Weselu* a innymi przytoczonymi przykładami. Jednakże zatarł tę różnicę, by móc rozciągnąć swoją tezę na całość twórczości Wyspiańskiego. Równocześnie pominął milczeniem propozycje Łempickiej i uwagi Nowakowskiego² dotyczące symbolicznej poetyki utworów autora *Nocy listopadowej*, uwagi oparte na wnikliwej analizie symbolu jako podstawowego środka artystycznego niektórych prądów literatury europejskiej na przełomie XIX i XX wieku.

Pochopne uogólnianie spostrzeżeń trafnych w stosunku do jednego tekstu lub niektórych aspektów utworu (np. wizji plastycznej), dość częste na kartach tej książki, musi budzić sprzeciw. Bo cóż powiedzieć o „witrażowej dramaturgii” Wyspiańskiego, którą Natanson dostrzega w kompozycji *Królowej polskiej korony* czy *Akropolis*. Związek jednego z pierwszych dramatów Wyspiańskiego, *Królowej polskiej korony*, z pracą nad projektem witraży do katedry lwowskiej nie budzi chyba wątpliwości. Pisał o tym szeroko Makowiecki (w tym miejscu przemilczany) jako o związku kompozycji plastycznej i jej ilustracji słownej³. Natomiast operowanie symboliką światła i cienia w dramacie nie jest na pewno wynalazkiem Wyspiańskiego i równie dobrze można je związać z zainteresowaniem konstrukcją katedr gotyckich, jak w ogóle zainteresowaniem sztuką (zwłaszcza malarstwem) późnego średniowiecza, w którym i owa symbolika, i czysto plastyczne efekty przestrzeni wypełnionej światłem bądź ciemnością są wszechobecne. „Dramaturgia witrażowa” skurczyłaby się więc do omówionej przez Makowieckiego zbieżności kompozycji plastycznej i zawartości opisowej obrazu poetyckiego (głównie chodzi o wizję króla).

² Zob. pozycje wymienione w przypisie 1.

³ T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Wyspiańskim*. Warszawa 1935, s. 43—47, 76—77.

A poza tym rodzi się pytanie, co właściwie oznaczają stwierdzenia: „Jak w *Królowej polskiej korony* mieliśmy dramat wysnuty z praw oświelenia i gry powietrza przebijającego przez witraż, tak w owym drugim akcie *Legendy* (pierwszej, z 1897 r.) — wszystko układa się poprzez pryzmat i niejako w opalizowaniu głębi wiślanej [...]” (s. 95). Jakież to prawa oświelenia i jakież to dramaty z nich wysnuty? Czyżby chodziło o związek wizji, momentu ekstazy a zarazem przewidywania przyszłości — z pojawieniem się światła słonecznego wypełniającego powietrze i przestrzeń? Ależ począwszy od apostołów uczestniczących w przemienieniu na górze Tabor, od apokaliptycznych widzeń Świętojańskich, poprzez twórczość Słowackiego, Krasińskiego, Lenartowicza, d'Annunzia czy Maeterlincka, motywy te są ze sobą nierozzerwalnie związane w świadomości kręgu kulturalnego Europy. I tak traktowane twierdzenie o kompozycji witrażowej siłą rzeczy zostaje w końcu sprowadzone do plastycznej kompozycji sceny i zawartości opisu wizji królewskiej. Podobnie jest ze spostrzeżeniem o *Legendzie*, a przy okazji trzeba zauważyć, że nieostrożnością jest sąd o świeżości i nowatorstwie pomysłu umieszczenia akcji II aktu *Legendy* na dnie wiślanym — w epoce zapatrzonej we wzory Wagnera (wspomnianego jedynie w przypisie na s. 92), odkrywającej Słowackiego jako autora *Samuela Zborowskiego czy Króla-Ducha*, obznajomionej z tymi motywami w popularnej piosence i wierszach grupy krakowskich romantyków⁴.

Jeśli już powoływać się na malarskie doświadczenie Wyspiańskiego, może warto podkreślić, że motyw walki Aurory z Nocą, motyw przewyciężenia cienia przez światło słońca, eksponowany przez Natansoną w *Akropolis* jako konstrukcja witrażowa, pojawia się również w ilustracjach do *Iliady* w ujęciu najwyraźniej świadczącym o wykorzystaniu starej filozoficzno-religijnej tradycji tego motywu. Oczywiście nie tu miejsce na dyskusowanie poszczególnych twierdzeń, które można wyłowić w *Próbie nowego spojrzenia*. Raczej idzie o uchwycenie pewnych generalnych cech metody badawczej zastosowanej w tej książce. Ale też wydaje się, że wyżej wskazany sposób stawiania problemów jest dla niej charakterystyczny. Do tego samego kręgu należy przecież i sprawa owej metafory teatralnej, i dramaturgii ożywionych przedmiotów w filmie (rozd. o *Akropolis*). Nie podejmujemy się rozstrzygać, czy gra ożywionych przedmiotów jest zdobyczą teatru lalek i filmu, ale znów trzeba przypomnieć o literackiej tradycji tego motywu w literaturze baśniowo-fantastycznej i dydaktycznej. Nie kwestionuje się tutaj oczywiście związku pomysłów teatralnych ze współczesnym teatrem, filmem lub literaturą. Musi jednak budzić sprzeciw jednostronność czy też wycinkowość w ukazywaniu tego związku, jednostronność polegająca na dostrzeganiu tylko następców, a pełnym milczeniem o poprzednikach.

Jak się wydaje, jedyny problem, którym zajmuje się Natanson od strony genezy i tradycji motywów, to sprawa zainteresowania Wyspiańskiego wierzeniami pierwotnymi, zaklęciami magicznymi i całą sferą obrzędową. Snuje tu domysły nad paryskimi kontaktami Wyspiańskiego z Gauguinem, pozostającym pod wpływem obyczajowości tahitańskiej: „Może rzuca to pewne światło na fakt, że w pierwszych dramatach Wyspiańskiego, pisanych po pobycie w Paryżu, na przykład w *Meleagrze*, *Protesilasie* i *Laodamii*, a także w *Legendzie* i *Kłatwie*, tak wielką rolę odgrywają pewne wierzenia pierwotne, a w szczególności zaklęcia magiczne” (s. 84).

Z pewnością problematyka obrzędu, rozumianego możliwie szeroko, z położe-

⁴ Zob. h. m. [H. Markiewicz], *Nowa książka o Wyspiańskim*. „Ruch Literacki” 1966, z. 5.

niem nacisku na zbiorowy, a równocześnie teatralny charakter tego zjawiska, jest jednym z kluczowych problemów pisarstwa twórcy *Wesela*, ale odnajdywanie jej źródeł i wytłumaczenia w wątpliwych wpływach francuskiego malarza na polskiego poetę, jak też rozwiązywanie dyskusji na temat arystofanejskości utworów Wyspiańskiego za pomocą odwołań do materiałów źródłowych o szkolnych latach poety (autorytet Sinki niczego tu nie ratuje, ponieważ w późniejszych pracach autor *Antyku Wyspiańskiego* prostował swe opinie w tym zakresie) jest co najmniej uproszczeniem problemu.

Ale bo też ciągle powroty do nurtu biograficznego są dla pracy Natansona niezmiernie charakterystyczne. Czytelnik, który zechciałby sprawdzić swoje pierwsze wrażenie po przeczytaniu książki i zanalizować jej tekst, ze zdziwieniem by stwierdził, że w monografii wielkiego dramaturga, będącej próbą nowej interpretacji, przeszło połowa tekstu to informacje *sensu stricto* biograficzne, i to w dodatku nienowe, a często chyba niecelowe, jak dywagacje o szkolnych profesorach artysty, dygresje o Modrzejewskiej w roli Laodamii i pytania w rodzaju: „Ciekawe, jak śpiewał przyszły autor libretta do *Daniela* oraz osnutej na rytmie melodii narodowej *Warszawianki!* Być może, iż ta nauka odegrała jakąś rolę w przyszłych muzycznych zainteresowaniach i entuzjazzmach wielkiego »sztukmistrza«, poety-plastyka-inscenizatora” (s. 30).

O ile czytelnik, zasugerowany wstępem, próbowałby zdać sobie sprawę z kompozycji poszczególnych rozdziałów, widząc w niej wyróżnienie pewnych postaw ideowych, omówienie realizacji artystycznej tych postaw i wskazanie związków z życiem osobistym, o tyle po lekturze musi stwierdzić, że nurtem dominującym tych rozdziałów jest biografistyka, która ma za zadanie wyjaśniać, łączyć i mnożyć problemy w obrębie twórczości. Można by przykładowo przyjrzeć się kilku rozdziałom, choćby o najbardziej znanych dramatach — *Weselu* i *Wyzwoleniu*, oraz o dramacie mniej znanym — *Achilleis*.

A więc w wypadku *Wyzwolenia* informuje najpierw Natanson o kolejności powstawania tekstu dramatu i usprawiedliwia poetę, że owa dziwna kolejność powstawania nie zaburzyła planu konstrukcyjnego utworu. Dalej, powołując się na Grzymałę-Siedleckiego i artykuły Csató⁵, ustala miejsce dramatu, charakteryzuje bohaterów, szczególnie Konrada, przechodzi do omówienia akcji utworu, a następnie do treści „sztuki ukazywanej jako teatr w teatrze”. Pisząc o znaczeniu widowiska „Polska współczesna” w *Wyzwoleniu*, mimochodem stwierdza pewne podobieństwo między rolą Chochoła i rolą Geniusza, wskazuje, że istotna różnica między *Weselem* i *Wyzwoleniem* polega na jedności planu konstrukcyjnego w *Weselu*, a zastosowaniu komedii *dell'arte* w drugim wypadku. Powtarza też opinię, że *Wesele* było tylko „diagnozą sytuacji” w życiu narodowym, zaś „*Wyzwolenie* ukazuje kontrakcję, przeciwdziałanie, protest” (s. 176).

Dalszą część rozdziału zajmuje sprawa stosunku autora dramatu do Konrada. Natanson przesuwając akcent zagadnienia na pytanie: „jakie zadania przypadają Konradowi?” (s. 76), po czym przechodzi do rozpatrzenia aktu II, odwołując się do interpretacji proponowanych przez kolejnych inscenizatorów dramatu. Rozmowa z Maskami jako przygotowanie do walki podsuwa krytykowi przypuszczenie, że Wyspiański ujmował proces tworzenia w kategoriach kartezyjskich. Wreszcie — poprzez pewne przytoczenia, wskazuje Natanson na sprawy motywu śmierci, kultu niebytu, przewycięzania bierności (zestawienie Dziennikarza i Konrada), twórczości artystycznej jako analogii do działania praktycznego.

⁵ E. Csató, W związku z premierami „*Wyzwolenia*”. „Teatr i Film” 1958, nr 4, 7—8.

W związku z pytaniem: „Czy *Wyzwolenie* zachowało aktualność jak *Wesele* czy *Warszawianka*?” (s. 180) — przypomina wybrane inscenizacje powojenne, a rozdział kończy wysunięciem problemu, który uznał za najistotniejszy dla *Wyzwolenia*: „Zagadnienie twórczości artystycznej jako analogii z działalnością przekształcającą układ zastanych faktów — wydaje mi się najciekawszym i najbardziej aktualnym problemem tego utworu” (s. 182). Kompozycyjnie rozdział ten odbiega od pozostałych, przede wszystkim przez nieobecność materiału biograficznego. Jednakże autor nie mówi w nim nic więcej, niż przyniosły studia Lacka czy Bujnowskiego (ani raz nie wspomnianego w tym kontekście), nie próbuje nawet odnieść najbardziej elementarnych problemów dramatu do słynnej analizy *Hamleta* — najobszerniejszego i najciekawszego autorskiego komentarza Wyspiańskiego. Pisząc o ideologii, nie wiąże jej Natanson z żadnymi realnymi przesłankami historyczno-politycznymi, tak ważnymi wobec płynności politycznego programu pisarza, któremu współcześni przyznali tytuł wieszczka.

Natomiast w rozdziale zatytułowanym *Tajemnice „Wesela”* najwięcej miejsca poświęca autor sytuacji społecznej i politycznej, z której dramat wyrósł. I tu nowe zdziwienie: problem stanowiący także centralny punkt *Legandy i prawdy „Wesela”* Wyki oraz monografii Łempickiej o *Weselu*⁶ zostaje skonfrontowany jedynie ze stanowiskiem Grzymały-Siedleckiego, którego Natanson uważa, słusznie zresztą, za wiernego i autentycznego interpretatora myśli samego Wyspiańskiego. Pierwsza tajemnica *Wesela* okazuje się jednak tajemnicą już szereg razy odkrywaną i wyjaśnioną, bodaj najtrafniej, co Natanson podkreśla, przez pierwszego interpretatora *Wesela* — Rudolfa Starzewskiego.

Druga tajemnica to sens „osób dramatu”, a więc i dyskusja z lat 1955—1956 wywołana tezą Konstantego Puzyny, że *Wesele* jest „pamfletem politycznym”. Z tezą tą Natanson się nie zgadza: „Funkcje zjaw są nie tylko kompromitacyjne, ale nieraz i dramatyczne czy nawet tragiczne” (s. 160). Nie wyjaśnia tylko autor, dlaczego jego zdaniem funkcja kompromitacyjna koliduje z dwiema pozostałymi. Tajemnica trzecia: rekryminacja pokolenia współczesnego, atak na nihilizm i zbyt daleko posunięty krytycyzm (*casus* Dziennikarz). I wreszcie tajemnica czwarta, tym razem chyba Natansona, a nie *Wesela*, ów wiersz 8-zgłoskowy, o którym pisał w swej recenzji Markiewicz. Polemika ta znalazła konsekwencję w wydaniu 2 książki, gdzie Natanson stwierdza, że *Wesele* jest „Pisane wierszem na ogół ośmioletkowym” (s. 165). No i jeszcze kilka uwag o inscenizacjach różnie rozwiązujących korowód zjaw aktu II i różnie traktujących teren dramatu.

Nawet te rozdziały, które wyzwołyły się spod przemożnego panowania nurtu biograficznego, sprowadzają zasadnicze problemy ideowe i artystyczne do krótkiego sprawozdania z treści utworów oraz pewnych ogólnikowych twierdzeń, wybieranych zresztą w sposób dość przypadkowy, bez względu na hierarchię ważności poruszanych zagadnień. Inne rozdziały, które reprezentować może omówienie *Achilleis* czy *Lelewela*, a dotyczące utworów mniej popularnych, rzadziej także roztrząsanych przez krytykę, ograniczają się do informacyjnej rekonstrukcji faktów towarzyszących powstawaniu dramatu, notatek o inscenizacjach i dość ogólnikowego sądu, który jest tylko powtórzeniem starych etykietek o chybionej kompozycji. Wadliwość konstrukcji *Achilleis* widzi Natanson, jak inni krytycy, w nadmiernej ilości i rozbudowaniu wątków, niekonsekwencji postaci, braku szerszej perspektywy w kompozycji o ambicjach otwartej kroniki dramatycznej (wzorec szekspirowski).

⁶ K. Wyka, *Legenda i prawda „Wesela”*. Warszawa 1950, s. 22, 27, 46, 79. — Łempicka, O „*Weselu*” Wyspiańskiego.

Przyznaje równocześnie, że dramat posiada szereg pięknych fragmentów, jak rozmowa Achillesa z Falami, ostatnia scena rozpoznania Heleny-Afrodyty. Czytający ten rozdział (i inne tego typu) nie wie, czy ma do czynienia z informacyjną notatką w rodzaju tych, jakie zamieszczała Feldmanowska „Krytyka” lub „Nowa Reforma”, czy z zapisem wykładu lub odczytu o twórczości Wyspiańskiego, czy z lapidarnym posłowiem do wydania dramatu, nie uwzględniającym komentarza naukowego. Na pewno jednak nie odnosi wrażenia, że uczestniczy w poszukiwaniu nowego sposobu interpretacji dzieł Wyspiańskiego.

Przy okazji rozdziału o *Achilleis* nasuwa się także pewna ogólniejsza uwaga dotycząca treści *Próby nowego spojrzenia*. Autor przyjął układ chronologiczny, interpretując dramaty w takim porządku, w jakim powstawały i były wydawane. Z punktu widzenia orientacji w fazach życia krakowskiego artysty zasada niewątpliwie słuszna, ale przecież Natansonowi chodziło o przedyskutowanie ideowego stanowiska poety, które bynajmniej nie stanowi prostego ciągu zamkniętych, skończonych epizodów, odzwierciedlających się konsekwentnie w kolejnych utworach. Jak trafnie pisze Natanson, jest ów proces ciągłym nawracaniem, przekształcaniem poglądów i problemów, pomysłów i utworów. Wobec tego rodzi się pytanie, czy zasada chronologiczna jest tu najtrafniejsza. Wydaje się, że sam Natanson w jakiejś mierze na to odpowiada.

Otóż są momenty, w których wyraźnie kieruje się inną zasadą niż chronologiczna (zawodząca zresztą zupełnie w wypadku *Sędziów* i większości dramatów po r. 1900). Najpierw robi to w stosunku do *Legendy*, omawiając równocześnie dramat, który powstał około r. 1897, i dramat wydany w 1904. Z omówienia tego wynikałoby, że czas dzielący obie redakcje, czy też, jak sugeruje także autor, właściwie dwa różne utwory — zaznaczył się przede wszystkim w pewnych zmianach kompozycji i zwiększeniu nacisku na motywy magiczne. *Legenda I*, pomyślana jako libretto operowe, musiała zostać poddana przekształceniom, które szczególnie podniosły walory poetyckie początku aktu I. Na zawartość nowej wersji tego aktu wpłynął fakt przesunięcia śmierci Kraka do przedakcji dramatu. Niestety, również wykreślił poeta pieśni ludowe, stanowiące zdaniem krytyka indywidualne piętno *Legendy I* (s. 91).

Sprawą, która wydaje się Natansona specjalnie interesować, jest motyw walki instynktu śmierci z instynktem życia oraz związane z tym motywy magiczne. I tu staje się jasne, dlaczego te dwie odległe czasowo wersje otrzymały interpretację łączną przy początku twórczości Wyspiańskiego. Mają one wyraźnie ilustrować tezę Natansona, że świadomość walki tych dwu instynktów towarzyszy Wyspiańskiemu w całej jego twórczości, a wybór instynktu życia i aktywności jest podstawą określenia pozytywnej strony programu twórcy *Akropolis*, jego konstruktywnego patriotyzmu.

Tej samej sugestii jest podporządkowany układ rozdziałów o *Protesilasie i Laodamii* oraz o *Warszawiance*. Natanson trafnie dostrzega związki problemowe tych dramatów, nici łączące postacie Marii i Laodamii. Omawia je w kolejności odwrotnej niż daty wydań i premier, ponieważ przy zbieżności problematyki obu utworów widzi w *Warszawiance* ostrzejszy bunt i tragizm niż w *Protesilasie i Laodamii*; a przecież chce wykazać narastanie tej tendencji w twórczości Wyspiańskiego. Ponadto ta kolejność wiąże się ze sprawą narodową i historią powstania listopadowego, następne zaś rozdziały poświęcone są *Lelewelowi* i *Legionowi*, a więc ciąg problemowy zostanie zachowany.

Podobne niekonsekwencje układu pojawiają się jeszcze w wypadku *Sędziów* i dramatów z lat 1902—1904, oczywiście tym bardziej uzasadnione, że daty wydań

i czas opracowania tekstów stanowią tu wyjątkową gmatwaninę. Ale rezygnując z konsekwentnej chronologii nie wykorzystał Natanson w pełni możliwości stąd płynących. Omawiając razem *Klątwę* i *Sędziów* jako utwory, których pomysł powstał mniej więcej równocześnie, jako utwory oparte na kronice kryminalnej, wreszcie jako dwie tragedie, pominął zupełnie elementy łączące *Sędziów* z *Weselem*, które być może nie są tak oczywiste, ale pomogłyby w interpretacji poetyki i ostatecznej wymowy *Sędziów*, a w każdym razie pomogłyby zrozumieć dziwne połączenie tragizmu i patosu z groteską i trywialnością, jakim się posłużył poeta w ostatecznej wersji galicyjskiej tragedii.

Wyrzucając *Achilleis* poza okres zamknięty publikacją *Akropolis*, przeciął Natanson tym samym związki, jakie zachodzą między *Nocą listopadową*, *Bolesławem Śmiałym* a dramatem grecko-trojańskim. I bynajmniej nie chodzi tu o związki dotyczące antycznych motywów tych utworów, ale o sprawę tak pierwszorzędną — jak model dramatu bohatera „dorastającego świadomością do swego losu”⁷.

W tym kontekście nasuwa się uwaga dotycząca miejsca i funkcjonalności rozdziału poświęconego rapsodom. Poprzedza on rozdział o *Weselu* i z tego zapewne względu traktuje głównie o *Kazimierzu Wielkim*, kładąc nacisk na stosunek do programu stańczyków i walkę z płytko pojętym neoromantyzmem. Rozdział kończy konkluzja: „Rapsody Wyspiańskiego, w formie swej przebrzmiałe, były jednak zapowiedzią największego z jego dzieł, tego, które nas ciągle porusza najmocniej: *Wesela*” (s. 153).

Jakaż szkoda, że omawiając zagadnienia analizowane już przez krytyków: stosunek do krakowskiej szkoły historycznej, ożywienie poczucia wielkości narodu, żyjącego kiedyś w spokoju i szczęściu, przełamywanie granic śmierci fizycznej, autor — wyczulony przecież na sprawy warsztatu literackiego — nie rozwinął ich. To przecież tu, na terenie tych przebrzmiałych w formie utworów epickich, Wyspiański opracowywał swą interesującą poetykę mieszania różnych planów rzeczywistości, symbolicznej żonglerki chwilą bieżącą i wielką perspektywą historyczną, hiperbolizacji i przekształcania trywialnej codzienności na wtajemniczający obrzęd, na argument w historycznej i politycznej dyskusji. Oczywiście, można przyjąć, że książka Natansona wysuwa na pierwszy plan kwestie programu ideowego artysty, ale przecież nie ma w niej rozdziału, który nie zahaczałby przynajmniej o sprawy konstrukcji artystycznej, a zresztą jedna z zasadniczych tez tej pracy, nowatorstwo i aktualność twórczości Wyspiańskiego, upomina się o równe prawa dla tematyki warsztatowej.

Tak więc wydaje się, że pewna jednostronność książki i zastosowanie schematu chronologicznego pozbawiły ją szansy na rzeczywiście jasne, klarowne, obszerne i nowe wysunięcie problemów twórczości Wyspiańskiego. Prawdopodobnie zresztą, gdyby autor operował materiałem biograficznym swobodniej, przekomponował go w zależności od konkretnych zagadnień w obrębie utworów, zamiast układać go na wzór *curriculum vitae*, rzecz byłaby się sama narzuciła.

Cóż, kiedy Natanson chciał najwidoczniej stworzyć opowieść o wielkim artyście, którego indywidualność i talenty znajdowały ujście w najwzszechstronniejszej ze sztuk — sztuce teatralnej; opowieść, w której sprawa osobowości autora, jego losów i jego dzieł tworzy spoiwą całość. Widać to i w sposobie traktowania kontekstu krytycznego, jakim Natanson dysponuje. Witold Filler w swojej recenzji⁸

⁷ S. Wyspiański, *The Tragicall Historie of „Hamlet”*. Kraków 1905, s. 136—154.

⁸ Rec. wyd. 1 *Próby nowego spojrzenia* („Kultura” 1966, nr 24).

podkreślał, że główną zaletą tej książki jest prawie kompletna rekapitulacja twórczości poety i sądów o niej, pomijająca tylko ostatnie prace Łempickiej. Już wyżej usiłowano wykazać pewne, naszym zdaniem, istotne luki tej rekapitulacji, a dodać by jeszcze należało, że te pozycje, które Natanson w swej książce uwzględnia, traktowane są w szczególny sposób. Generalnie biorąc, kontekstem, do którego Natanson stale nawiązuje, na który się powołuje i z którym najchętniej się zgadza, są dwie monografie: Grzymały-Siedleckiego i Guttlera⁹.

Inne prace krytyczne pojawiają się przy okazji konkretnych problemów, ale najczęściej wtedy, gdy autorzy ich formułują ogólną ocenę działalności Wyspiańskiego, która służy Natansonowi jako argument przemawiający za przełomowym znaczeniem i awangardowością tej działalności (prace Makowieckiego, artykuły Schillera, Csató, J. Z. Jakubowskiego). Szczególny charakter wykorzystywania kontekstu krytycznego leży w tym, że nawet prace wyraźnie interpretacyjne, wypowiedzi i nazwiska najbardziej interesujących krytyków funkcjonują przede wszystkim na usługach ciągu biograficznego. Najjaskrawszym tego przykładem może być potraktowanie osoby i pisarstwa Lacka, pojawiającego się na kartach książki wyłącznie w charakterze adresata listów Wyspiańskiego i człowieka o wyjątkowo tragicznych kolejach życia (s. 207—208).

Z pracy Wyki *Legenda i prawda „Wesela”* przytacza Natanson tylko określenie tego dramatu jako walki ze światem pozorów, przy czym koryguje to określenie, przypominając o konkretności i rzeczywistości przedmiotu i bohaterów owej walki (s. 165), jak gdyby nie dostrzegał zasadniczej zupełnie tezy Wyki, że wartość *Wesela* wiąże się z jego nurtem realistycznym i komediowym¹⁰.

Za wyraz tej samej postawy można uznać ujęcie w *Próbie nowego spojrzenia* analizy *Hamleta*, wymienionej w rozdziale naświetlającym historię kandydatury Wyspiańskiego na dyrektora teatru i związku poety ze środowiskiem teatralnym. Przywołuje Natanson wielokrotnie cytowany fragment o roli teatru, ale zajmuje się przede wszystkim epizodem poświęconym aktorom, zwłaszcza Modrzejewskiej. Studium to kwituje krytyk w wydaniu 2 swej książki (wyd. 1 w ogóle pomijało ten utwór) parodzanym streszczeniem szkieletu treściowego. Z dziwnym uporem jeszcze raz powraca (s. 205) do fragmentu o Modrzejewskiej, choć go zamieścił już (s. 58) w rozdziale *Pierwsza podróż*, gdzie zresztą cytat ten był tylko ozdobnikiem. W rozdziale zatytułowanym *Konflikt*, a dotyczącym sporów o dyрекcję Miejskiego Teatru w Krakowie, fragment mówiący o studium nad *Hamletem* jest „ciałem obcym”. Po pierwsze dlatego, że cały rozdział ma charakter biograficzno-źródłowy, relacjonuje tylko fakty skupione wokół sprawy dyrekcji. Po drugie — znaczenia tego studium w twórczości Wyspiańskiego nie sposób sprowadzić do roli argumentu dowodzącego życia się poety z instytucją teatru. W rezultacie krytyk nie wyzyskał możliwości, które podsuwa ten utwór dla poznania programu artystycznego poety, i nie poświęcił mu też uwagi jako utworowi literackiemu, którego poetyka pozostaje w związku z całokształtem twórczości Wyspiańskiego. A przecież analiza tego tekstu mogłaby walnie rozszerzyć argumentację tezy sformułowanej przez Natansona: „nie teatr upodabnia się do życia — lecz życie poddaje sugestii teatru” (s. 206), tezy, która w wywodach autora wisi nieco w próżni.

Również niezupełnie szczęśliwie wykorzystał krytyk informacje o inscenizacjach

⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości*. Wyd. 1. Kraków 1909 (wyd. 2: Warszawa 1918). — J. Guttler, *O twórczości plastycznej Wyspiańskiego*. „Sztuka i Krytyka” 1957.

¹⁰ Wyka, *op. cit.*, s. 27.

dramatów Wyspiańskiego, choć przecież posługuje się nimi w każdym rozdziale¹¹. W odniesieniu do *Wesela* i *Wyzwolenia* mówi o tych, które jego zdaniem były poszukiwaniem nowych interpretacji poszczególnych wątków, scen, postaci. Ale w innych rozdziałach („*Protesilas i Laodamia*”, „*Legion*”, „*Kłątwa*” i „*Sędziowie*”, „*Noc listopadowa*”, „*Akropolis*”, „*Achilleis*”) fragmenty te zupełnie nie wiążą się z tokiem rozważań, powtarzają tylko sztuczny schemat.

Ta pozorna funkcjonalność niektórych fragmentów tekstu dotyczy także sprawy ważniejszej: tych miejsc, w których Natanson formułuje pewne oceny lub zarysowuje problemy badawcze. Otóż wielokrotnie zdarza się, że autor kładzie silny akcent na zagadnienie, do którego po jednym, ogólnikowym sformułowaniu więcej na kartach książki nie wróci. Darmo czytelnik zastanawiałby się, do czego autorowi potrzebny jest cytat z listu do Rydla (22 VI 1896) skomentowany z naciskiem: „Zapamiętać warto definicję: obraz to nic innego jak pejzaż widziany w warunkach innej barwy!” (s. 54). Czemu ma służyć łączenie nazwiska Wyspiańskiego i Maupassanta (s. 54) albo sztucznie doczepione wyliczenie problemów interpretacyjnych z artykułu Sławińskiej o *Sędziach* (s. 148)¹². Co z tego, że „Ciekawy jest w *Powrocie Odysa* motyw rozmowy z szumem fal, który powraca w III akcie. Zda się, że to echo pobytu we Włoszech” (s. 232).

Formuła, jaką Natanson wykorzystuje do przesady, mogłaby się zmieścić w schematycznym frazecie: być może. To „być może” zawsze jest „charakterystyczne, znamienne, interesujące” i pozbawione dalszego ciągu. Dlatego musi wywołać gest zniecierpliwienia. Oczywiście nie można wymagać od książki, żeby była omnibusem, który zmieści wszystkich pasażerów, jacy mu się nawiną; ale po co ich zabierać ze sobą, skoro natychmiast się ich wyrzuca. Po co mówić o języku i wierszu Wyspiańskiego, jeśli się ma do powiedzenia tylko tyle, że *Wesele* jest napisane wierszem przeważnie 8-zgłoskowym, a „Począwszy od aktu drugiego mistrzowskie spadki rytmu w wierszu dają chwytający za serce nastrój żalu, tęsknoty i bólu” (s. 165). Po co mówić o języku *Akropolis*, jeśli się go kwituje określeniem „skrzydlaty wiersz” (s. 216). Po co wreszcie w osobnym rozdziale szeroko omawiać prace poety nad zielnikiem — chyba tylko dlatego, że jest to, zdaniem Natansona, jeszcze jeden dowód wszechstronności geniuszu Wyspiańskiego. Tej samej tendencji służy prawdopodobnie dopisanie w wydaniu 2 *Próby nowego spojrzenia* nazwisk Kruczkowskiego i Zawieyskiego do listy pisarzy, których dramaturgię wyprzedzała twórczość Wyspiańskiego. Aspekt ten sprowadza się w końcu do chronologii czasowej, a nie istotnych wartości prekursorskich.

Druga edycja książki Natansona nie przynosi istotniejszych zmian w stosunku do pierwszej. Najważniejsze z nich to sporządzenie skorowidza i dobór materiału ilustracyjnego, który jest bogatszy i mniej banalny. Aktualizacja tekstu przebiega przede wszystkim w ramach notek o kolejnych inscenizacjach, ale też poprzestaje tylko na wymienieniu ich. Wycofał autor kilka niefortunnnych sformułowań, poprawił brzmienie szeregu cytatów przytoczonych poprzednio nieściśle. Dorzucił również garść poprawek — co najmniej dyskusyjnych. Tak np. w rozdziale *Pierwsze utwory* mówiąc o librettach krakowskiego poety, porównuje je do „dramatu muzycznego typu wagnerowskiego czy massenetowskiego” (s. 77). Określenie „dramat muzyczny” oznacza przecież konkretną zupełnie koncepcję przypisywaną Ryszar-

¹¹ Zwróciła na to uwagę B. Frankowska w rec.: *Przybyszewski i Wyspiański* („Współczesność” 1966, nr 10).

¹² I. Sławińska, *O badaniu wizji teatralnej Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 2.

dowi Wagnerowi i nie może być używane dowolnie, przenoszone na dzieła operowe współczesnych mu kompozytorów, tylko dlatego, że Płoszewski słusznie wskazał „podobieństwo pewnych sytuacji *Daniela z Magiem Masseneta*” (s. 77). W rozdziale o *Warszawiance* argumentację dotyczącą roli motywu śmierci wzbogacił krytyk uwagami o postaci generała Żymirskiego, zupełnie pomijając wcześniejsze źródło tego pomysłu, tj. wydanie *Dramatów o powstaniu listopadowym* w „Bibliotece Narodowej”, opracowane przez Jana Nowakowskiego. Nieprzekonywający jest przypis na s. 164, który sugeruje zależność motywu mewy w monologu Dziennikarza od *Mewy* Czechowa, a nie uwzględni tego, że Rimbaudowski motyw albatrosa był obiegowym symbolem epoki i miał rozliczne warianty.

Wypadnie więc stwierdzić na zakończenie, że jako monografia proponująca nowe ujęcie twórczości Wyspiańskiego — książka Natansona jest chybiona i nie spełnia swego założenia. Nie jest też konsekwentna w traktowaniu problemów określających postawę ideową artysty. Jej zawartość nie została dostatecznie wyselekcjonowana, a po selekcji należyte rozwinięta, co wiąże się także z nonszalanckim stosunkiem do poprzednich badaczy, pochopnym formułowaniem uogólnień i zbyt jaskrawym naginaniem materiału do tezy określającej rodzaj aktualności twórcy „teatru ogromnego”, z odcinaniem go od związków z szeroko pojętą tradycją literacką i kulturalną — na rzecz związków sięgających w przyszłość. Wreszcie kompozycja książki spowodowała, że wiele słusznych i ciekawych spostrzeżeń zostało zagubionych w pół drogi, nie dopowiedzianych i nie dopracowanych.

Trzeba chyba jeszcze zgłosić pretensję do wydawnictwa, które ofiarowując książkę poecie-malarzowi nie zadbało należyte o jej szatę graficzną, a szczególnie obwolotę, która niewiele chyba pomoże w jednaniu Wyspiańskiemu czytelników.

Ewa Miodońska-Brookes

Jeanine Łuczak-Wild, DIE ZEITSCHRIFT „CHIMERA” UND DIE LITERATUR DES POLNISCHEN MODERNISMUS. Luzern u. Frankfurt a/Main 1969. Verlag C. J. Bucher, ss. 208 + 5 wkł. ilustr. „Slavica Helvetica”. Band 1.

Monografia „Chimery”, podjęta przez szwajcarską slawistkę, już ze względu na sam temat powinna zwrócić uwagę czytelników „Pamiętnika Literackiego”. Horyzonty badawcze, zasięg obserwacji, zaplecze naukowe pracy sprawiają jednak, że książka J. Łuczakowej będzie odtąd obowiązywać wszystkich, którzy się do objętego jej widzeniem okresu zbliżą. Tezę tę uzasadni dalszy wywód.

Już powierzchowny ogląd pracy pozwala dostrzec jej bogate wyposażenie bibliograficzne (zrozumiałe w tych warunkach przeoczenia zasygnalizowane będą później). Brak bibliografii zawartości samego czasopisma tłumaczy się odwołaniem do E. Kurkowej *Przeglądu treści „Chimery”* (Lwów 1936). Dodany do pracy indeks nazwisk orientuje w rozpiętości zainteresowań autorki (i Miriama), ułatwia też dotarcie do wielu postaci okresu. Książka ta — jak widzimy — inauguruje nową serię wydawniczą: „Slavica Helvetica”, co zapowiada kontynuację tego rodzaju publikacji.

Założenia pracy określone są wstrzemięźliwie i skromnie: autorka pragnie „naszpicować”, „próbuję przedstawić” ciągłość kierunków literackich, „ich równoległość i wzajemne przenikanie się w typowo przejściowym okresie” (s. 10). „Übergangszeit” — to właśnie pierwsza dekada w. XX, lata ukazywania się „Chimery”.