

# Hanna Filipkowska

---

"Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim", Tadeusz Makowiecki, Warszawa 1969, Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 290, 2 nlb. + 5 wklejek ilustr. : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/2, 338-342

---

1972

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tadeusz Makowiecki, POETA-MALARZ. STUDIUM O STANISŁAWIE WYSPIAŃSKIM. (Warszawa) 1969. Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 290, 2 nlb. + 5 wklejek ilustr.

Książka Tadeusza Makowieckiego w chwili ukazania się w r. 1935 została wysoko oceniona, czego wyrazem była przyznana za nią w rok później przez PAU nagroda im. P. Barczewskiego.

Studium *Poeta-malarz*, oparte na analizie założeń artystycznych twórczości autora *Wesela*, odegrało w dwudziestoleciu międzywojennym istotną rolę w procesie uwalniania recepcji dzieła Wyspiańskiego od frazeologii patriotyczno-wieszczo-narodowej. Na tym jednak rola pracy Makowieckiego się nie kończy. Wykraczając daleko poza zadeklarowane we wstępie zobowiązanie — „Poznanie stosunków między malarską a poetycką działalnością Wyspiańskiego” (s. 6) — dała ona frapującą i poznawczo płodną syntezę, której nie dorównała żadna chyba z późniejszych. Nic też dziwnego, że książka stała się nieodzowną lekturą dla każdego, kogo interesuje fenomen Wyspiańskiego, lekturą trudno jednak dostępną, nieliczne egzemplarze zachowały się bowiem tylko w większych bibliotekach naukowych. Na uznanie zasługuje więc inicjatywa Państwowego Instytutu Wydawniczego, który wznowił *Poetę-malarza* z okazji obchodów stulecia urodzin Wyspiańskiego.

Dzieło Makowieckiego jest nadal aktualne i współczesne, zarówno ze względu na wybór problematyki jak i sposób jej rozwiązania. Wśród ogromnej liczby prac poświęconych twórczości najwybitniejszego dramaturga okresu Młodej Polski wyróżnia się ono znajomością i malarstwa, i literatury, przygotowaniem teoretycznym i erudycją autora. Napisane jako rozprawa habilitacyjna, ogniskuje dwa kierunki badań młodego, trzydziestopięcioletniego wówczas uczonego. Makowiecki doktoryzował się jako absolwent Uniwersytetu Warszawskiego w zakresie polonistyki, ale jego zamiłowania historycznoliterackie łączyły się z zainteresowaniami dla historii sztuki, co potwierdza szereg studiów z tego zakresu poprzedzających *Poetę-malarza*.

Książka jest napisana językiem zrozumiałym dla szerokiego kręgu czytelników. Autor rzadko odwołuje się do naukowej terminologii, nie trzyma się też zasad i kryteriów żadnej z istniejących szkół czy kierunków badawczych. Posługuje się przede wszystkim opisami utworów, unika ocen i stawianych *a priori* uogólnień. Decyduje to w pewnej mierze o wadach i zaletach jego pracy, aczkolwiek te drugie mają znakomitą przewagę. Wartość książki *Poeta-malarz* jest bowiem określona przede wszystkim przez wrażliwość estetyczną badacza, chroniącą od uproszczeń ostrożność w formułowaniu sądów i doskonałą znajomość przedmiotu badań: malarskich i poetyckich dzieł Wyspiańskiego, na których Makowiecki koncentruje uwagę nie ulegając pokusie przytaczania wątpliwych hipotez psychologicznych.

Konfrontacje opisów poszczególnych dzieł (lub ich grup) malarskich i literackich ukazują dynamikę rozwoju koncepcji ideowo-artystycznych Wyspiańskiego przede wszystkim jako twórcy teatru. Już bowiem samo założenie, że nie tylko związki między malarstwem i poezją twórcy *Wesela* będą rozpatrywane, ale również „stosunek malarskich dzieł Wyspiańskiego do cudzych dzieł poetyckich i odwrotnie: stosunek poetyckich utworów Wyspiańskiego do obcych dzieł malarskich” (s. 25), sygnalizuje rozległość podejmowanej problematyki. Największe bogactwo dokumentacji w tym zakresie przynoszą rozdziały: *Ilustracje i interpretacje, Współzależność poezji i malarstwa, Związek kompozycji scenicznych ze sztuką obcą* oraz *Związki z Matejką i Malczewskim*. Materiał tu przedstawiony uwydatnia charakterystyczną dla autora *Nocy listopadowej* powtarzalność tematów i motywów. Pozwala ustalić ich źródła, uchwycić moment wkroczenia do utworów oraz prześledzić proces stopnio-

wego przesuwania się wyłącznie w strefę twórczości teatralnej bądź malarskiej. Książka Makowieckiego daje również pełne ujęcie funkcji sztuki (zarówno malarstwa jak i rzeźby) w kompozycji świata przedstawionego dramatów Wyspiańskiego. Na marginesie dodaje autor uwagi o roli muzyki rozwinięte później w wydanej pośmiertnie pracy *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego* (1955).

Makowiecki wyróżnia cztery zasadnicze typy związków między obrazami scenicznymi Wyspiańskiego a dziełami plastycznymi innych artystów: całkowite podporządkowanie sceny dramatycznej treści i kompozycji cudzego obrazu, który scena ta „interpretuje i ilustruje”; „ożywienie” i wprowadzenie do własnej twórczości cudzych rzeźb lub fragmentów obrazów, „aby z pewnego punktu oświetlić i interpretować scenę własną, postaci własne” (s. 97); upodobnienia kompozycyjno-formalne, w których autor przywołuje pewne dzieło sztuki, aby posłużyć się nim jako wskazówką inscenizacyjną; typ czwarty jest analogiczny do poprzedniego, z tym tylko, że upodobnienia kompozycyjno-formalne nie zostały zasygnalizowane w uwagach inscenizacyjnych i często bywały nieświadomie lub na pół świadomie wprowadzone przez dramaturga.

Wymienionym typom związków poświęca Makowiecki wiele uwagi. Tropi ślady dzieł sztuki polskiej i europejskiej w scenicznych wizjach Wyspiańskiego. Najcenniejsze są te partie pracy, w których badacz mówi o najogólniejszych sugestiach wynikających z upodobań artystycznych epoki lub poprzestaje na wskazaniu swobodnego wykorzystywania w twórczości scenicznej znanych w malarstwie kierunków i stylów oraz zasad kompozycji kolorystycznych i figuralnych. Ale i próby ukonkretnienia, odnalezienia jednostkowego odpowiednika dla ogólnej wizji poetyckiego tekstu, odznaczają się dużą trafnością. Sporadycznie tylko obiektywizm i umiar zawodzi wytrawnego znawcę przedmiotu<sup>1</sup>. Do takich momentów należy próba wytłumaczenia pozy Meleagra w końcowej scenie pościgu za Atalantą — intencją Wyspiańskiego przedstawienia bohatera w pozycji jednej z rzeźb egipskich. Pomija tu Makowiecki zawarte w tekście dramatu przesłanki określające zachowanie postaci. Omawiając sprawę genetycznego związku wizji łodzi Mickiewicza w *Legionie* z obrazami Delacroix i Gericaulta, przeoczył fakt, że motyw łodzi był jednym z najczęściej pojawiających się w sztuce i literaturze Młodej Polski archetypów. Niedostateczne uwzględnienie szerszego tła ówczesnej sztuki polskiej nie tylko w tym wypadku zaważyło na trafności sądu Makowieckiego. I tak np. podjęty przez niego problem pokrewieństwa twórczości autora *Wesela* z malarstwem Malczewskiego został bardziej przekonywająco przedstawiony w książce Kazimierza Wyki *Thanatos i Polska*.

W znacznie pełniejszy sposób oświetlił badacz związki między twórcą *Zygmunta Augusta* a *Matejką*. Wychodzi tu Makowiecki poza problematykę oddziaływania mistrza na ucznia w warsztatowych tajnikach malarstwa. Pokazuje przede wszystkim związki ideowe łączące obu twórców, znaczenie „kompleksu Matejki” w procesie kształtowania się poglądów Wyspiańskiego na zadania sztuki narodowej oraz romantycznej koncepcji artysty.

Dominujące w książce dążenie do ujęcia obrazu scenicznego i malarskiego w tych samych kategoriach opisu, próby odszukania podobieństwa nie tylko w zakresie tematów i motywów, ale również środków wyrazu — prowadzą do pewnych nieporozumień w rozdziałach poświęconych związkom między twórczością malarską

<sup>1</sup> W sprawie związku sceny uczt w *Danielu* z obrazem Veronese'a polemizował z Makowieckim J. Dürr (*Wyspiański w mroku nowych nieporozumień. O monografii Tadeusza Makowieckiego*, „Ruch Literacki” 1936, nr 4).

a dramaturgiczną oraz poetycką samego Wyspiańskiego. Ich wyrazem jest interpretacja *Legendy* jako utworu wyrastającego wyłącznie z kręgu malarskiej wyobraźni autora. Poszukiwanie w dramacie odpowiedników dla kwiatowych motywów polichromii franciszkańskiej i fantastycznych wizji *Sezamu* i *Moczaru* sprawiło, iż wymknęła się spostrzegawczości badacza mityczno-folklorystyczna struktura tego dramatu oraz fakt pojawienia się tu bodajże po raz pierwszy problematyki narodowej w ujęciu charakterystycznym dla późniejszej twórczości Wyspiańskiego. Można by uznać, iż zagadnienia te wykraczały poza zakres pracy poświęconej związkowi poezji i malarstwa i jako takie zostały świadomie przez autora pominięte. Mit jednakże pojawia się w tym okresie w obu dziedzinach twórczości Wyspiańskiego. Archetypiczny cykl w witrażach franciszkańskich: ziemi, powietrza, ognia i wody, został powtórzony w innej postaci w witrażach wawelskich i mógłby się stać kluczem do analizy nie tylko *Legendy*, ale również i historiozofii rapsodów. Brak takiej interpretacji nie znajduje usprawiedliwienia w założeniach książki, jest on raczej wynikiem nieobecności w studium Makowieckiego pewnych popularnych obecnie kategorii interpretacyjnych. Zjawiska, które dzisiejszy badacz charakteryzuje terminami: mit i synkretyzm czasowy czy kulturowy, wymykają się językowi książki *Poeta-malarz*. Na tym większy podziw zasługuje fakt, iż autor dociera do wielu problemów fundamentalnych dla współczesnego nam rozumienia twórczości Wyspiańskiego, poprzez wielokrotne rozpatrywanie tych samych zagadnień z różnych punktów widzenia. Przykładem może być wszechstronne omówienie funkcji sztuki w dramatach *Akropolis* czy *Zygmunt August*.

Pewną część dzieł Wyspiańskiego, zarówno malarskich jak i literackich, określa Makowiecki mianem „ilustracja i interpretacja”. Zalicza do tej kategorii i rysunki do utworów literackich (np. ilustracje do ballad Goethego czy *Iliady*), i niektóre dramaty. Są to jego zdaniem utwory, w których Wyspiański „poddawał swoje dzieło nie tylko formie kompozycyjnej cudzego obrazu [...], ale i jego treści uczuciowej i pojęciowej” (s. 35). Makowiecki wymienia wśród nich młodzieńcze próby, jak *Batory pod Pskowem* czy *Królowa Korony Polskiej*, a także późniejsze dzieła: *Akropolis* i *Zygmunta Augusta*. Nie warto kruszyć kopii o interpretację najwcześniejszej wprawki *Batory pod Pskowem*, ale żaden z dojrzałych dramatów nie da się tej definicji podporządkować. Już *Królowa Korony Polskiej* nie jest ani ilustracją dramatyczną obrazu Matejki, ani poetyckim odtworzeniem witrażu Wyspiańskiego, lecz, jak zauważył Kridl, równoległą do malarskiej próbą ujęcia tego samego tematu w innej dziedzinie sztuki<sup>2</sup>. Sceny *Akropolis* również nie „ilustrują” gobelinów trojańskich czy biblijnych, a *Zygmunt August* malarstwa historycznego. Taka interpretacja nie wystarcza także i samemu Makowieckiemu. Powraca do tych utworów w dalszych partiach książki: w znakomitym rozdziale *Kompozycje teatralne* (którego wartość obniża tylko pominięcie w analizie prapremiery *Bolesława Śmiałego*) oraz w rozdziale *Widmowość i realizm*. W tym ostatnim na podstawie analizy świata przedstawionego w dramatach daje badacz charakterystykę zasadniczych cech twórczości autora *Wesela*:

„W rezultacie widzimy, że Wyspiański unika trzech rzeczy w swej twórczości artystycznej: przede wszystkim i stale szablonu, schematu, konwencjonalizmu, fałszującego i zniekształcającego prawdę rzeczywistości. Po wtóre — fikcji, zmyślenia, przy tym unika fikcji imitującej rzeczywistość, podrabiającej ją, a więc znów zniekształcającej prawdę. Natomiast nie unika fikcji wyraźnie fantastycznej, należącej

<sup>2</sup> M. Kridl, *Teoria i krytyka literatury*. „Rocznik Literacki” 1935 (1936), s. 280—284.

i przekazanej przez świat sztuki czy mitu. Wreszcie unika lub raczej niechętnie się poddaje zasadom pewnego typu realizmu, a mianowicie takiego, który by umiejscawiał jakieś zjawisko w określonych ramach czasu i miejsca tak dokładnie, by nie można było ujrzyć na płaszczyźnie innych czasów i innego otoczenia" (s. 164).

Analizując w kategoriach zasygnalizowanych w tytule rozdziału (*Widmowość i realizm*) związki zachodzące między elementami rzeczywistości historycznej lub współczesnej a elementami mitów lub sztuki, wierzeń ludowych i folkloru w dramatach Wyspiańskiego, uchwycił Makowiecki centralne dla twórczości tego artysty zjawisko, określane dziś mianem synkretyzmu historycznego i kulturowego.

Autor *Poety-malarza* nazwał też „interpretacjami i ilustracjami” stanów wewnętrznych, myśli i uczuć bohaterów dramatów Wyspiańskiego pojawiające się obok nich postacie fantastyczne. Chęć zasugerowania analogii między kompozycją malarską a kompozycją dramatyczną zadecydowała o zawężonym ujęciu funkcji większości tych postaci. Dostrzegał to sam Makowiecki, skoro dodał uwagi o ich roli w obrazowej instrumentacji poetyckiej akcji i w konstrukcji nowego typu monologu teatralnego, a w dalszych partiach książki jeszcze powrócił do tego zagadnienia, aby ująć „ożywione” postacie sztuki i mitu we współczesnych kategoriach roli cytatu w dziele sztuki:

„Autor ich nie wymyślił dowolnie, ale przejął gotowe z pewnego kompleksu poprzednio przez innych utworzonego; dowolnością jest jedynie wprowadzenie tych przekazanych wątków, motywów do innego kompleksu. Dalej można stwierdzić, że postaci te czy zdarzenia nie przychodzą jako *tabula rasa*, jako płaskie sylwety, których profil autor dopiero musi wydobywać podczas akcji — ale wnoszą ze sobą długi szereg żywych skojarzeń jako postaci bądź co bądź znajome [...]” (s. 164).

Podejmowane w kolejnych rozdziałach książki z coraz innego punktu widzenia sprawy związków między obu dziedzinami sztuki prowadzą od zestawienia tematów i motywów, poprzez badanie kompozycji utworów, aż do charakterystyki osobowości twórczej Wyspiańskiego. Sposób ujęcia tego ostatniego zagadnienia szczególnie zasługuje na uwagę. Jest to bowiem jedno z najbardziej ambitnie postawionych zadań w literaturze poświęconej dorobkowi twórcy *Nocy listopadowej*: poszukiwanie formuły, w świetle której tłumaczyłoby się najistotniejsze cechy dzieł artysty.

„Za taką podstawową tezę wewnętrznych procesów Wyspiańskiego uważam jego stosunek do zagadnienia życia w sobie i wokoło siebie, w ludziach i narodach, w dziejach i w otoczeniu najbliższym, w roślinach i w legendach. Obok tego do założeń w prawach rozwoju życia twórczego artysty należą jakby modyfikacje poprzedniego stosunku — pragnienie dotarcia do istoty wszelkiego zjawiska czy rzeczy oraz chęć ujęcia swych doświadczeń i percepcji we własne kategorie form i wyrazu, co było dla twórcy jedyną drogą do pełnego ujęcia i wydobycia ich istoty, do pełnego przyswojenia ich sobie” (s. 242).

Sposób potraktowania zagadnienia wyróżnia tezę Makowieckiego spośród analogicznych uogólnień formułowanych w literaturze o Wyspiańskim. Tezę swoją opiera badacz na przesłankach zawartych w dziełach, w niewielkim tylko stopniu odwołuje się do materiałów biograficznych, nie próbuje rekonstruować psychologii twórcy. Nie traktuje także swej formuły jako czegoś w rodzaju naczelnego tematu, leitmotiwu pojawiającego się w różnych wariantach w kolejnych utworach. Tak ujmowali twórczość Wyspiańskiego przede wszystkim ci spośród interpretatorów, którzy chcieli w nim widzieć „poetę grobów” lub „piewcę śmierci”.

Makowiecki poszukuje wzoru tak pojemnego, aby dały się nim ogarnąć akcje i reakcje twórcze artysty, klucza, którym można by się posłużyć do wyróżnienia zespołu cech strukturalnych jego twórczości. W tych kategoriach rozpatruje w ostat-

nich rozdziałach książki zagadnienie synkretyzmu i powtarzalności motywów tematyczno-treściowych, szuka uzasadnienia dla sposobu kreowania postaci i konfliktów, dla podstawowych typów kompozycji dramatycznej, monumentalizmu i psychologizmu, a nawet dla właściwości literackiego i malarskiego stylu. Okazuje się jednak, że — podobnie jak przy charakterystyce wyobraźni Wyspiańskiego — zbyt uniwersalne stosowanie tego samego klucza prowadzi może do nieporozumień, zwłaszcza przy pominięciu związku twórcy z jego formacją kulturową. I tak, obok innych elementów będących wspólną własnością epoki, zyskują rangę przejawu indywidualności twórczej — właściwości stylowe „wyspiańszczyzny”, która jest tylko jedną z form manieryzmu językowego Młodej Polski, z jej upodobaniem do nadmiernej ekspresji słownej i różnego typu stylizacji. Podobnie zostają zinterpretowane powszechne w tej epoce upodobania do linearyzmu i asymetrii w malarstwie.

Przy okazji warto wspomnieć o jednej jeszcze sprawie, a mianowicie o żywotności pewnego wzoru „patriotycznej” oceny twórczości Wyspiańskiego. W *Zakończeniu* stwierdza Makowiecki, że utwory powstałe w latach 1902—1907 różni od twórczości z okresu 1900—1901 „jedną naczelną cechą. W tamtych utworach dominowały zagadnienia polityczne, w głębokim sensie tego słowa [...]. Uczucia patriotyczne poety, zainteresowania sytuacją całego narodu w pewnej chwili dziejowej, teraźniejszej lub przeszłej, wreszcie ambicja rządu dusz, działanie przez wstrząs zbiorowym sumieniem na przyszłość Polski — oto główne przesłanki do tytułu Wyspiańskiego: wieszcz narodu. Godność tę zdobył poeta w tamtych latach, w następnych tylko ją utrzymywał” (s. 262—263).

Podobny motyw myślowy pojawia się w pracy dzisiejszego interpretatora dzieła Wyspiańskiego. Aniela Lempicka pisze: „Przekora losu niweczącego nadto śmiało wyzwanie życiowe człowieka — motyw fascynujący Wyspiańskiego-dramaturga — objawiła się w jego własnej biografii: *Legion, Wesele, Wyzwolenie* dozwoliły spełnić się żywionym przez Wyspiańskiego w ciągu lat aspiracjom do roli wieszca w narodzie. Ale właśnie wtedy, gdy publiczność i krytyka uznały go w tej roli, nie może on nadal sprostać wybranemu przez siebie powołaniu. Inscenizuje wielkie wydarzenia z historii ojczyzny (*Noc listopadowa*, 1904) lub pisze hymny wielbiące przyszły świt zmartwychwstania (finał *Akropolis*). Dość, by podolać zadaniom poezji, budzićielki patriotycznej żarliwości, zbyt mało na program duchowego wodza narodu”<sup>3</sup>.

Ani wypowiedź Makowieckiego, ani Lempickiej nie mają na celu deprecjacji ostatnich dramatów Wyspiańskiego. Jednak wobec faktu, że pojęcia o roli i zadaniach sztuki zostały u nas ukształtowane przede wszystkim przez tradycję romantyczną, mogą te sądy być odczytywane jako wartościujące i prowadzić do nieporozumień. Tytuł „wieszca” nadany Wyspiańskiemu przez współczesnych to wyraz oceny jego twórczości w określonym historycznie pokoleniu, dla którego kompleks spraw narodowych był podporządkowany jednej zasadniczej idei — odzyskania niepodległości. Obecnie tytuł ten wydaje się mało przydatny jako kategoria interpretacyjna dorobku autora *Wesela*, zwłaszcza jeśli ma ona pozostać twórczością żywą, a nie zabytkiem zamkniętego okresu historii i dziejów literatury.

Hanna Filipkowska

<sup>3</sup> A. Lempicka, *Stanisław Wyspiański. 1869—1907*. W zbiorze: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 2. Warszawa 1967, s. 85.