

Hanna Filipkowska

"Wyspiański, pisarz dramatyczny. Idee i formy", Aniela Łempicka, Kraków 1973, Wydawnictwo Literackie, z prac Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, ss. 360 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 65/2, 368-374

1974

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.

i pisarstwem Elizy Orzeszkowej, nad jej czasami. Jest on w metodzie opracowania doskonale „dostrojony” do specyfiki tej korespondencji: po części diariusza życia autorki, po części zaś — złożonej z mnóstwa szczegółowych obserwacji — panoramy życia grodzieńskiego, zdradzającej pewne powinowactwo z *Kronikami* Prusa (zob. t. 7, s. 379). I wreszcie: opracowanie Edmunda Jankowskiego jest przykładem, że komentarz może stanowić jednocześnie dzieło sztuki pisarskiej.

Stanisław Fita

Aniela Łempicka, WYSPIAŃSKI, PISARZ DRAMATYCZNY. IDEE I FORMY. Kraków (1973). Wydawnictwo Literackie, ss. 360. „Z Prac Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk”.

Książka jest podsumowaniem wieloletnich badań autorki dotyczących twórczości Wyspiańskiego. Obszerna praca materiałowa *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, współudział w opracowaniu edytorskim i wstęp do *Dzieł zebranych* Wyspiańskiego, zaopatrzone wstępami wydania *Warszawianki*, *Wyzwolenia* i *Wesela*, liczne studia i artykuły zamieszczane w czasopismach są trwałym wkładem Łempickiej do współczesnej recepcji nawiązanego dramaturga okresu Młodej Polski.

Wyspiański, pisarz dramatyczny otwiera, wedle zapowiedzi autorki, cykl szkiców o wybranych dramatach Wyspiańskiego. Cykl ów zapoczątkowują w omawianej tu książce obszernie studia obejmujące zagadnienia, które dotyczą całokształtu twórczości poety, oraz analiza dwu dramatów, *Warszawianki* i *Wesela*, a ma on być zamknięty również rozprawą o szerszej problematyce. Opracowanie przygotowywane przez Łempicką nie będzie więc monografią w pełnym tego słowa znaczeniu, i to nie tylko z racji kompozycyjnych. W niewielkim stopniu uwzględni ono biografię pisarza, zostawia poza nawiasem jego twórczość malarską, zaledwie przygodnie zajmuje się dorobkiem Wyspiańskiego-inscenizatora. Całość cyklu będzie dotyczyła dramaturgii. To bardzo wiele, zwłaszcza gdy się ma do czynienia z dziełem do dziś budzącym namietność i spory, z twórcą zmiennym, stale poszukującym nowych form artystycznych, ustawicznie rewidującym własne wybory ideowe.

Trudno już teraz rozstrzygnąć, czy wielotomowa praca Łempickiej przyniesie pełną, współczesną syntezę dramaturgii Wyspiańskiego. Zamysł rozpatrywania poszczególnych utworów z osobną budzi obawę przed zagubieniem wewnętrznego rytmu rozwojowego, a także przed powtórzeniami tych samych problemów i wniosków interpretacyjnych. Przedwcześnie jednak byłoby sądzić o całości dzieła po zapoznaniu się z niewielką tylko jego częścią, a wydany już tom dostarcza argumentów przemawiających za koncepcją autorki. Wyodrębnienie analizy kolejnych dramatów w osobne szkice pozwala na omówienia bardziej wielostronne, niż byłoby to możliwe w monografii rozpatrującej całokształt twórczości według jakiegoś jednego klucza problemowego. Powtórzeń natomiast nie zawsze udało się uniknąć, przykładem jest chociażby trzykrotne pojawienie się charakterystyki *Kłatwy* (s. 49—75, s. 115—116, 207—210), przy czym propozycje interpretacyjne nie zostały w pełni zharmonizowane i dramat przedstawia się nieco inaczej w kontekście metafizyki Wyspiańskiego, a inaczej, gdy ma dostarczyć dowodów wczesnego pojawienia się w twórczości poety motywów nietzscheańskich.

W książce nie brakuje refleksji prowadzących do syntezy. Rozprawa o tematyce ogólnej ukazuje twórczość Wyspiańskiego w fascynującej dynamice zmagania pisarza z propozycjami współczesnej mu myśli i sztuki. Rozprawa ta składa się z dwu

części: studium pierwsze, *Świat, idee, postawy*, dotyczy przede wszystkim problematyki światopoglądowej, drugie, zatytułowane *Dramaturgia*, jest poświęcone sprawom poetyki poszczególnych dramatów i wzajemnym związkom literatury i teatru autora *Wesela*. Podział na „formę” i „treść” ma po trosze charakter roboczy. Zagadnienia te zostają ponownie zsyntetyzowane w interpretacji dramatów, jak świadczą szkice o *Warszawiance* i *Weselu*.

Studium *Świat, idee, postawy* koncentruje się na dwu sprawach: pierwszą z nich jest metafizyka, drugą związek z filozofią Nietzscheańską.

Zasadnicze tezy wyводу Łempickiej przedstawiają się następująco: zainteresowanie kwestią Losu dzieli Wyspiański z innymi pisarzami epoki i w wielu swych utworach podobnie jak oni usiłuje rozwikłać tajemnicę jego związku z nadprzyrodzonym porządkiem świata. Dramatami, w których przekonanie o istnieniu takiego związku zostało najlepiej zmanifestowane, są *Meleager*, *Kłątwa* i *Sędziowie*. Na ich podstawie można dokonać rekonstrukcji metafizyki Wyspiańskiego. Jest to, zgodnie z tendencjami epoki, metafizyka nie zdogmatyzowana, a również i niejednoznaczna, wyłożona bowiem w kategoriach poezji, która bardziej ceniła sugestię i niedopowiedzenie niż precyzję jasno sformułowanej myśli. We wszystkich utworach wprowadza Wyspiański podwójną motywację zdarzeń: racjonalistyczną i metafizyczną. Ograniczenie lekcji dramatów jedynie do motywacji pierwszej i potraktowanie drugiej jako konwencji związanej z antyczną, biblijną czy ludową stylizacją prowadzi do wypaczenia sensu utworów. Motywy mitu i starych wierzeń ludowych pełnią najczęściej funkcję nosicieli idei metafizycznych. Nie zawsze tak się dzieje, w *Weselu* ich rola jest zupełnie odmienna. W tragediach jednak stają się pewnego rodzaju cudzysłowem, który służy przywróceniu ważkości skonwencjonalizowanym w nowoczesnej kulturze europejskiej pojęciom Boga i Przeznaczenia. Najdoskonalszym przykładem tragedii metafizycznej jest *Kłątwa* — „tragedia losu i stosunku człowieka do losu” (s. 60), wprowadzająca konflikt wartości ostatecznych. Bóg, którego wizerunek został w nią wpisany, łączy w sobie funkcje Przeznaczenia oraz władcy nad ludźmi i naturą, prawodawcy, sędziego i strażnika porządku moralnego. Nie jest Bogiem autora, lecz bezwzględnym bóstwem pierwotnych wierzeń. Bóg ten jednak przy pomocy okrutnych metod działania prowadzi wyznawców ku myśli chrześcijańskiej i humanistycznej.

Rok 1900 jest datą przełomu światopoglądowego, po którym zainteresowanie Wyspiańskiego metafizyką maleje. W świecie pozbawionym porządku nadprzyrodzonego człowiek musi sam zmierzyć się z koniecznością, pojmowaną teraz jako wypadkowa sił działających w nim samym i poza nim. Wyspiański jest deterministą i przewaga Losu — zwłaszcza wobec niewzruszalności praw biologicznych — to motyw nadal pojawiający się w jego utworach, obok tendencji do uwypuklenia autonomii człowieka wobec sił określających jego los.

Innym zespołem idei metafizycznych w dramatach stała się palingeneza, którą Wyspiański zainteresował się pod wpływem lektury Słowackiego. Przejęte stamtąd idee łączy twórca z wyobrażeniami wyniesionymi z mitologii greckiej, tworząc spójny system, wyłożony już w *Kazimierzu Wielkim*, *Legionie* i powstałej w r. 1900 scenie pożegnania Kory z Demeter, którą to scenę włączył później do *Nocy listopadowej*. Wątek palingenezyjski w różnych wariantach przewija się przez wszystkie nieomal późniejsze utwory od *Wyzwolenia* po *Powrót Odysa*. „Nauka o wędrówce dusz” (s. 95) została przez Wyspiańskiego sformułowana (nawet tam, gdzie pojawia się w obrębie greckiego mitu) przy pomocy pojęć bliższych nowożytnym systemom metafizycznym niż greckiej starożytności. Motywy palingenetyczne nie odsyłają w sposób jednoznaczny w dziedzinę metafizyki. Wróżby zmartwychwstania w *Le-*

gionie i *Nocy listopadowej* tłumaczą się wystarczająco w kategoriach dialektyki życia i śmierci, zastosowanej do historii. Motyw powtarzalności ziemskiego bytu dusz indywidualnych — wpleciony w dzieje bohaterów trzech dramatów: Konrada (*Wyzwolenie*), Achillesa (*Achilleis*), Odysa (*Powrót Odysa*), i wreszcie w jednym z liryków zapowiadający pośmiertne dzieje samego Wyspiańskiego — pojawia się nie tyle jako wiara, ile raczej jako krzepiąca i porywająca poetyckim urokiem „idea-legenda” (s. 95). Wątki metafizyczne są obecne w różnym nasileniu w poszczególnych okresach twórczości, ale nigdy nie zostają uformowane w sposób dość jednoznaczny, aby można je przyjąć jako wyraz światopoglądu autora — stwierdza ostatecznie Lempicka.

Rok 1900 — dowodzi dalej autorka — przyniósł krystalizację światopoglądu Wyspiańskiego zaznaczającą się świadomym zwrotem ku myśli Nietzscheańskiej, zapowiadany przez idee wcześniejszych utworów.

Omówienie problematyki filozoficznej dramatów napisanych po r. 1900 poprzedza Lempicka prezentacją obiegowych wówczas poglądów, które najbardziej dobitny wyraz znalazły w pismach Nietzschego, oraz ogólną charakterystyką wizji bytu wpisanej w dzieła autora *Wesela*. Własne rozumienie tej wizji, którą nazywa „nietzscheańską”, przeciwstawia tezie Kołaczkowskiego o tragicznym widzeniu świata w dramaturgii poety: „Ważniejszą niż tragizm jest sama wizja, całość obrazu. Świat ruchliwy, zmienny, pełen przeciwieństw, w którym życie powstaje w wyniku śmierci, rzeczy kruche i radosne w wyniku brutalnych, a triumf niesie ze sobą czas zagłady dla triumfatora — to świat o wielu obliczach. Przeszywa tragizmem, porywa rozmachem, siłą, wielokształtnością istnienia” (s. 110).

Zaznacza przy tym Lempicka, że wizja ta, jakkolwiek wywodząca się z Nietzscheańskiej negacji Boga, nie stanie się u Wyspiańskiego nigdy w pełni ateistyczna, chociaż poeta „w najważniejszych swoich utworach uzna rację ziemi, praw żywota, życia, a w nim — jego mocy i pełni” (s. 111). Owa fascynacja życiem nie ma jednak nic wspólnego z zainteresowaniem powikłaniami egzystencji nowożytnego społeczeństwa i współczesnymi realiami. Wyspiański chętnie sięga do mitu, baśni, legendy, w nich bowiem znajduje dogodny punkt wyjścia dla demonstracji działania generalnych praw bytu. W micie i legendzie znajduje też najczęściej bohaterów dość potężnych, aby mogli sprostać żywiołowości i mocy życia.

Zafascynowanie Wyspiańskiego nietzscheanizmem, stwierdza autorka (pomijając źródło inspiracji, jakim mogła być również praca artysty nad inscenizacją *Dziadów*), stało się impulsem dla podjęcia problematyki narodowej w rapsodach *Kazimierz Wielki* i *Piast*, w *Legionie*, *Weselu* oraz w *Wyzwoleniu*, w którym wyraziła się ona najpełniej sformułowanym programem politycznym. Wskazując na wielokrotnie podkreślane już przez krytykę pokrewieństwo programu *Wyzwolenia* z ideologią Narodowej Demokracji, poszukuje Lempicka dodatkowych przesłanek dla genezy „narodowej nauki” (s. 131) w dramacie. Odkrywa je — niezbyt chyba słusznie odmawiając ideologii narodowodemokratycznej społecznych elementów — w twórczości samego Wyspiańskiego, dla której znamieny jest wspomniany wyżej brak zainteresowania problematyką społeczną, mający źródło w aspołeczności modernizmu. Przypominając o pewnego rodzaju prekursorstwie autora *Wyzwolenia* w stosunku do myśli europejskiej, które polegało na tym, „że wyprowadził z filozofii nietzscheańskiej idee woli totalnej” (s. 131), zwraca Lempicka uwagę, iż Wyspiański też jako jeden z pierwszych poddawał krytyce zarówno tę filozofię jak i oparty na niej program narodowy.

Napisane po *Wyzwoleniu* dramaty traktuje Lempicka jako etapy refleksji Wyspiańskiego nad wizją bytu proponowaną przez myśl Nietzscheańską. Ponadto spra-

wą zasadniczą jest tu, jej zdaniem, konflikt życia i wartości moralnych, pojawiający się w *Bolesławie Śmiałym* oraz w *Akropolis* i rozstrzygnięty wreszcie w *Skałce* na rzecz życia wraz z jego zbrodniczymi konsekwencjami. Jest to jednak rozstrzygnięcie tylko chwilowe. Następne utwory stanowią wyraz kryzysu światopoglądowego wynikłego z negacji ustalonej hierarchii wartości. Wyspiański dokonuje w *Powrocie Odysa* krytyki Nietzscheańskich ideałów, podejmuje na nowo idee dramatów pierwszego okresu twórczości (kończy *Sędziów*), poszukuje nowych rozstrzygnięć ideowych — tym razem bliższych polskiemu romantyzmowi — w nieukończonym utworze *Zygmunt August*.

Wielką zasługą Łempickiej jest uporządkowanie wybranych przez nią zagadnień, wyjaśnienie wielu nieporozumień, jakie od lat pojawiały się wokół twórczości Wyspiańskiego. Tak było i ze sprawą metafizyki. Łempicka przeciwstawia się zarówno tym krytykom, którzy przypisywali poecie religijne, katolickie widzenie świata (polemizuje m. in. z rozprawą Pigońa *Goście z zaświata* na „Weselu” oraz z niektórymi tezami Kołaczewskiego), jak i tym, którzy negowali istnienie jakiegokolwiek metafizyki w dramaturgii autora *Wesela*. Zgromadzonymi przez siebie argumentami badaczka przekonywająco obala legendy o „chrześcijańskiej duszy” poety i próby „realistycznych” interpretacji jego twórczości. W zestawieniu z tymi argumentami własne wnioski autorki są jednak raczej banalne i niezbyt pobudzające do dalszych refleksji.

Łempicka pisze: „Sądzę [...], że Wyspiański znał i przeżywał metafizyczne tęsknoty. Właściwość ta nie wyróżnia poety zbytnio od innych ludzi, jakkolwiek talent i osobowość pisarza złożyły się na to, że tęsknoty te wyraził w utworach szczególnie i rzadkiej oryginalności” (s. 98). I trochę dalej: „Ponadto omówione metafizyczne motywy-idee pojawiają się w twórczości Wyspiańskiego i nikną, nie tworząc ani pewnej, ani samodzielnej konstrukcji światopoglądowej” (s. 99—100).

Być może, źródłem tej nadmiernej ostrożności interpretatorskiej jest niezbyt fortunnie postawione pytanie, w co wierzył poeta (s. 90); odpowiedź prowadziła raczej do zdefiniowania pojawiającego się w dramatach pojęcia Boga i do stwierdzenia, iż jest nieprawdopodobne, aby nowoczesny człowiek mógł w takiego Boga wierzyć. W mniejszym stopniu pytanie to dawało okazję do refleksji nad funkcją, jaką postać Boga pełni w twórczości Wyspiańskiego. W analizach *Meleagra*, *Kłątwy* i *Sędziów* udało się autorce obydwie te sprawy szczęśliwie połączyć, gorzej jest z dramatami późniejszymi, zwłaszcza opartymi na motywach mitologicznych. Zniechęcona np. niemożnością rozstrzygnięcia, kim jest w *Achilleis* Bóg, który według przepowiedni Fal ma ingerować w losy Achilleusa — stwierdza Łempicka, podobnie jak w innych analogicznych wypadkach, iż interpretacja metafizycznego motywu może być rozmaita, zależnie od postawy światopoglądowej czytelnika.

„Osobiście odczytuję w tych wersetach [pieśni Fal] apologię duchowych dokonania Achilleusa, posłanniczej treści dramatu bohatera w dziejach świadomości rodzaju ludzkiego. Jeśli jednak zważymy, że mit grecki w tak wielu utworach Wyspiańskiego pojęciu Los z natury mitu nadaje metafizyczny charakter, że niejasna metafizyczna otoczka towarzyszy czasem temu pojęciu również w dramatach nianetycznych, że spotykamy u Wyspiańskiego inne metafizyczne motywy-idee, wizja Losu jako siły lub woli niezemskiego porządku przemówi z utworów z sugestywnością — zależną od optyki przyjętej przez odbiorcę” (s. 83—84).

Łempicka nie cofnęła się przed trudnością ustalenia funkcji i sensu metafizyki w *Kłątwie* — wydaje się, że i w późniejszych dramatach można było przeprowadzić to zadanie w sposób bardziej obiektywny, niż badaczka proponuje w cytowanym wyżej fragmencie.

Autorka słusznie stwierdza, że „metafizyczne motywy-idee” występują nie we wszystkich dramatach i że nie we wszystkich wypadkach, w których się pojawiają, tłumaczą się z jednakową jasnością. Nie można tu chyba jednak mówić o dowolności i przypadkowości. Warto by sprawdzić, czy nie towarzyszą pojawianiu się tych motywów pewne reguły, które świadczyłyby o tym, że nie ze zwykłymi „ciągami” ku tajemnicom zaświatów mamy u Wyspiańskiego do czynienia.

Bóg, który się w twórczości Wyspiańskiego pojawia, żąda często ofiary najwyższej (dowodem chociażby śmierć Młodej, Joasa, Chryzeis), jest zwykle okrutny i bezwzględny — jak na nasze zhumanizowane wyobrażenia. Łempicka dostrzega te cechy Boga w *Klątwie* i próbuje „oswoić” tę niezbyt współczesną nam wizję bóstwa za pośrednictwem hipotezy głoszącej, że ostatecznym celem działania Boga w tragedii było narzucenie wiernym idei chrześcijańskiego współżycia. Znacznie więcej argumentów znalazła autorka jednak na poparcie innej koncepcji: w rozgrywającej się w dramacie sprawie między niebem a ziemią chodziło o ideę moralności bezwzględnej opartej nie na świadomości dobra i zła, lecz na wielkości ducha. Sprostata tej idei Młoda. Wydaje się, że idea ta powraca i w innych dramatach Wyspiańskiego, zawsze związana z podobnym wizerunkiem bóstwa (wobec miłosierdzia i możliwości pokuty, jakie wniosłoby chrześcijańskie pojmowanie Boga, idea taka w ogóle nie mogłaby się zrealizować).

W takim kształcie odnajdujemy ją też w *Achilleis*. Gdyby w dramacie tylko Achillesowy bój o wielkość etyczną (wspomniany przez Łempicką w cytowanym fragmencie) wiązał się z imieniem Boga, sprawa istotnie ograniczałaby się do sugestii pozostawiającej czytelnikowi swobodę interpretacji. Analogiczne motywy jednak się mnożą. W imię etyki bezwzględnej i zadośćuczynienia znieważonemu Bogu (który, podobnie jak w *Klątwie*, pląga karze za naruszenie moralnego porządku) Chryzez zabija swą córkę. Można by powiedzieć, iż wydarzenie jest tu ujęte w nawias prymitywnych wierzeń mitu. Tylko że Wyspiański świadomie chyba zmienia doskonale mu znaną i nie mającą nic wspólnego z rozlewem krwi wersję wypadków przedstawionych w *Iliadzie*. Trzecim bohaterem utworu przywiązującym niepowszednią wagę do wartości etycznych jest Priam — władca Troi. Jak wynika z jego rozmowy z Laokoonem (*Achilleis*, sc. *W świątyni Ilionu*), król mógłby ochronić swój gród popielniając podłość, zbrodnię. Odrzuca on jednak ten sposób ocalenia, chociaż zna cenę moralnej nieskazitelności — zgon własny, najbliższych, narodu. Składa swój los i los miasta w ręce Boga. I trudno stwierdzić, czy jest to jakiś inny Bóg, czy ten sam, który zgodnie z prawami życia skazał Troję na zagładę, i jakie jest jego imię. „Piekła i Niebios jeden Bóg” — powiada Wyspiański w *Skatce*. Jasne jest natomiast, że w *Achilleis*, ilekroć bohaterowie przyjmują do wiadomości istnienie Boga, ilekroć akceptują wartość sankcjonowanego przezeń moralnego porządku, tylekroć zamyka się dla nich droga do kompromisów i półśrodków, jeśli chcą ocalić swą godność. Chęć sprostania własnemu przekonaniu o istnieniu Boga staje się miarą wielkości człowieka nie skalanego podłością, małostką i zbrodnią, wielkości, jakiej poeta nigdy nie użycza bohaterom pozostającym w służbie życia, chociażby siłą i mądrością wyrastali ponad przeciętność.

Pominięcie przez Łempicką przedstawionych wyżej zagadnień zaważyło i na jej dalszych propozycjach interpretacyjnych. I tak *Achilleis* została odczytana jako kontemplacja jednolitego, nietzscheańskiego „igrzyska życia”. Wydaje się, że fakt pojawienia się tam motywów metafizycznych i zarysowania związanej z nimi odrębnej skali wartości innych niż wartości życia — łączy tę jakoby jednolitą wizję świata i czyni dramat jeszcze jednym ogniwem ideowego sporu z wnioskami płynącymi z nauk niemieckiego filozofa. Spór ten zyskałby chyba również na dyna-

mice, gdyby zestawić postać Priama, w jej uwikłaniu w sprawy narodu, z bohaterami *Skalki* i *Bolesława Śmiałego*. Władca Troi, mimo swej postawy, nigdzie nie został oskarżony, jak biskup Stanisław, o służbę wartościom dla narodu śmiercionośnym, a w przeciwieństwie do Bolesława, właśnie poprzez odmowę udziału w zbrodni, zapewnia swemu narodowi nieśmiertelność w jakimś innym wymiarze oraz wielkość, jakiej źródłem nigdy nie stał się krwawy czyn polskiego króla. Refleksje Wyspiańskiego nad sprawami bytu, istnienia narodu i sensu życia jednostki biegły jednak bardziej krętymi drogami, niżby wynikało z zawartej w książce interpretacji nietzscheańskich dramatów.

Łempicka pierwsza zajęła się sprawą nietzscheanizmu Wyspiańskiego, dotąd jedynie wzmiankowaną niekiedy przez krytyków, i tezy jej rozpraw sprzed kilkunastu lat¹ stały się nieodzownym elementem współczesnego odczytania dramatów Wyspiańskiego. W rozprawie tej jednak nietzscheanizm był traktowany raczej jako jeden ze składników światopoglądowych twórczości Wyspiańskiego, w studium *Świat, idee, postawy* pełni rolę podstawowego klucza interpretacyjnego. Jest to formuła ogromnie pojemna, stosowana jednak uniwersalnie — budzi wątpliwości. Dotyczą one zwłaszcza końcowych uwag o napisanych po *Weselu* i *Wyzwoleniu* dramatach Wyspiańskiego. Uwagi te brzmią następująco:

„Przekora losu niweczącego nadto śmiało poczynania 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 wieszczka 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 historii ojczystej w *Nocy listopadowej*, pisze hymny wielbiące przyszły świt zmartwychwstania — w finale *Akropolis*. Dość, by podołać zadaniom poezji, budzicielki patriotycznej żarliwości. Zbyt mało na program duchowego wodza narodu” (s. 158).

Dziwi takie lekceważące potraktowanie *Nocy listopadowej*. Staje się ona przy tym ujęciu rodzajem ukłonu w stronę publiczności, sposobem ratowania prestiżu „wieszczka”, czymś napisanym na marginesie pierwszoplanowej problematyki. I podobnie przedstawia się sprawa finału *Akropolis*. Nie jest on przecież doczepiony luźno do reszty utworu, rzutuje na treści aktów poprzednich i z nich wynika. I *Noc listopadowa*, i finał *Akropolis* mieściłyby się całkowicie w szeregu dramatów nietzscheańskich, pod warunkiem jednak, że nietzscheanizm nie byłby tu ideą naczelną, lecz tylko jednym z elementów (z pewnością bardzo istotnym) refleksji Wyspiańskiego nad sposobem istnienia narodu i zagadnieniami jego mocy i klęski. W dramatach nie brak przesłanek wspierających taką hipotezę. Sama Łempicka stwierdza, że *Bolesław Śmiały* zawiera problem narodowych dziejów, i zapewne to samo można by odnieść do *Skalki*, analogiczne motywy łatwo odnaleźć w *Achilleis*, a *Noc listopadowa* jest nie tylko „inscenizacją wydarzeń z historii ojczystej”, lecz dramatem o treściach historiozoficznych. Łempicka zdaje się być bliska odczytaniu wspomnianych wyżej dramatów Wyspiańskiego w kategoriach problematyki narodowej, kiedy pisze:

„Struktura bytu (ukazująca niemal wizję uniwersum) i związane z nią generalne sprawy istnienia złożyły się na wielki obszar myśli, który porwał Wyspiańskiego swoją własną problematyką. Próbom dotarcia do spraw najogólniejszych towarzyszy jednak również cel inny, nadzieja znalezienia właściwych przesłanek i argumentów dla poszukiwanej nadal prawdy narodowej” (s. 133).

¹ A. Łempicka, *Nietzscheanizm Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3.

Myśli tej nie podtrzymuje jednak badaczka w dalszych rozważaniach. Wierna raz przyjętej formule, oddziela Wyspiańskiego-„wieszczą” — autora *Wesela* i *Wyzwolenia* — od Wyspiańskiego-„nietzscheanisty”.

We wszystkich powyższych uwagach nie chodziło oczywiście o wydobywanie drobnych niekonsekwencji autorki. Intencją ich było jedynie pokazanie, z jakim trudem twórczość Wyspiańskiego daje się podporządkować jakimkolwiek, nawet najstaranniej wybranym regułom. Łempicka w pełni zdawała sobie z tego sprawę. Toteż tym większa jej zasługa, że podjęła próbę wstępnego uporządkowania światopoglądowych zagadnień tej twórczości, i to w sposób pobudzający do refleksji — m. in. z tego też względu książka jest wydarzeniem we współczesnej recepcji Wyspiańskiego.

Hanna Filipkowska

Wojciech Głowala, *SENTYMENTALIZM I PEDANTERIA. O SYSTEMIE ESTETYCZNYM KAROLA IRZYKOWSKIEGO*. Wrocław 1972. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 332. Wrocławskie Towarzystwo Naukowe. „Travaux de la Société des Sciences et des Lettres de Wrocław”. Seria A. Nr 152. (Redaktor tomu: Władysław Floryan. Sekretarz redakcji: Helena Mrozska).

Morris Weitz próbuje cierpliwie i uczenie (acz nie bez dozy polemicznej uszczypliwości) udowodnić, iż zdaniom wypowiedzi krytycznoliterackich nie przysługują cechy logicznego orzekania o prawdzie¹. Andrzej Kijowski wygłosił natomiast sąd będący nie lada herezją dla wyznawców siedmiu naczelných przykazań Wittgensteina: „Krytyk jest ciekawy o tyle, o ile wychodzi poza swe stanowisko, gdy przyznaje częściową rację przeciwnikowi, gdy przeczy sam sobie [...]”².

Chociaż perspektywa oglądu zagadnienia reprezentowana przez Weitzę wydaje się mało płodna poznawczo (gdyż pomija problematykę semantyki, syntaktyki i pragmatyki tekstu krytycznoliterackiego), a spostrzeżenie Kijowskiego ma charakter profesjonalnego *credo*, które nie musi być obwarowane dowodami wymaganymi od obserwacji badawczej — oba te stanowiska, również poprzez swą skrajność, pozwalają dostrzec wagę pytania nie dość jeszcze powszechnie uznanego za obowiązujące w pracach historyków czy teoretyków krytyki literackiej.

Pytanie to, w postaci najbardziej uproszczonej, brzmi: Czy określony zbiór tekstów krytycznoliterackich może zostać opisany w kategoriach systemowych — czy, przeciwnie, jest on tylko zbiorem, któremu nie odpowiada żadna systemowa koherencja?

Wojciech Głowala odniósł się do powyższej kwestii z należąną jej myślową pedanterią — i dzięki temu książka o Irzykowskim, jaką nam ofiarował, zasługuje na miano nowatorskiej, przenikliwej, odważnej myślowo.

¹ Zob. M. Weitz, „*Hamlet*” and *Philosophy of Literary Criticism*. London 1965. Termin „*literary criticism*” jest, jak wiadomo, pojęciem znaczenie szerszym niż nasze określenie — „krytyka literacka”. Oznacza on właściwie wszystkie typy wypowiedzi o literaturze, włącznie z tymi, którym my przypisalibyśmy raczej cechy właściwe docieklivosti ściśle literaturoznawczej. Atak Weitzę skierowany jest zatem także przeciwko „*quasi-naukowości*” nauk o literaturze.

² A. Kijowski, *Arcydzieło nieznanie*. Kraków 1964, s. 9.