

Michał Głowiński

Konstelacja "Wyzwolenia"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/2, 35-77

1990

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.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

KONSTELACJA „WYZWOLENIA”

1

Jedno dzieło — i kilkadziesiąt publikacji krytycznych różnych autorów, niekoniecznie profesjonalistów w dziedzinie literatury, publikacji o niezwykle zróżnicowanym charakterze. Możemy — za Januszem Sławińskim¹ — nazwać takie zgrupowanie tekstów krytycznych konstelacją. Konstelacja owa świadczy nie tylko o tym, jak utwór obdarzony tak wielkim zainteresowaniem krytyków był czytany, choć właśnie tego rodzaju pytanie nasuwa się jako pierwsze. Konstelacja mówi dużo także o tekstach krytycznych, które się na nią złożyły, a porównanie prac odnoszących się do jednego dzieła pozwala na pokazanie różnic i miejsc wspólnych, sprzyja ujawnieniu stylów krytycznych, krystalizujących się w rozważaniach o jednym przedmiocie, a także różnego rodzaju rozumień istoty krytyki, jej funkcji i zobowiązań.

Przedmiotem niniejszego szkicu jest konstelacja *Wyzwolenia*. Zdecydowałem się na analizę prac o tym właśnie dramacie Wyspiańskiego, choć z równym powodzeniem mogłem wybrać omówienia krytyczne jakiegось innego utworu, choćby którejs powieści Żeromskiego czy Berenta, gdyż w okresie Młodej Polski sporo pozycji stało się obiektami szerokich dyskusji i lawinowo wręcz narastających recenzji. Na mojej decyzji zaważyło kilka względów. Także to, że istnieje doskonała, przez Marię Stokową sporządzona, bibliografia Wyspiańskiego², a więc szansa dotarcia do wszystkich publikacji jest większa niż w przypadku pisarzy, którzy bibliografii tej klasy do dzisiaj się nie doczekali (od razu muszę się przyznać, że do wszystkich publikacji o *Wyzwoleniu* z lat 1903—1918 dotrzeć mi się nie udało). Wzgląd ten, choć ważny, nie był jednak zasadniczy. Na wybór wpłynęła więc nie tylko obfitość, ale także reprezentatywność i różnorodność prac, które krytycy temu właśnie dramatowi poświęcili.

¹ J. Sławiński, *Krytyka literacka jako przedmiot badań historycznoliterackich*. W zbiorze: *Badania nad krytyką literacką*. Wrocław 1974, s. 16.

² M. Stokowa, *Stanisław Wyspiański. Monografia bibliograficzna*. T. 1—4. Kraków 1967—1968.

Publikacje o Wyspiańskim zainteresowały redakcję „Pamiętnika Literackiego” już w r. 1903, a więc wtedy właśnie, kiedy opublikowane zostało *Wyzwolenie*. Tadeusz Pini tak rozpoczął swe zbiorcze omówienie:

Gdyby ilość studiów, artykułów, rozbiórów, recenzji, telegramów itd. wyczytywanych o sobie samym w najrozmaitszych czasopismach lub osobnych książkach mogła być miarą szczęścia ludzkiego, to autor *Wesela* byłby bezwarunkowo najszczęśliwszym ze wszystkich naszych młodych pisarzy. Piszą o nim zawodowi krytycy, publicyści, poeci, politycy, ba, nawet księża, rozpatrując jego utwory ze stanowiska literackiego, politycznego lub teologicznego. Kiedy zaś dotychczas ta powódź enuncjacji zalewała prawie wyłącznie Galicję, teraz przyszła kolej na Warszawę [...] ³.

I można wskazać moment, w którym ta „powódź enuncjacji” się rozpoczęła; stało się to po premierze *Wesela*. Utalentowany malarz, piszący poetyckie dramaty, z dnia na dzień stał się pierwszą postacią w życiu literackim i jedną z pierwszych — na narodowej scenie. I to zainteresowanie krytyki miało mu już towarzyszyć do końca jego dni. W rocznicowym artykule Bronisław Chlebowski pisał:

Żaden z wielkich mistrzów poezji polskiej ubiegłego stulecia nie wywarł tak doniosłego wpływu na rozwój krytyki jak twórca *Wesela* i *Wyzwolenia*. Trudność pochycenia cech zasadniczych jego twórczości i różnorodnych właściwości tak bogatego ducha byłaby, jak kiedyś stało się to z Norwidem, odsunęła od niego leniwych i nieskorych do wysiłku duchowego czytelników i krytyków, gdyby nie bijąca z tych utworów niezwykła potęga uczucia narodowego, oryginalność i świeżość arcyzmu przemawiającego nowym językiem, nowymi kształtami i tonami. [...] Żaden z trzech naszych wielkich poetów, a nawet wszyscy trzej razem nie wywołali w ciągu swego życia i dziesięciu lat po zgonie tylu, i to najwyższej wartości, rozbiórów i rozpraw, ile ich wykazuje bibliografia Wyspiańskiego z lat siedmiu od ogłoszenia *Wesela* w r. 1901 ⁴. -

Chlebowski, jak Pini, zwracał uwagę na niezwykłą różnorodność autorów:

I oto w omawianej tu wiązance najnowszych opracowań zarówno świątły kapłan, biskup katolicki, ksiądz Bandurski, jak przedstawiciel polskich socjalistów, współpracownik „Naprzodu”, p. E. Haecker, zarówno krytyk konserwatywnego „Przeglądu Polskiego”, p. J. Flach, jak redaktor radykalnej „Krytyki”, p. Feldman, jak wreszcie nie znany na polu krytyki literackiej p. Daniel Śliwicki, jak — w pedantyczny schemat podręczników stylistyki ujmu-

³ T. Pini, *Najnowsze prace o Stanisławie Wyspiańskim*. „Pamiętnik Literacki” 1903, s. 704. Inicjatywę Piniego kontynuował T. Dąbrowski w przeglądzie *Z najnowszych prac o Wyspiańskim* (jw., 1907, z. 1). Zob. także interesujący artykuł W. Barbasza *Przegląd badań nad Wyspiańskim (1897—1930)* („Przegląd Humanistyczny” 1930, z. 2).

⁴ B. Chlebowski, *Twórczość Wyspiańskiego w świetle krytyki współczesnej*. (Ku uczczeniu pierwszej rocznicy zgonu poety w dniu 28 list. 1907). „Książka” 1908, nr 12, s. 493—494.

jący swój rozbiór *Legendy* — p. K. Wróblewski i uprzystępniająca dla ludu myśli i piękności *Wesela* p. Irena Kosmowska, wszyscy godzą się nie tylko w miłość i hołdzie dla ducha i twórczości Wyspiańskiego, w odczuciu jego bólów i protestów, ale także w charakterystyce czynników twórczości⁵.

Uwagi, które obydwaj badacze odnosili do twórczości Wyspiańskiego w ogólności, stosują się do *Wyzwolenia* może nawet bardziej niż do jakiegokolwiek innego jego dramatu. Niezwykłe było także i to, że o dramacie pisali rozmaici autorzy: nie tylko krytycy literaccy wszystkich ówczesnie czynnych generacji i orientacji, ale także politycy i publicyści, działacze społeczni, historycy, teoretycy prawa, profesorowie gimnazjów z małych galicyjskich miasteczek. Ich opcje światopoglądowe były niekiedy kontrastowo różne, od skrajnej prawicy do skrajnej lewicy, od konserwatyzmu do rewolucjonizmu, od — by się posłużyć sławnymi nazwiskami jako symbolami — Stanisława Tarnowskiego do Kazimierza Kelles-Krauza. Pozycje ideowe, rzecz jasna, będą miały wpływ na postrzeganie i oceny dramatu Wyspiańskiego, a także — na sam wybór problematyki uznanej za podstawową i godną krytycznych rozważań. Tym bardziej że — jak to sformułowano — czasem „polemizowano z utworem, nie o utwór”⁶.

Rozmaitość jest jednym z czynników, które sprawiają, że krytyczna konstelacja *Wyzwolenia* wydaje się tak interesująca. Jednym, ale nie — jedynym. Ważnym momentem jest bowiem sam utwór, który stawiał swych komentatorów przed zadaniami wyjątkowo trudnymi, ale — jak się szybko miało okazać — także wyjątkowo pasjonującymi i wartymi zachodów. Autorzy prac o dramacie nie mieli wątpliwości, że — jak to wielokrotnie formułowano — zawiera on wiele zagadek, których rozwiązać nie sposób (w tych uwagach o zagadkach odwoływano się pośrednio do jednego z epizodów utworu, w którym właśnie o zagadkach i sfinksach mowa (II, 393—396)⁷). Zagadek różnego rodzaju, tak w wąskim sensie literackich, jak ideowych, a nawet politycznych. Stawały się one wyzwaniem, tym bardziej że krytyce towarzyszyła świadomość, iż nie chodzi tu tylko o trudną literacką grę, wiedziano — i nie mogło być inaczej — że *Wyzwolenie* jest utworem o aktualnej problematyce, że dotyczy spraw żywych, choć może niezbyt jasno ujętych. Oryginalność dzieła, jego różnego typu powikłania dawały krytykom szczególne możliwości, pozwalały demonstrować interpretacyjną pomysłowość i krytyczne kunszty, umożliwiały podejmowanie szerokiej i zróżnicowanej problematyki. Konstelacja *Wyzwolenia* również i z tego względu przed-

⁵ *Ibidem*, s. 495.

⁶ A. Lempicka, wstęp w: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*. Wrocław 1970, s. CXXV. BN I 200.

⁷ Liczby rzymskie oznaczają akt, arabskie — wersy w wyd.: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*. W: *Dzieła zebrane*. T. 5. Pod redakcją L. Płoszewskiego i zespołu. Kraków 1959.

stawia się niezwykle interesująco, nie będzie przeto przesadą, gdy się powie, że odzwierciedlają się w niej najważniejsze właściwości krytyki literackiej tej epoki⁸.

I jeszcze jedno wymaga tu wyjaśnienia. *Wyzwolenie* wystawiano na scenie, pojawia się więc pytanie, czy jego omówienia bardziej nie należą do krytyki teatralnej niż literackiej. To prawda, były wśród nich recenzje spektakli, większość jednak prac dotyczyła tekstu dramatu w wersji książkowej, a niekiedy uwagi o inscenizacji były jedynie dodatkiem do właściwych rozważań (tak się właśnie dzieje w ciekawym i ważnym studium Konecznego⁹; rzecz inna, że te uzupełnienia na tyle były bogate, że zostały wykorzystane w próbie rekonstrukcji teatrolologicznej premierowego przedstawienia¹⁰). W ogromnej więc większości przypadków głównym lub wręcz wyłącznym przedmiotem rozważań był tekst dramatu, a nie jego sceniczna wersja¹¹. Wiele się na to złożyło przyczyn. Również charakter krytyki teatralnej tamtych czasów sprzyjał takiemu układowi rzeczy, była ona bowiem w dużej mierze krytyką literacką, do której dodawano uwagi o wystawieniu, grze aktorskiej i — ewentualnie — innych składnikach sztuki teatralnej. Wydaje się jednak, że nie to odegrało tu rolę decydującą. Faktem nie bez znaczenia było, że edycja książkowa (data zakończenia druku: 10 stycznia 1903) wyprzedziła o kilka tygodni prapremierę (28 lutego 1903). Po sukcesie *Wesela*

⁸ Spory zresztą wykraczały poza nawet najszerzej rozumianą krytykę literacką. Anonimowy autor zreferował w „Ogniwie” (1903, nr 14, s. 337, rubr. *Korespondencje*) dyskusję w Radzie Miejskiej Krakowa o krakowskich teatrach i subwencjach. Zabrał w niej głos R. Daszyński (inicjał imienia podano chyba omyłkowo, chodzi niewątpliwie o Ignacego) i mówił o... *Wyzwoleniu*. Warto tę opinię zacytować: „Muszę w tym miejscu zaprotestować przeciw poglądom p. Bartoszewicza na *Wyzwolenie* Wyspiańskiego. Jeżeli się sztuki nie rozumie, nie można stanąć na stanowisku przeciętnego mózgu mieszczańskiego. Nie można osądzać nowych zjawisk literackich tej wielkiej miary ze stanowiska bomby od Hawelki. Jest to kołtuństwo literackie. Wyspiański jest dziś bezspornie największym poetą polskim. To, co dla wielu z nas jest chaosem, to u Wyspiańskiego jest najpotężniejszą walką ducha polskiego, celem rozwiązania zagadnień najważniejszych. Improwizacja Mickiewicza była dla krytyków warszawskich czymś niezrozumiałym. Jest wśród inteligentnej Polski wielu ludzi, którzy nie godzą się na sąd p. Bartoszewicza, którzy czują, że myśl polska szuka nowych dróg i form, że przyjdą jeszcze młodzi, którzy zrozumieją Wyspiańskiego”.

⁹ F. Koneczny, *Teatr krakowski*. „Przegląd Polski” t. 147, z. 441 (1903). *Wyzwolenia* dotyczą s. 580—605. Koneczny *expressis verbis* informuje, że jego rozważania — poza owym dodatkiem — odnoszą się do tekstu drukowanego.

¹⁰ M. Świerkowska, *Premiera „Wyzwolenia” w roku 1903. Zagadki, rebusy, szarady rekonstrukcji*. „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 2.

¹¹ I to właśnie jeszcze po latach zarzucał krytyce J. Kotarbiński (*W służbie sztuki i poezji*. Warszawa 1929, s. 153): „Krytyka, zajęta głównie treścią ideową poematu, nie uwydatniła według mnie estetycznych znamion jego artyzmu i wykonania na scenie. Wyspiański wprowadził jednak nowe czynniki ekspresji teatralnej”.

oczekiwano nowych utworów Wyspiańskiego — i szybko na nie reagowano. Nie bez znaczenia pozostawał fakt, na który zwrócił uwagę Niemojewski: przedstawienia teatralne mogli brać pod uwagę tylko krytycy działający w Galicji, krytycy warszawscy musieli zajmować się jedynie wersjami książkowymi¹². A jeśli chodzi o późniejsze prace o *Wyzwoleniu* — bo zainteresowanie nim trwało przez cały okres młodopolski — nie były one uzależnione od kolejnych premier lub, co najwyżej, uzależnione w stopniu minimalnym. Wszystko wskazuje na to, że prace owe mogą być traktowane jako pełnoprawna reprezentacja krytyki literackiej.

2

Wypowiedzi krytycznoliterackie o *Wyzwoleniu* już wcześniej budziły zainteresowanie, ich omówienia pojawiały się niemal równocześnie z pracami o tym dramacie¹³. Feldman mówił w sierpniu 1904, a więc zaledwie półtora roku po jego publikacji:

Wyzwolenie [...] spotkało się z taką burzą protestów, niechęci, potępień, że znać, iż doskonale zostało niezrozumiane. Wobec takiej problematyczności idei przewodniej tych utworów niektórzy krytycy radzą sobie w sposób bardzo wygodny: upraszczają sobie zadanie. Jedni np. widzą w *Wyzwoleniu* jedynie tragedię walki genialnej jednostki z tłumem, proroka z leniwą, nie rozumiejącą go masą; inni rezygnują w ogóle z ujęcia idei; wystarczy im rozkoszować się pięknosciami czysto artystycznymi dzieła: malarskimi i poetyckimi. Stanowisko to niegodne wielkiej poezji i myślącej krytyki¹⁴.

Sąd ten nie wydaje się trafny, nie ma pełnego potwierdzenia w faktach. To prawda, że opinie o *Wyzwoleniu* wydać się mogą powściągliwe, gdy się je porówna z tym, co w większości pisano po premierze *Wesela*, zasadnicze ataki były jednak czymś wyjątkowym i nie decydowały o obliczu i funkcjach tej krytyki. Również koncentrowanie się na walorach estetycznych nowatorskiego utworu nie było bynajmniej zjawiskiem powszechnym, krytycy bowiem orientowali się, że ma on być czymś więcej niż tylko pięknym dziełem sztuki, że podejmuje aktualne sprawy polskiej egzystencji o podstawowej wadze — i w istocie

¹² A. Niemojewski, *Stanisław Wyspiański. Studium literackie*. Warszawa 1903, s. 6.

¹³ Bodaj pierwsze omówienie tego, co prasa galicyjska pisała o *Wyzwoleniu*, opublikował K - r [W. Kirkor], pt. „*Wyzwolenie*” na scenie krakowskiej („*Życie i Sztuka*” (dodatek do „*Kraju*”) 1903, nr 9, s. 9). W. Prokesch („*Wyzwolenie*”. „*Tygodnik Ilustrowany*” 1903, nr 1, s. 203) w tym samym czasie pisał, że *Wyzwolenie* stało się w Krakowie sensacją i literatura o nim „ujęta w ramy książkowego wydawnictwa niewątpliwie zapełniłaby kilka tomów”.

¹⁴ W. Feldman, *O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Wykłady wygłoszone na Wyższych Kursach Wakacyjnych w Zakopanem w sierpniu 1904 roku*. Kraków 1905.

nie oddawali się czystemu estetyzmowi, więcej, w wielu przypadkach przeciwstawiali *Wyzwolenie* Młodej Polsce, rozumianej jako ruch o znamionach i celach właśnie wyłącznie estetycznych.

Osobliwości krytyki zajmującej się *Wyzwoleniem* ujawniały się więc nie tyle w krańcowości i zdecydowaniu ocen, ile w samym sposobie rozważania przynoszonych przez dramat kwestii, tak ściśle literackich, jak ideowych czy — niekiedy — wręcz politycznych. Jeśli chciałoby się pokazać diapazon możliwości, bardzo zresztą rozległy, to warto porównać te prace o *Wyzwoleniu*, których autorzy należeli do poprzedniej generacji, z tymi, które wyszły spod pióra najdalej idących reprezentantów ówczesnych nowych tendencji w literaturze i krytyce. Po jednej stronie umieścimy więc studia Chmielowskiego i Spasowicza, po drugiej — Lacka i Ortwin¹⁵. I porównamy je nie po to tylko, by pokazać, jak zróżnicowane były sądy o dramacie i na jak odmiennych opierały się kryteriach, chodzi tu o coś więcej, samo podejście do dramatu Wyspiańskiego łączy się z podejmowaniem pewnego typu dyskursu krytycznego.

Nie będzie przesady, gdy określi się dyskurs krytyczny uprawiany przez Chmielowskiego i Spasowicza mianem klasycznego, takiego, jaki na dobre zadomowił się w krytyce pozytywistycznej i zdobył w niej pozycję dominującą. Charakteryzowało go przede wszystkim zrównoważenie elementów opisowych i oceniających, zespolenie obserwacji analitycznych z ogólnymi twierdzeniami odnoszącymi się do omawianego utworu. U jego podstaw znajdowało się przekonanie, że krytyk niejako z natury swej społecznej roli ma prawo do wyraźnego formułowania ocen i nie musi się z nich tłumaczyć, jest jednak zobowiązany do podbudowania ich w miarę zrygoryzowanym wywodem analitycznym. Na dzieło patrzy on z zewnątrz, z równym powodzeniem może ogarniać jego całość, jak zatrzymywać się na takich czy innych szczegółach, a gdy cytuje, wyraźnie oddziela słowa pisarza od swojego wywodu.

Obydwaj starzy krytycy w ten właśnie sposób organizują swoje teksty o dramacie, który musiał ich bulwersować niezwykłością. I w istocie jest w tym coś imponującego, że się nim zajęli, choć wchodził w konflikt z kulturą literacką, w której wyrosli i z którą byli tak silnie związani, jest coś imponującego, że tyle w nim ujrzeli, choć mówili o nim

¹⁵ P. Chmielowski, „*Wyzwolenie*” *Wyspiańskiego*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. T. 2. Opracował H. Markiewicz. Warszawa 1961. Pierwodruk: „*Nowa Reforma*” 1903, nry 35—37. — W. Spasowicz, *St. Wyspiańskiego „Wyzwolenie”. Zagadka w postaci dramatu*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracowała J. Kulczycka-Saloni. Warszawa 1981. Pierwodruk: „*Życie i Sztuka*” (dodatek do „*Kraju*”) 1903, nry 11—12. — S. Lack, „*Wyzwolenie*”. W: *Studia o St. Wyspiańskim*. Zebrał i przedmową poprzedził S. Pazurkiewicz. Częstochowa 1924. Pierwodruk: „*Nowe Słowo*” 1903, nr 4. — O. Ortwin, *O „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego*. W: *O Wyspiańskim i dramacie*. Opracowała J. Czachowska. Warszawa 1969. Pierwodruk: „*Krytyka*” 1903, nr 2.

inaczej niż krytycy pokolenia modernistycznego, a pewne problemy uszły ich uwagi lub wręcz nie mieściły się w kręgu tego, co w ogóle w literaturze mogli dostrzec. I Chmielowski, i Spasowicz formułują dziesiątki zastrzeżeń, niekiedy czytają w sposób irytująco jednostronny, w żadnym razie jednak nie można w ich przypadku mówić o „doskonałym niezrozumieniu”, przeciwnie, to, co w ich tekstach jest wartością podstawową, to dążenie do zrozumienia, do przeniknięcia sensów i struktury dramatu, który naruszał estetyczne przyzwyczajenia, mimo że odwoływał się do świetnie obydwu krytykom znanego dramatu romantycznego.

To, co w tym przypadku najciekawsze, to swoiste zderzenie klasycznego dyskursu z utworem, który tak daleko odszedł od wszelkich norm przyjętych i uznanych w literaturze, który — przy złej woli — można było odebrać jedynie jako chaotyczny zlepek scen, nie pozostających z sobą w żadnym stosunku. Zderzenie to postaram się pokazać na przykładzie artykułu Chmielowskiego. Ma on konstrukcję wyjątkowo przejrzystą, a tym wyrazistszą, że opartą na powszechnie wówczas przyjętym podziale estetycznym — na formę i treść. Podział ten, znany z wielu wcześniejszych prac krytycznych Chmielowskiego, a także w takiej czy innej postaci występujący w części krytyki młodopolskiej, ma charakter tradycyjny. Nie chodzi tu o to, co przynajmniej od połowy XVIII w. zwykło się nazywać formą wewnętrzną, forma jest tu rozumiana prosto, w istocie jako to, co dostępne od pierwszego wejrzenia, powierzchniowe. A więc mówi Chmielowski o podziale *Wyzwolenia* na 3 akty oraz — przede wszystkim — o występujących w nim postaciach, które określa jako nie symboliczne, lecz typowe. Formą *Wyzwolenie* przypomina *Wesele*, różnice są drobne, a mianowicie w nowym dramacie pojawia się „teatr w teatrze”, nowością są też wierszowane objaśnienia dramatyczno-sceniczne (Spasowicz nazywa je oryginalnie „interpelacjami samego autora”). Ów opis formy nie stanowi suchej rekonstrukcji budowy dramatu, w rozważania swe wplata krytyk liczne sądy wartościujące, źle ocenia groteskowy fragment o Szekspirze, a mąski określa jako „największy błąd utworu pod względem formy”.

Druga część recenzji zaczyna się od słów „Przyjrzyjmy się treści” — i jej właśnie została poświęcona. Tutaj uwaga Chmielowskiego koncentruje się na Konradzie, określanym jako bohater (być może, to tylko przypadek, że w części poprzedniej mowa była o osobach i osobowościach, niewykluczone jednak, że kryje się za tym jakieś istotne rozróżnienie). I ta część stanowi właśnie analizę tej postaci, jej walki z Geniuszem oraz związków z Konradem Mickiewiczowskim. Chodzi jednak przede wszystkim o wyrażane przez Konrada poglądy, a także — pośrednio — o ich stosunek do przekonań autora. Sprawa ta jest ledwo zarysowana, nie może jednak budzić wątpliwości, że to ona właśnie krytyka niepokoi szczególnie; zwracam na nią uwagę już teraz, bo bę-

dzie powracać w niezliczonych wypowiedziach o *Wyzwoleniu*. W za pośredniczony sposób Chmielowski ujawnia swoją bezradność (i nie jest w tym odosobniony):

Czy autor, zwłaszcza autor dramatyczny, nie może zachować przedmiotowego stanowiska wobec swego bohatera? Konrad, co prawda, z rodu swego jest wielkim bohaterem, nie godziłoby mu się podsuwać lada jakich poglądów, choćby zresztą bardzo efektownych na scenie; ale ostatecznie, któż wie?...¹⁶

Owych „lada jakich poglądów” dostrzegł Chmielowski w dramacie sporo — nie bardzo wiedział, co z nimi począć, jak je wyjaśnić. Także w tej części swej recenzji nie stroni on bowiem od sądów oceniających, formułuje je nieustannie, kwestionując różne składniki dramatu (choćby motyw Eryonii).

Część trzecia artykułu z pozoru nie mieści się już w schemacie narzuconym przez podział na formę i treść; dotyczy ona przede wszystkim aktu II, uważanego za nieporozumienie. Chmielowski interpretuje go — by tak powiedzieć — biograficznie, tzn. uważa, iż jest on bezpośrednim przekazem wewnętrznych walk Wyspiańskiego, jego „spowiedzią autorską”. Koncepcja taka nie jest jednak usprawiedliwieniem chaosu, jaki w dramacie, a zwłaszcza w tej jego części panuje, nie uzasadnia „siekaninki myśli”. Nie rozgrzesza też z „niejasnych zagadek”, które Wyspiański swym czytelnikom postawił; charakterystyczne, o „zagadkach” pisze także Spasowicz (a terminem tym będą się posługiwać również inni krytycy, i to niewątpliwie nie tylko dlatego, że pojawia się on w dramacie). „Okropne zaniedbanie myśli i układu ich pochodzenia” wynikało stąd, że Wyspiański po prostu zapisywał swoje wrażenia. I taką praktykę przeciwstawia Chmielowski dawnym dobrym czasom (podobne przeciwstawienia pojawiają się także w artykule Spasowicza):

Dawniej mniemano, że poeta powinien ogółowi dawać dojrzały owoc swoich natchnień; dzisiaj wzięto sobie za правило — częstować kwaśnymi, ledwie w początkach rozwoju będącymi jabłuszkami wrażeń, bo to podobno zaostrza zepsuty apetyt... Dawniej starano się wyklarować swą myśl, dzisiaj wszelkie męty wchodzą w modę i co ciekawsza, tak oszałamiają pewną część ogółu czytającego, iż mu się zdaje, że to są rzeczy przejrzyste jak kryształ, smaczne jak nektar. I ciężko jest ludziom rozważnym zdobyć się na głośne wypowiedzenie zdania, że to przecież męty i cierpkie kwasy... Wysoko cenię wielki talent Wyspiańskiego; byłem jednym z pierwszych, nie należących do wtajemniczonych, co mu przyznali genialność w twórczości dramatycznej; ale nie mogę taić ułomności myślowych i uchybień artystycznych¹⁷.

¹⁶ Chmielowski, *op. cit.*, s. 279.

¹⁷ *Ibidem*, s. 283. Chmielowski kilkakrotnie pisał o Wyspiańskim. Z jego prac najważniejsze i najobszerniejsze jest studium monograficzne *Stanisław Wyspiański*, ogłoszone w zbiorze *Charakterystyki literackie* (Lwów 1902).

I tutaj ujawnia się Chmielowski jako krytyk poprzedniego pokolenia, nikt bowiem z krytyków generacji młodopolskiej takich przeciwstawień nie wprowadzał. I nie robiono tego także wówczas, gdy formułowano podobne zastrzeżenia. A one pojawiały się w sposób mniej lub bardziej jawny u wielu krytyków. Dotyczy to także owego zastrzeżenia podstawowego, jak właściwie rozumieć *Wyzwolenie*, w którym dochodzi do głosu tyle różnych myśli z sobą nie zharmonizowanych, tyle idei wzajem sprzecznych. Czy można i czy trzeba jakoś je uporządkować? I czy należy je przypisywać bezpośrednio Wyspiańskiemu? Podobne pytania pojawiają się także w szkicu Spasowicza, u którego skłonność do lektury jednoznacznej jest silniejsza niż u Chmielowskiego. I to właśnie dążenie do monofonizacji dramatu Wyspiańskiego stanie się jedną z podstawowych tendencji w krytyce uprawianej już nie tylko przez autorów należących do pokolenia pozytywistycznego. Ich prace niewątpliwie wyróżniają się w omawianej konstelacji, ale też nie stanowią enklaw, obracają się w tych kręgach problemowych, które dochodziły do głosu raczej powszechnie, i stosują procedury interpretacyjne znane także z innych zastosowań i kontekstów. Tak więc przedstawiałby się jeden z biegunów w komplecie prac krytycznych dotyczących *Wyzwolenia*.

Na biegunie drugim umieściłem szkice, które można traktować jako szczególnie radykalne wcielenie nowych tendencji, krystalizujących się w drugiej fazie rozwojowej (po r. 1900) krytyki młodopolskiej. Lack i Ortwin postępują inaczej niż dwaj seniorzy ówczesnej krytyki, ale też inaczej niż większość ich rówieśników, którzy zechcieli się na temat *Wyzwolenia* wypowiedzieć. Obydwa artykuły stanowią doskonały przykład zastosowania tego, co określiłem jako procedury intertekstualne w młodopolskim dyskursie krytycznym¹⁸, choć znacznie różnią się między sobą. Obydwa też są wysoce zaawansowane w tym sposobie uprawiania krytyki. Zjawisko to pokażę na przykładzie szkicu Lacka.

Tekst rozpoczynają ogólne roztrząsania na temat wydarzeń codziennych i spektaklów teatralnych, wyglądające na luźne dywagacje krytyka, który przyznaje sobie prawo do rozważania różnorodnych problemów, jakie mogą się okazać doniosłe dla interpretacji utworu. Nie pojawia się, przynajmniej na początku szkicu, jakiegokolwiek ukonkretnienie tych rozważań, mogą więc one — zwłaszcza nieuprzedzonemu czytelnikowi — wydać się mylące, lub choćby nieoczywiste. Ich sens ujawni się dopiero wówczas, gdy odbiorca zda sobie sprawę, że uwagi Lacka, z pozoru całkiem oderwane, jakby pozbawione bliższego kontekstu, w pewien sposób odnoszą się do dramatu Wyspiańskiego. W sposób specyficzny, nie są to bowiem zdania bezpośrednio o nim, o jego strukturze

¹⁸ Zob. mój artykuł *Intertekstualność w młodopolskiej krytyce literackiej* („Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4).

czy problematyce, nie stanowią też jego streszczenia. Lack tak konstruuje wywód, jakby od dramatu nie dzielił go żaden dystans, więcej, jakby mógł mówić z jego wnętrza, jakby wypowiedź krytyka była jeszcze jednym głosem, który z owego wnętrza dochodzi. Krytyk bowiem nie analizuje rzeczowo tego, co się na dramat składa, ale niejako go powtarza, rekonstruuje za pomocą tych środków, którymi dysponuje ten rodzaj pisarstwa.

I nie chodzi tu tylko o cytaty i kryptocytaty, choć jest ich sporo, nie chodzi także o pojmowaną w ten czy inny sposób parafrazę, mimo że i jej elementy wyraźnie się uwidoczniają. Krytyk przenika w sedno problematyki utworu i jakby od wewnątrz odtwarza to, co traktuje jako jego istotę. Powtórzenie jest tu ujawnieniem. I tym się tłumaczą z pozoru ogólne i słabo umotywowane — lub wręcz wyzbyte wszelkich uzasadnień — rozważania wstępne o codzienności i spektaklu teatralnym. Już tutaj Lack omawia w sposób dla tego rodzaju krytyki właściwy sprawę teatru w teatrze, którą uważa za szczególnie znaczącą w *Wyzwoleniu*. Swoistość tych wstępnych rozważań stanowi niemal konsekwentne utrzymanie ich w czasie teraźniejszym, co jeszcze wzmacnia złudzenie, że chodzi o ogólny dyskurs teoretyczny; niektóre zdania mają wręcz formę wydzielonych aforyzmów (np. „cokolwiek istnieje, kryje w sobie dramaty minione”). Dopiero na skutek poznania dalszych części tego dyskursu czytelnik może się zorientować, że krytyk zabiega nie o sformułowanie ogólnej prawidłowości, ale o wydobycie idei, którą uważa za doniosłą dla dzieła Wyspiańskiego. Szczególnie interesujący i ważny jest moment, w jakim pojawia się pierwsze bezpośrednie odwołanie do *Wyzwolenia*, a więc ten, kiedy od wypowiedzi, która z dramatem wiąże się pośrednio, przechodzi się do wypowiedzi bezpośrednio wskazującej swój przedmiot:

Zdarzenie tak codzienne jak przedstawienie teatralne jest dramatyczne, znaczy: kryje w sobie tajemnicę przeszłą. Dramat jest skonstatowaniem faktu. Fakt nigdy nie jest, mocą swej istoty zawsze był. Jaka jest przeszłość przedstawienia teatralnego, które razem z poetą i aktorami jest wynikiem woli, wyrocznej i ostatecznej, faktu, czynu, rezygnacji. Jak widać: jest to forma tego nowego dramatu Wyspiańskiego¹⁹.

Fragment ten nasuwa zagadnienia różnorakie. Przede wszystkim pokazuje z dużą dobitnością, że zdania ogólne, w analizowanym tu przypadku odnoszące się do dramatu, nie są zdaniami należącymi wyłącznie do Lacka, są jakby reprodukcją koncepcji wpisanej w *Wyzwolenie*. Dramat jest taki właśnie a nie inny — i dlatego może odegrać ważną rolę w utworze Wyspiańskiego i być głównym elementem teatru w teatrze (teatr w teatrze to również podstawowa sprawa w rozważaniach Ortwina). Cytowany wyimek nie tylko pozwala, ale wręcz nakazuje reinter-

¹⁹ Lack, *op. cit.*, s. 24—25.

pretować poprzednie fragmenty szkicu Lacka, a więc zakwestionować ich ogólność. Tutaj pojawia się pierwszy wyraźny wskaźnik, że to, co było dotychczas, to swojego rodzaju mowa reprodukująca, a więc jedna z odmian krytycznej mowy pozornie zależnej.

Zastanawia użycie terminu „forma”. Nie ulega wątpliwości, że Lack posługuje się nim inaczej niż Chmielowski, nadaje mu inne sensory. Oczywiście, wywód Lacka na tyle jest eliptyczny i w dużej mierze pozbawiony dookreśleń, że może od razu nasunąć pytanie, do czego właściwie słowo to tutaj się odnosi i dlaczego poprzednie rozważania miałyby być właśnie rozważaniami o formie. Nie jest tu ona rozumiana jako zewnętrzna, bezpośrednio dostępna konstrukcja utworu, to nie ulega wątpliwości. Można sądzić, że teatr w teatrze stanowi dla krytyka formę *Wyzwolenia*. Nie sposób temu domysłowi zaprzeczyć, choć taka interpretacja wydaje się niewystarczająca. Forma ma tutaj charakter konsekwentnie wewnętrzny, odnosi się — by posłużyć się terminologią dzisiejszą — do struktury głębokiej; zapewne należałoby powiedzieć, że wszystko, co dla utworu istotne, jest elementem jego formy lub formą *tout court*. I wynika z tego, że w tym ujęciu nie stanowi ona przeciwstawienia treści; nie jest pojmowana „formalistycznie”, równa się zasadzie organizującej strukturę dzieła, ale jest też pewną jakością duchową, ogarniającą wszystko, co się w dziele może pojawić, wchłania więc to, co zwykło się określać jako treść.

Pierwsza część szkicu, w której rozpoczął już krytyk analizę postaci Konrada, zamyka się w sposób następujący:

Taka jest budowa tego dramatu. Zatacza wyobraźnia prawdziwy krąg, wyzwala się człowiek wolny. Jest to krąg jednolity, zamknięty w sobie, samotny. Unosi się nad nim wszechwiedza, świadomość, która krok w krok za ludźmi i zdarzeniami idzie i znaczenie ich znaków i słów odkrywa, nie znane im samym²⁰.

Jest to w pewnym sensie epizod paralelny do analizowanego poprzednio, a „budowa” stanowi bezpośredni odpowiednik „formy”. I tutaj „budowa” odnosi się do tych zjawisk, które w obrębie inaczej kształtowanego słownictwa krytycznego trudno byłoby w ten sposób określić. Jest to podsumowanie wywodów o tym, co — zdaniem Lacka — stanowi duchowy fundament utworu, w tym także wstępnej, głębinowej, na identyfikacji opartej analizy postaci Konrada. To właśnie ta analiza wypełni ogromną część dwu pozostałych rozdziałów omawianego szkicu. Punkt obserwacyjny krytyka niejako nakłada się na tę perspektywę, którą przyjmuje bohater, wszelki dystans staje się tu niemożliwy, z góry został wykluczony. Z wywodów Lacka wynika, że — pośrednio — wydobywa on przede wszystkim jeden element charakterystyki Konrada:

²⁰ *Ibidem*, s. 28. Również przez pryzmat postaci Konrada, ale w sposób mniej finezyjny niż Lack, analizuje *Wyzwolenie* Feldman (*op. cit.*).

traktuje go jak artystę. Osobliwością tego artykułu, który ukazał się tuż po opublikowaniu dramatu, siłą rzeczy zatem pełnił rolę recenzji, jest to, że poza Konradem nikt z bohaterów nie jest nawet wymieniany z imienia, a więc nie informuje się o tym „tłumie” postaci, o których sporo zwykle pisali inni krytycy. W tym ujęciu *Wyzwolenie* staje się niemal swojego rodzaju monodramem. Jednakże te — tak ograniczone do postaci Konrada-artysty — rozważania bynajmniej nie sprowadzają dramatu do jednego wykładnika, krytyk nie zabiega o wynalezienie jakiegoś jednego sensu związanego z główną postacią. Przeciwnie, dobitnie uwydatnia w postaci i działaniach Konrada elementy sprzeczne:

Przez cały czas każde niemal słowo Konrada, każde poruszenie jest obosieczne: mówi rzeczywistość, czyni rzeczywistość, i na odwrót, każda chwila przynosi z sobą twierdzenie i przeczenie, śmierć i życie. Słowa go gubią, czynny ratują, i na odwrót. Grunt, po którym się porusza, jest obosieczny: jest sceną i jest rzeczywistością, każdy ruch ma dwojakie znaczenie. Konrad wyrzeka się sztuki — ale on się wyrzeka sztuki sztuką. To wyrzeczenie się jest sztuką²¹.

Akcent padający na „twierdzenie i przeczenie” ma tu wagę podstawową. Ograniczenie analizy do postaci Konrada, wyrzucenie poza nawias zainteresowań niezliczonych właściwości tego dramatu, które szokowały współczesnych, a także przemilczenie jego problematyki ideowej, tak ówczesnie żywej, skłaniającej do dyskusji, nie powodowało spłaszczenia utworu, nie wiodło do narzucania mu jednoznacznych sensów, do wyłuskiwania tego, co jest uznawane w nim za bezsporne. Innymi słowy: przyjęcie optyki z pozoru tak ograniczonej nie równało się homofonizacji dramatu. Lack, tak zresztą jak Ortwin, bardziej niż krytycy, których wyjściowa perspektywa jest na pierwsze wejrzenie szersza, respektują właśnie fakt, że w tym dramacie twierdzenia są w różnoraki sposób splecione z przeczeniami i że nie można o nim mówić, jeśli się tę podstawową właściwość pomija. Artykuły te demonstrują regułę, że ograniczenia perspektywy czy terenu obserwacji nie muszą wpływać na zacieśnienie interpretacji dramatu, że intertekstualna reprodukcja tych właściwości dzieła, które uznane zostały przez krytyka za najważniejsze, nie tylko nie wyklucza, ale wręcz sprzyja respektowaniu jego wielowymiarowości.

Artykuły Lacka i Ortwina w przeciwieństwie do publikacji Chmielowskiego i Spasowicza są niezwykle oszczędne w bezpośrednim formułowaniu ocen, aksjologia została w nich ukryta w samym sposobie prowadzenia dyskursu, a przy tym nie spełniają żadnych niemal funkcji informacyjnych, nie przynoszą w istocie żadnych wiadomości o nowym utworze, których oczekiwać mógłby nawet czytelnik czasopism prze-

²¹ Lack, *op. cit.*, s. 29.

znaczonych dla intelektualnej elity. Tego typu krytyka jakby z góry rezygnowała z obowiązku powiadamiania.

I tak właśnie przedstawiałyby się dwa krańce młodopolskiej krytyki literackiej, która zajęła się *Wyzwoleniem*. Prace Chmielowskiego i Spasowicza wydawać by się mogły spadkiem po poprzednim okresie, szkice Lacka i Ortwinia zaś — zapowiedzią czy wręcz realizacją zasad tej krytyki, którą wytworzyła nowa epoka, mielibyśmy więc do czynienia z jednej strony z anachronizmem, z drugiej natomiast — z daleko posuniętym nowatorstwem. Ujęcie takie byłoby wszakże niczym nie usprawiedliwionym uproszczeniem. Łatwe kontrasty zarysowują się tylko wówczas, gdy omawiane artykuły izoluje się od praktyk krytycznych tych lat, a także analizuje się w oderwaniu od kontekstu, który tworzy cała konstelacja *Wyzwolenia*. Bo większości z tych kilkudziesięciu publikacji, które są tu przedmiotem uwagi, nie można bez zastrzeżeń umieścić ani po stronie Chmielowskiego, ani po stronie Lacka. I to nie dlatego, że te krańce zostały wadliwie oznaczone czy też realizacje skrajne były jedynie epifenomenami, tekstami o charakterze wyjątkowym, istniejącymi gdzieś na marginesach ówczesnej krytyki. Było inaczej, te właśnie teksty dobrze, jak sądzę, wskazują możliwości krańcowe. A większość produkcji krytycznej, tej w każdym razie, która dotyczyła *Wyzwolenia*, bynajmniej nie skłaniała się ku rozwiązaniom krańcowym, była gdzieś po środku między Chmielowskim a Lackiem²², między Ortwinem a Spasowiczem. Była po środku, tak co do sposobów budowania dyskursu krytycznego, jak w konkretnych rozwiązaniach interpretacyjnych. I to właśnie centralne jej usytuowanie warte jest zastanowienia.

3

Warte jest zastanowienia, bo w takich rejonach plasuje się większość młodopolskich wypowiedzi na temat *Wyzwolenia*. Czasem zadowalały się one jedynie dywagacjami ideologicznymi nie tyle o dramacie, ile wokół niego, czasem dotyczyły jakichś mniej lub bardziej ważnych szczegółów, na ogół jednak podejmowały trud zasadniczej interpretacji utworu, zrozumienia jego sensów, skomentowania jego struktury i idei. I tu właśnie rysuje się najbardziej interesująca problematyka, tak ze względu na dzieje polskiej krytyki literackiej początków w. XX, jak z przyczyn ogólniejszych. *Wyzwolenie* stanowi wyzwanie do interpretacji, a w innym sensie — także dla interpretacji. A jest takim wyzwaniem dlatego, że w żaden sposób nie można go czytać zakła-

²² Warto zauważyć, że z wszystkich swoich krytyków Wyspiański najwyżej cenił właśnie Lacka. Zob. A. Chmiel, *Ze wspomnień teatralnych*. W antologii: *Wyspiański w oczach współczesnych*. Opracował L. Płoszewski. T. 2. Kraków 1971, s. 158.

dając, iż jego sensory są z góry dane i jasno wyłożone, czytelnik więc, w tym również krytyk, nie może biernie przyjmować tego, co mu pisarz zechciał zaferować. Przy lekturze pasywnej *Wyzwolenie* staje się niezrozumiałe, toteż nikt bodaj z piszących o nim nie przyjął jej reguł — i usiłował w ten lub inny sposób ów dziwny dramat skomentować.

A w tej materii możliwości miał wiele, może więcej niż przy poprzednich dziełach Wyspiańskiego, nawet przy *Weselu*. Wiele, gdyż — z jednej strony — mógł respektować swoistą wieloznaczność dramatu i wyjaśniać, na czym ona polega, z drugiej zaś — mógł proponować czy wręcz ustanawiać określone rozumienie, z zasady zmierzające do narzucania jednoznaczności. I tutaj w sposób specyficzny ujawnia się swoista aporia wszelkiej interpretacji, dochodząca do głosu przede wszystkim wówczas, gdy przedmiotem rozważań są utwory złożone, wielokształtne, operujące skomplikowaną symboliką, a więc takie właśnie jak *Wyzwolenie*. Z jednej strony krytyk nie może pominąć wieloznaczności czy znaczeniowej ciemności, musi w jakiś sposób ją respektować czy zdawać z niej sprawę, ze strony drugiej zaś jego obowiązkiem (także wobec czytelników, którzy na to czekają) jest zaproponowanie jakiejś konkretnej wykładni, a więc ujednoznacznienie tego, co wieloznaczne, znaczeniowo i symbolicznie pokomplikowane, czasem wewnętrznie sprzeczne.

I tutaj właśnie znaleźliśmy się w centrum problematyki, jaką nasuwa konstelacja *Wyzwolenia*. Z jednej strony, spotykamy się ze stanowiskiem, z którego wynika, że utwór znaczy o tyle, o ile czytelnik narzuci mu znaczenia w czasie lektury, z drugiej, mamy do czynienia z licznymi próbami wyjaśniania jednoznacznego, a więc z szukaniem wykładni, o której się sądzi, że jest jedynie wobec dramatu właściwa; dorzucić należy, iż w wielu młodopolskich pracach krytycznych, reprezentujących rozmaite tendencje, pojawiają się ubolewania, że *Wyzwolenie* jest utworem nadmiernie wieloznacznym, pełnym sprzeczności, niejasnym. Jest oczywiste, że postawa pierwsza miała dużo mniej zwolenników niż druga. Może najbardziej radykalny wyraz dał jej Orkan w odczycie wygłoszonym w marcu 1903 w Zakopanem; po uwagach o opiniach Ortwinia i Chmielowskiego pisarz stwierdza:

A inni znowu inaczej pisali — więcej ujemnie lub bardziej entuzjastycznie. I wszyscy mieli rację. Kto największą rację miał (czyli: kto najlepiej zrozumiał zamiar autora), o to nie chodzi — bo wszyscy rację mają. Powiem więcej: nie tylko ci, co podnoszą wady lub zalety formy, ale nawet ci, którzy całkiem różnie rozumieją ideę główną dramatu, i nawet ci, co zgoła tej idei nie widzą w *Wyzwoleniu*²⁸.

²⁸ W. Orkan, *O odczuwaniu dzieła sztuki. Fragment odczytu „Z powodu »Wyzwolenia«*. W: „Czantoria” i pozostałe pisma literackie. Redakcja zespołowa pod kierunkiem S. Pigonia. Kraków 1969, s. 165.

Postawa Orkana jest tak skrajna, że gdyby ją wówczas przyjęto, krytyka *Wyzwolenia* ograniczałaby się do niezobowiązujących impresji, bo skoro wyraźnego sensu w utworze nie ma, to wszystko wolno. W sposób bardziej interesujący ujął rzecz Tadeusz Gałęcki, jeszcze wówczas nie używający pseudonimu: Andrzej Strug. Pisał pod koniec swojego wnikliwego studium:

Rozkołysana, poruszona, pędzona niepokojem i pragnieniem myśl czytelnika polatuje poza dramat jako całość, wybiega poza każdą scenę, poza każdą postać, poza każde niemal słowo i, podniecona, sięga w niedostępną na co dzień krainę — staje się twórcą i tworzy sama. Wyspiański zwala na swoich czytelników ciężkie brzemie pracy myśli i, zdaje się, czyni to z zupełną świadomością. Chciał, byśmy nie rozumieli pewnych ustępów, i nie rozumiemy ich, ale musimy tworzyć na ich miejsce własne; podsuwał nam myśli, które nas rażą, ale chciał, byśmy zdali sobie sprawę, dlaczego nas rażą [...].

I w ten sposób krytyk pointuje swoje rozważania:

taka poezja, która zmusza nas na każdym kroku rozmyślać, zastanawiać się i tworzyć — jest czymś więcej niż poezją²⁴.

W tak silnym podkreślaniu roli czytelnika jest Gałęcki niewątpliwie odosobniony, bo według obiegowych w epoce opinii nie odbiorca był powołany do tego, by rozstrzygać o sensach, jakie wnoszą „ci, kunsztem sztuki porwani do życia” (I, 290). Raczej formułowano żale pod adresem autora, że swój dramat zaciemnił i nie ułatwił zadania odbiorcy. Żalów tego typu pojawiło się sporo — i to pod piórami krytyków o różnych orientacjach. Oczekiwali oni autorskich wyjaśnień, co znaczy rzeczywistość „na scenie udana symbolem” (III, 637). Bodaj najbardziej bezpośredni wyraz takim żalom dał Feliks Koneczny, skądinąd autor jednej z najbardziej dociekliwych prac o *Wyzwoleniu* (mimo że deklarował, iż niewiele z niego rozumie). Interpretację, którą przyjmował, uważał za niepewną i oczekiwał takiej, której można by przyznać autorzytatywność:

W nowym dziele [Wyspiański] opisuje swoje własne „wyzwolenie” z dotychczasowej — jak mniema — nieświadomości i z mnóstwa zapatrywań rozpowszechnionych, a zdaniem jego błędnych i dla sprawy polskiej wielce szkodliwych. Sam wyzwolony, niesie wyzwolenie innym, i oto geneza i cała interpretacja *Wyzwolenia*. Tak sobie tłumaczę ten utwór i wyjaśniam; czy dobrze? Ręczyć nie można, bo skoro idea utworu nie jest jasną, już źle, że jest jakby zrównaniem, dopuszczającym kilka rozwiązań. W matematyce każde z nich jest równie dobrym, ale w poezji, a do tego w „wieszczę”, tj. chcącej objawić ogółowi jakąś myśl, jedna tylko interpretacja może być prawdziwą. Niestety, *Wyzwolenie* jest tak pogmatwane, że można się w nim zgubić w naj-

²⁴ T. Gałęcki, *Ostatnie dzieło Wyspiańskiego*. „Ogniwo” 1903, nr 9, s. 207. Szkicowi temu poświęcił artykuł R. Rosiak (*Sądy Andrzeja Struga o „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego*. „Kamena” 1958, nr 17). Zob. także książkę H. Michalskiego *Andrzej Strug* (Warszawa 1988); jest w niej osobny rozdział o działalności krytycznej pisarza.

rozmaitszych domysłach. Zresztą — autor żyje, pisze, działa; jego rzeczą jest dostarczyć interpretacji autentycznej, jeżeli mu zależy na tym, żeby go nie rozumiano fałszywie²⁵.

Owa wiara w obowiązującą interpretację „autentyczną” ma u Konecznego wymiar ideowy i moralny, uchylanie się od niej oceniane jest jako rezygnacja artysty z odpowiedzialności za własne słowa. Po stwierdzeniu, że to, co mówi Konrad, nie musi być ani jego, ani autora poglądem, Koneczny sarkastycznie konstatuje:

Ogromna wygoda! Można napisać cokolwiek i za nic nie być odpowiedzialnym²⁶.

W obszernym eseju Konecznego krystalizują się swoiste konflikty. Jest on krytykiem spostrzegawczym i przenikliwym (czym różni się od pewnej grupy autorów prac o *Wyzwoleniu*), dostrzega więc to, co można określić jako wielogłosowość czy wewnętrzną polemiczność utworu, zdaje z nich sprawę, na swój sposób je analizuje — i nie jest w stanie ich aprobować. Są one według niego nie immanentną właściwością utworu, wynikiem autorskiej koncepcji, świadomej i konsekwentnie realizowanej, ale przypadłością, wadą, osłabiającą wartość dzieła poety, którego krytyk ceni i uważa za najwybitniejszego w młodym pokoleniu polskich pisarzy. Koneczny zdaje sprawę przeto z wielogłosowości utworu, ale jest to wielogłosowość nie chciana i odrzucana. Dodajmy, że oczekiwanie na obowiązującą i rozwiewającą wszelkie wątpliwości interpretację autorską nie było zjawiskiem odosobnionym; mniemanie, że interpretacja taka miałaby szczególną wagę i autorytatywność, ujawniało się choćby w jednym z artykułów Feldmana o *Wyzwoleniu* czy w monografii Kotarbińskiego²⁷. Przyznanie autorskiemu komentarzowi do dzieła rangi ostatniej instancji w sporze jest dla świadomości literackiej tej epoki bardzo charakterystyczne, choć trzeba przyznać, że właśnie wówczas pisarze nie spieszyli się z publikowaniem autointerpretacji. Jak wiadomo, nie robił tego nigdy Wyspiański, odmawiał wyjaśnień nawet aktorom, gdy go pytali o znaczenie takiej czy innej postaci²⁸.

Potraktowanie wielogłosowości czy wewnętrznej dyskusyjności jako wady nie stanowi cechy wyróżniającej studium Konecznego, przeciwnie,

²⁵ Koneczny, *op. cit.*, s. 582.

²⁶ *Ibidem*, s. 589. W jakiejś mierze oczekiwania Konecznego i innych krytyków mógłby spełniać artykuł J. Kotarbińskiego *Uwagi o „Wyzwoleniu”* („Głos Narodu” 1903, nr 87, 89. Skrócony przedruk w antologii: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2). Dziwić się należy, że publikacja ta przeszła raczej niezauważona.

²⁷ Lector [W. Feldman], *Wyspiański o „Wyzwoleniu”*. „Życie i Sztuka” (dodatek do „Kraju”) 1903, nr 20, s. 9—10. — J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*. Warszawa 1909, s. 139.

²⁸ Zob. o tym relację A. Chołoniewskiego (*Ze wspomnień o Wyspiańskim*. W antologii: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, s. 94).

ten typ postępowania występuje u różnych autorów, i to w różnej postaci. Czasem założenie takie prowadzi do osobliwych stwierdzeń, jak choćby do poniższej konstatacji Flacha:

Dla rozbioru zasadniczej myśli *Wyzwolenia* ta ogromnie długa, na scenie nużąca dysputa Konrada z Maskami, jest w gruncie rzeczy obojętna. Nie żeby w niej nie było treści. Przeciwnie, na każdej stronie następują się tu ogromnie ciekawe tematy dyskusji. [...] Dramatycznie jednak te wszystkie przemówienia są mało ważne, nawet niewiele się przyczyniają do jego charakterystyki, tyle w nich niejasności lub wprost sprzeczności²⁹.

I pisze to krytyk, który w innym miejscu swej wartościowej książki otwarcie stwierdza, że niejasność nie musi być wadą artystyczną utworu³⁰, pisze, nie zwracając nawet uwagi, że przedmiotem jego dociekań jest dramat, a więc utwór należący do gatunku, w którym wypowiedzi bohatera są z reguły uwikłane sytuacyjnie i nie muszą stanowić wyrazu bezpośrednich mniemań autora, zwłaszcza gdy nie chodzi o rezone-rów z *pièce à thèse*. Niekiedy *Wyzwolenie* odbierano jako bezpośrednią deklarację ideologiczną, nikt jednak statusu sztuki z tezą mu nie przyznawał. W narzekaniach na wieloznaczności i sprzeczności nie brano jednak w rachubę współczynnika gatunkowego. Wydaje się to interesujące i charakterystyczne, gdyż świadczy, że w tym wypadku dążenie do rozumienia jednoznacznego było silniejsze niż nie budzące żadnych wątpliwości atrybucje gatunkowe (co prawda, niektórzy krytycy pisali, z rzadka zresztą, że *Wyzwolenie* nie jest dramatem, ale chodziło im o to, że nie jest dramatem przeznaczonym do wystawiania na scenie). Wiedzano, oczywiście, że w dramacie mogą być przedstawiane różne racje, ale jednocześnie zakładano, że nie mają one prawa kwestionować ogólnej wymowy utworu, a ta powinna być jednolita, jasna, wolna od jakichkolwiek komplikacji.

Wspominano czasem, że w dramacie ujawniają się różnorakie punkty widzenia³¹; twierdzenia tego nie wybijano jednak na czoło i nie podporządkowywano mu analizy. Nawet więc gdy taką obserwację do wy-wodu wprowadzano, nie musiała być ona punktem orientacyjnym ana-

²⁹ J. Flach, *Stanisław Wyspiański. Studium*. Brody 1908, s. 91.

³⁰ Warto ów fragment wywodu Flacha (*op. cit.*, s. 4) zacytować: „I nie na tym także polegają trudności naszego przedsięwzięcia, że w poetyckiej twórczości St. Wyspiańskiego niektóre momenty są niejasne. Nie dodajemy: nam niejasne, bo śmiemy twierdzić, że zupełnie jasnymi nie są one dla nikogo, a ci, którzy przeciwnie o sobie samych głoszą, albo nie są szczerzy, albo właśnie tą zuchwałością składają dowód, iż mniej jeszcze przenikają tajniki poety niż tamci, skromniejsi. Bezwzględnie biorąc, istnienie owych niejasności nie stanowi jeszcze nic o wartości ich twórcy”. Na dowód, że tak jest, przywołuje krytyk niejasne miejsca u Mickiewicza, a więc poety dążącego do przejrzystości.

³¹ Zob. np. J. Szarota, „*Wyzwolenie*” St. Wyspiańskiego w stosunku do jego dzieł poprzednich. Lwów 1903, s. 34.

lize i nie przeszkadzała dążeniu do wyjaśnień uznawanych za jedyne możliwe i ostateczne.

W sumie jednak trudno byłoby stwierdzić, że tendencją bezwzględnie dominującą w młodopolskich pracach o *Wyzwoleniu* jest dążenie do ustalenia jednoznaczności rozumiane jako swoisty obowiązek krytyka, jego główne zadanie tak wobec dzieła, jak wobec czytelników, którzy w artykule krytycznoliterackim otrzymać mają wyjaśnienie pełne i nie budzące wątpliwości. Dążenie takie nie musiało wiązać się z przeświadczeniem, że owa jednoznaczność jest z góry ustanowioną wartością, tak dla pisarza, jak dla krytyka i publiczności, a czasem wynikało z przyjętych reguł wszelkiej interpretacji, było niejako przez nie założone. I tutaj ujawniają się próby wyjaśniania tego, co wydawało się niejasne, próby, które — w pewnych przynajmniej przypadkach — prowadzić miały do rekonstrukcji ogólnej koncepcji utworu.

4

A niejasności powstawały już na samym początku, nasuwało się bowiem pytanie: jak rozumieć tytuł dramatu? I już on dawał powód do refleksji o ciemnych miejscach Wyspiańskiego. Walery Gostomski, autor jednego z ciekawszych syntetycznych ujęć jego twórczości, nie dostrzeżonego ówczesnie, a potem całkowicie zapomnianego, tak pisał:

Wyzwolenie? Od czego — z jakich więzów? — z jakiej niewoli, ciała, myśli czy ducha? Można uważnie przeczytać cały dramat, widzieć go w bardzo dobrym wykonaniu scenicznym i pozostać w niemożności dokładnego odpowiedzenia na te pytania. Rzecz niewątpliwie wielce jest niejasna, wśród pełnej zagadek poezji Wyspiańskiego jedna z najbardziej zagadkowych. [...] I niejasność poszczególnych dzieł poety ma swe głębsze uzasadnienie w naturze jego duchowej i właściwym mu sposobie tworzenia, a głównie w podmiotowym przeważnie charakterze wielu bardzo, większości pono jego kreacji. Zbyt one ściśle związane ze swym twórcą, zbyt pograżone w głębokich, a tak burzliwych prądach tej potężnej indywidualności psychicznej, aby mogły osiągnąć pełnię wyraźnej krystalizacji poetyckiej⁸².

Pozostawmy tymczasem na uboczu wyjaśnienie owych niejasności, choć jest ono interesujące. Stwierdźmy, że tytuł krytycy rozumieli rozmaicie i decyzyja w tej sprawie nie była faktem obojętnym dla ogólnej interpretacji dramatu. Z rozważań Lacka wynikało, że przez „wyzwolenie” rozumie on oswobodzenie artysty. Podobnie kilka lat później interpretuje rzecz Kazimierz Berezynski⁸³. Według Kazimierza Kelles-

⁸² W. Gostomski, *Tragedia duszy polskiej. (Stanisław Wyspiański i jego ideał narodowy)*. „Przewodnik Naukowy i Literacki” (dodatek do „Gazety Lwowskiej”) 1912, s. 461—462. Jest to w obszernych odcinkach publikowana monografia Wyspiańskiego, nigdy w wydaniu książkowym nie ogłoszona.

⁸³ K. Berezynski, *Organizator narodowej wyobraźni. (W ósmą rocznicę śmierci Stanisława Wyspiańskiego)*. „Ilustracja Polska” 1915, nr 18, s. 285: „Zwyczajem poeta, wyzwolenie jest przede wszystkim wyzwoleniem artysty, a potem wyzwoleniem poezji polskiej od myśli zbawicielskich”.

-Krauza „wyzwolenie” oznacza zejście Konrada na ziemię³⁴. W różnorodny sposób pisze się o wyzwoleniu od przeszłości (np. Sten) czy — w bardziej omownym sformułowaniu — od „niewolnictwa grobów” (Wasilewski)³⁵. Autor broszury o tym dramacie, Missona, utrzymuje, że mamy tu do czynienia z uwolnieniem od ideału śmierci, a lwowski prawnik, Caro, jest zdania, że chodzi o wyzwolenie Polski³⁶. Ta ostatnia interpretacja stanie się niemal obowiązująca w okresie pierwszej wojny światowej i czynu legionowego, ale wówczas przedmiotem uwagi będzie już nie wyjaśnienie dramatu, lecz jego publicystyczne czy propagandowe zdyskontowanie, można by powiedzieć — jego „użycie” w nowej sytuacji historycznej³⁷.

Tytuł jest, oczywiście, niezwykle ważnym miejscem dramatu, nie przeto dziwnego, że na nim właśnie koncentrowała się uwaga krytyków. Ale takich miejsc wymagających wyjaśnienia było w tym utworze dużo, a dla niejednego składał się on z nich wyłącznie. I tutaj też zarysowały się różne postawy. Ująć je można dwojako. Najpierw więc czytanie dosłowne przeciwstawić czytaniu symbolicznemu. Zacytujmy tu np. Bolesława Lutomskiego:

czytelnik Wyspiańskiego nie powinien być leniwy, roztargniony i powierzchowny. [...] Utwory Wyspiańskiego umieć trzeba odcyfrować, klucz do nich posiadać trzeba³⁸.

Ale tutaj jeszcze nie wiadomo, jak owo rozszyfrowanie należy rozumieć. Z dalszych wywodów Lutomskiego wynika jednak, że jego zdaniem w utworach Wyspiańskiego dominuje „forma symboliczna”. Siegnięcie po słowo „odcyfrować” nie musiało jednak oznaczać założenia,

³⁴ K. Krauz, *Konrad czy Hamlet?* „Prawda” 1903, nr 11—13.

³⁵ J. Sten, *O Wyspiańskim*. W: „*O Wyspiańskim*” i inne szkice krytyczne. Lwów 1905, s. 41: „Wyzwolenie — z czego? Z wszystkiego, co nie jest pełnym dumy bytem własnym: w scenicznej budowie zaś przede wszystkim — wyzwolenie z przeszłości”. — Z. Wasilewski, *Nowy Konrad*. (Rozbiór „Wyzwolenia” St. Wyspiańskiego). Lwów 1903, s. 12. Podobnie rzecz formułował A. Mazanowski (*Stanisław Wyspiański*. Złoczów b.r., s. 65): „wyzwolenie przez czyn w przeciwstawieniu do wyzwolenia przez śmierć”.

³⁶ K. Missona, „Wyzwolenie”, *dramat Stanisława Wyspiańskiego*. Kołomyja 1905. Ostatnie zdanie tej broszury (s. 42) brzmi: „Wyzwolenie zaś znaczy uwolnienie się od ideału śmierci, a rozplonienie siłą woli do nowego życia, wiodącego w końcu do oswobodzenia się od więzów niewoli”. — L. Caro, *Idea narodowa w „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego*. „Przegląd Powszechny” 1903, nr 230.

³⁷ „Legionowe” ujęcie *Wyzwolenia* przynosi artykuł J. Okszy [J. Kisielewski] *Z powodu „Wyzwolenia”* („Wiadomości Polskie” 1916, nr 75, s. 10—11). Inny przykład tego rodzaju aktualizowania znaleźć można w szkicu H. Juszkiewicza *Zagadnienia bytu narodowego w twórczości Stanisława Wyspiańskiego*. *O niewoli i miłości ojczyzny* (w: M. Albiński i H. Juszkiewicz, *Stanisław Wyspiański*. *O nocy niewoli i wstającym dniu jedności narodowej*. Kraków 1916).

³⁸ B. Lutomski, *Podwójny wyraz poezji Wyspiańskiego*. „Ilustracja Polska” 1903, nr 49, s. 902.

iz o symbole tu chodzi. Mogło wynikać z dążenia do ujednoznacznienia każdego niemal elementu dramatu. I tutaj ujawniają się dwa typy lektury. Wielu krytyków zmierza do odczytania sensów całości — i tak właśnie się dzieje we wszystkich wybitniejszych pracach o tym dramacie. Odczytania globalnego, niejako niezależnie od epizodycznej budowy dramatu i niezależnie od części, które się na tę całość składają. Przy drugim typie lektury wszystko, co się w *Wyzwoleniu* pojawia, może być przyjmowane jako równie ważne, niejako ponad ogólną strukturą dramatu i ponad sytuacją, w jakiej dana kwestia jest wypowiedzana. Ważne tak w sensie negatywnym, jak pozytywnym, a więc może być ze strony krytyka przedmiotem pochwały lub nagany. W obydwu przypadkach działa jednak ten sam mechanizm.

Dochodzi on do głosu może najwyraźniej w tym, jak traktowano rozmowę Konrada z Maską 12, a więc scenę, w której apodyktycznie się stwierdza, że Polki nie powinny wychodzić za mąż za cudzoziemców. Wielu krytyków uznało ten epizod za osobliwy i w istocie nie tłumaczący się nawet w tak luźnej konstrukcji, jaką stanowi *Wyzwolenie* (obiekcje wobec niego wyrażał m.in. Koneczny), ale niektórzy mówili o nim z aprobatą jako o ważnej deklaracji ideowej i godnej poparcia nauce przekazywanej narodowi. Tak właśnie czyni publicysta endeckiego „Przeglądu Narodowego”³⁹. Autor ów, traktujący zresztą *Wyzwolenie* nie jako przedmiot analizy krytycznej, ale raczej jako tekst wspierający jego własne założenia ideologiczne i polityczne, fragment ten jakby wyłuskuje z całości, nie zastanawiając się nad miejscem, jakie w niej zajmuje; krótko: bierze go z dobrodziejstwem inwentarza. A więc także Wyspiański jest przeciw „nieuszanowaniu krwi narodu”. Publicysta nie zauważa jakby, że do sprawy tej w dalszym toku dramatu już się nie powraca, nie budzi w nim więc refleksji ta właściwość *Wyzwolenia* (a zwłaszcza aktu II), którą musiał przecież spostrzec: wypowiada się w nim wiele opinii na różne tematy i nie można uznać wszystkich za obowiązujące czy też takie, które przekazują serio poglądy poety. Tutaj jakby znajdujemy się na antypodach przywoływanej już opinii Flacha, że w przypadku *Wyzwolenia* w ogóle nie sposób mówić o poglądach, skoro one znoszą się wzajemnie. Rozmowa z Maską 12 może, oczywiście, zastanawiać i budzić zdziwienie, tym bardziej więc nie upoważnia do odczytania tak dosłownego. Według późniejszego komentarza Tadeusza Sinki scena ta miała charakter alegoryczny (czy raczej — wypowiedziana była językiem ezopowym): Wyspiański chciał stwierdzić, że Po-

³⁹ A. Kropatsch, *Idea narodowa w dramatach Wyspiańskiego*. „Przegląd Narodowy” 1911, nr 4. Warto zacytować takie enuncjacje z tej pracy (s. 503): „Poezja Wyspiańskiego — to poezja na wskroś obywatelska, narodowa, a tak realna, jak artykuł publicystyczny o dzisiejszej dobie, z tą różnicą, że świetna, chwilami genialna. Taką poezję mógł stworzyć człowiek, który czuł w swej krwi wszystko, co tętni w narodzie”.

lacy nie powinni służyć w zaborczych armiach, ale tego otwarcie powiedzieć nie mógł ze względu na austriacką cenzurę⁴⁰.

Różnorakie komentarze prowokowało również zakończenie, a konkretnie ostatnie słowa: „Więzy rwij!” W tym przypadku nie chodziło już o niejasność słów czy symboli, ale o aktualny czy praktyczny sens tego wezwania. To prawda, tłumaczyło się ono w ogólnej konstrukcji dramatycznej, interpretowane jednak było — tym razem zwłaszcza przez krytyków lewicowych — niemal jako rewolucyjne wezwanie. Emil Haecker wręcz twierdził, że wiąże się ono z ideą „posłannictwa przyszłości”, jakiej ma klasa robotnicza⁴¹. Inny zaś publicysta, pisząc o miejscu literatury w rewolucyjnym wirze, również nawiązuje do *Wyzwolenia*, które ze sceny zeszło na ulice wielkich miast⁴². I tu trzeba zauważyć, że wyraźne opcje polityczne krytyków, prawicowe bądź lewicowe, skłaniały zwykle do odczytań dosłownych, a niekiedy wręcz — do rzutowania własnych idei, pomysłów i wartości na dramat, do przypisywania ich Wyspiańskiemu.

Postępowano tak i wówczas, gdy przedmiotem rozważań był akt II *Wyzwolenia*, a przede wszystkim jego zasadnicza część — rozmowy Konrada z Maskami. Jednakże właśnie tutaj tego rodzaju praktyka krytyczna natrafiała na szczególne trudności, gdyż z wielu względów nie można było własnych przekonań i idei przenosić na dramat, nie można było założyć, że wszystko, co w akcie tym zostało powiedziane, tak czy inaczej stanowi potwierdzenie żywionych przez krytyka przekonań. Nie można, gdyż mniemania wyrażane tak przez Konrada, jak przez Maski, były zróżnicowane i — nad czym ten czy ów ubolewał — wewnętrznie sprzeczne. I tutaj — by sparafrazować formułę z dramatu — trudno było rozróżnić, co cudze jest, a co własne, co aprobowane, a co odrzucone, co zaś po prostu formułowane jako idea, której nie przydał pisarz żadnych waloryzujących określeń. I już z tego powodu akt II stawał krytyków przed kłopotami na ogół nie do przewyciężenia. Nie był to wszakże powód jedyny, nie był też zresztą pierwszy. Pytanie podstawowe brzmiało bowiem tak: co właściwie ta rozbudowana scena w tym dramacie robi, skąd się w nim wzięła, czemu ma służyć? I w szukaniu odpowiedzi na tę kwestię szczególnie dobitnie wyrażają się właściwości młodopolskiej krytyki literackiej.

Otóż właśnie rozmowy z Maskami budziły najczęściej wątpliwości, uważano je za skazę w dramacie, niektórzy sądzili wręcz, że są one ni-

⁴⁰ T. Sinko, wstęp w: S. Wyspiański, *Dzieła*. Tom 4. Opracowali A. Chmiel i T. Sinko. Warszawa 1927, s. CI. Nawiasem mówiąc, we wstępie tym Sinko powtarza wiele opinii obowiązujących w pracach o Wyspiańskim z okresu młodopolskiego.

⁴¹ E. Haecker, *Stanisław Wyspiański*. Kraków 1908, s. 56.

⁴² W. Makowski, *Rok 1905 w literaturze polskiej*. W: *Wrażenia i studia*. Wilno—Mińsk 1913, s. 22.

czym nie umotywowane. Najdalej posunął się Koneczny. W akcie II irytowało go to, że słowa były jak złożone, a treść chaotyczna, że niektóre wyrażane w nim poglądy są takie, iż serio ich brać nie można, i w konsekwencji kwestionował w ogóle jego potrzebę w dramacie:

Rozmówki te zajmują w sam raz połowę całej książki. Jest to niekończąca się dysputa, przeskakująca z przedmiotu na przedmiot, bez jakiegokolwiek nici przewodniej. [...] Najcięższym zarzutem przeciw *Wyzwoleniu* jest ten, że (moim przynajmniej zdaniem) byłoby dobrze skreślić całkiem stronic 57—145; wartość dzieła podniosłaby się znacznie. Trudno zaś przyznać wartość artystyczną utworowi, którego cała połowa jest dlań szkodliwa. Wszystkie te z *Maskami* mimiczne dialogi, poprzedzone zastrzeżeniami, żeby tego nie brać na serio, są tylko próżnym marnotrawieniem słów⁴³.

I mniemania takie, formułowane z różną ostrością i przy użyciu rozmaitej argumentacji, w pracach o *Wyzwoleniu* wciąż powracają (jeden z komentatorów napisze zabawnie, że akt ów jest piętą Achillesową dramatu⁴⁴). Świadczą one o czymś dla krytyki młodopolskiej niezmiernie ważnym, nie tylko o swoistych kryteriach wartościowania, ale o kulturze literackiej, w której wciąż dominowały pewne wzory przejmowane z tradycji. Takie, na które nie powoływano się otwarcie, ale które wciąż były czynne, wciąż wpływały na tok i charakter lektury, a także oddziaływały na proces oceniania. Myślę tutaj o funkcjonującym podskórnie wzorcu *pièce bien faite*. Oczywiście, nikt z piszących o *Wyzwoleniu* go nie przywoływał, nikt w sposób jawny nie czynił go tu miarą, ale na tyle osadził się on w świadomości krytyków, że jednak o sobie przypominał także wówczas, gdy przedmiotem rozważań był dramat nic nie mający wspólnego z ideałem sztuki dobrze skrojonej. A na tym tle, przy zastosowaniu tego rodzaju kryteriów, zastosowaniu nieświadomym, ale przez to jeszcze bardziej charakterystycznym, akt II nie tłumaczy się w żaden sposób. O tym zaś, że o stosowanie tego rodzaju kryteriów chodzi, niech zaświadczą takie choćby zarzuty, że akt ów nie posuwa naprzód problemu i mało się przyczynia do charakterystyki bohatera⁴⁵, że w jego obrębie mamy do czynienia z szeregiem rozrzuconych szczegółów, a formuły nie zostały przerobione na obrazy i symbole⁴⁶, że z dywagacji Konrada powstaje traktat, a nie — dramat⁴⁷, że wreszcie rozmowy te po prostu hamują bieg akcji⁴⁸. Zarzuty tego rodzaju pojawiały się często, i to w rozmaitych sformułowaniach, wielokroć omownych czy pośrednich. I czyniono je, mimo iż każdy z krytyków musiał

⁴³ Koneczny, *op. cit.*, s. 588—589.

⁴⁴ Szarota, *op. cit.*, s. 85.

⁴⁵ Flach, *op. cit.*, s. 92.

⁴⁶ Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, s. 152.

⁴⁷ L. Szczepański, „*Wyzwolenie*”, *dramat w trzech aktach, przez Stanisława Wyspiańskiego*. „*Ilustracja Polska*” 1903, nr 8, s. 159.

⁴⁸ Szarota, *op. cit.*, s. 86.

sobie zdawać sprawę, że *Wyzwolenie* wywodzi się nie z tradycji *pièce bien faite*, ale stanowi bezpośrednie nawiązanie do dramatu romantycznego.

Wielu krytyków — od pierwszych recenzentów począwszy — deklaroowało, że akt II uważa za nużący. Tak pisał m.in. Władysław Bukowiński, autor jednej z najciekawszych i najwnikliwszych recenzji książkowego wydania *Wyzwolenia*, tak pisał Szczepański, tak pisał Sten, choć dodawał: nużący, ale ciekawy⁴⁹, tak pisał Gałęcki, który ujął rzecz w sposób może najbardziej interesujący:

W czytaniu akt ten nuży niezmiernie, jest on nieodłączny od sceny i tylko na scenie osiągnąć może cel wytknięty przez autora. Na scenie ten akt, rozciągnięty na sto stron książki, przemknie się błyskawicznie przed oczyma widza, Maski migotać będą symbolicznymi szatami, których im nie poskapi malarz Wyspiański, jak iskry w noc ciemną tryskać będą roje urwanych myśli i postać Konrada stanie przed nami wyraźniejsza, bo dopiero nastrój sceny wyprowadzić nas może z chaosu słów. Może w żywej mowie nie będą one tak banalne i szablonowe, jakimi wydają się wyciśnięte na czerpanym papierze⁵⁰.

I właśnie w rozważaniach o akcie II, tak nużącym, narażającym czytelnika na zmęczenie, powstała sprawa stosunku wersji książkowej dramatu do jego — w przypadku pierwszych omówień jeszcze tylko potencjalnej — wersji scenicznej. Gałęcki przedstawił może najwyrazistże ujęcie sprawy, nie był jednak jedynym, który na tę możliwą różnicę wskazał⁵¹. Ekspozycja jej świadczy o przekonaniu, że dramat przeznaczony jest jednak na scenę, przy innych kwestiach sprawa ta w młodopolskich rozważaniach o *Wyzwoleniu* rysowała się nad wyraz słabo. W takim rozumieniu akt II to swojego rodzaju partytura, która dopiero w teatrze może rozbrzmiewać w pełni.

Ów nużący akt II wymagał ze strony krytyków „oswojenia”, a więc trzeba go było wprowadzić w istniejący repertuar form dramatycznych. Czyniono to na różne sposoby. Także przez to, że usiłowano wskazać, jakie miejsce zajmuje on w całości dzieła. Niektórzy krytycy twierdzili, że akt ów dzieje się jakby w przerwie właściwej akcji, np. Gostomski utrzymywał, że „rozgrywa się poza sceną w przerwie akcji pomiędzy dwiema głównymi jej fazami”⁵², Grzymała-Siedlecki twierdził, że „jest

⁴⁹ W. Bukowiński, „*Wyzwolenie*”, *dramat w trzech aktach, przez Stanisława Wyspiańskiego*. „Książka” 1903, nr 9, s. 332. — Szczepański, *op. cit.* — Sten, *op. cit.*, s. 45.

⁵⁰ Gałęcki, *op. cit.*, s. 206.

⁵¹ Idea ta powracała później. Pisał J. Kott w recenzji krakowskiego przedstawienia *Wyzwolenia* z r. 1957 („*Miarka za miarkę*”. Warszawa 1962, s. 80): „Ten drugi akt w lekturze jest nieznośny. Nigdy go nie mogłem doczytać do końca. Ale za to jak gra w teatrze! Samą wizją. Samym ruchem scenicznym, ponad tekstem”.

⁵² Gostomski, *op. cit.*, s. 548.

to chwila oczekiwania przed wejściem na scenę”⁵³, podobnie sformułowanych sądów pojawiło się jeszcze sporo. Do wyznaczenia miejsca sprawa jednak ograniczać się nie mogła, jako czynnik „oswojenia” tego tak odbiegającego od konwencji epizodu ono najwyraźniej nie wystarczało. Toteż podejmowano trud określenia jego charakteru.

Niektórzy z komentatorów wskazywali, że tutaj nie chodzi o konstrukcję jedynie artystyczną. Może najwyraziściej i najdobitniej uczynił to Kelles-Krauz:

Idzie o treść tych rozmów: otóż składa się ona z najrozmaitszych rozważań politycznych, społecznych, filozoficznych, artystycznych (ba! nawet o małżeństwach mieszanych!), które nie zostały jeszcze podniesione do wysokości sztuki, tylko są po prostu bezpośrednim echem różnych bieżących kwestyj spornych, walczących dziś ze sobą w społeczeństwie ideałów i programów. Niejasność, często rozwlekłość wyrażenia, zatracanie wątku rozmowy są tu, zdaje mi się, objawem niepewności myśli samego autora, w imieniu którego Konrad „z myślą walczy własną, by ujrzeć ją dla siebie jasną”⁵⁴.

Rozważania takie jednak również nie wystarczały, podkreślanie publicystycznych właściwości tego rozbudowanego epizodu nie przesądzało ostatecznie o jego charakterze, nie określało w pełni jego właściwości. Aby go „oswoić”, właśnie te właściwości należało bliżej pokazać. Znamienne, że mało kto określa akt II jako scenę dyskusyjną, jako polemikę itp. To, co dla Koniecznego stanowiło tylko „rozmówki”, charakteryzowane bywało na ogół jako monolog⁵⁵. Na różne zresztą sposoby i z różnego rodzaju zastrzeżeniami, oczywistymi skądinąd, skoro chodzi o strukturę, która nie odpowiada klasycznym, w słownikach definiowanym właściwościom monologu. Mnożą się zatem przymiotniki i rozmaite określenia uzupełniające. Krytycy mówią więc o udramatyzowanym monologu (np. Feldman⁵⁶), wielkim monologu rozbitym na rozmowy (np. Kotarbiński), monologu dialogowanym (np. Szarota⁵⁷). Pojawiają się też określenia bardziej rozbudowane, tak więc Bukowiński opisuje rozmowy Konrada z Maskami jako „udramatyzowany [...] monolog liryczny o silnym podkładzie satyrycznym”⁵⁸.

⁵³ A. Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański na tle swego pokolenia*. „Ateum Polskie” 1908, t. 1, nr 2, s. 181. Szkic ten jest rozdziałem niebawem opublikowanej monografii.

⁵⁴ Krauz, *op. cit.*, nr 11, s. 128.

⁵⁵ I była to opinia dość zgodnie powtarzana. Przystał na nią także S. Tarnowski (*Historia literatury polskiej*. T. 6. Cz. 2. Kraków 1907, s. 530), który porównał ten akt do *Wyznań* św. Augustyna i *Wyznań* Rousseau. Twierdził jednak, że za sprawą Masek mamy do czynienia z zastępowaniem monologu.

⁵⁶ Feldman (O *twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego*, s. 143—144) pisze tak: „Nowym czynem w dziejach dramatu jest wprowadzenie Masek w *Wyzwoleniu*: walka duchowa »bohaterów«, zamiast wyrażać się w monologu przydługim, została w ten sposób udramatyzowana”.

⁵⁷ Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, s. 144.

⁵⁸ Bukowiński, *op. cit.*, s. 332.

Tu i ówdzie spotyka się formułę „monolog Konrada z Maskami”, brzmiącą osobliwie, skoro właśnie monolog nie zakłada mówienia z kimś. Jeśli termin ten rozumieć dosłownie, to trzeba przyznać, że w wielu pracach krytycznych o *Wyzwoleniu* występuje on w związkach o charakterze oksymoronicznym. Z pewnością uniknął oksymoroniczności Ignacy Rosner, który w interesującym wywodzie pisał o złamaniu monologu i jednolitej myśli Konrada przepuszczonej przez pryzmat kilkadziesiątu Masek⁵⁹. Przy takim ujęciu można je traktować po prostu jako drugie wcielenie monologizującego bohatera, jako jego uzewnętrznienie. W konsekwencji mielibyśmy tutaj do czynienia z czymś w rodzaju monologu wewnętrznego, zdialogizowanego na użytek dramatu, działałby się on więc — jak to sformułował Jan Sten — w duszy Konrada⁶⁰.

Ale bynajmniej nie wszyscy komentatorzy sądzili, że Maski to emanacja Konrada, przeciwnie, interpretowano je na różne sposoby. Antoni Mazanowski twierdził, że po prostu reprezentują Polskę⁶¹, Ludwik Skoczylas utrzymywał, że są upiorami, od których Konrad się odwraca⁶², Ignacy Matuszewski zaś, że Konrad odnosi się do nich tak jak Hamlet do Poloniusza i innych dworzan — z sarkazmem i drwiną⁶³.

Interpretacji dużo — i to różnorodnych⁶⁴. Niezależnie jednak od tego, jaką koncepcję krytycy przyjmowali, na ogół nie aprobowali wewnętrznej dialogiczności tego ogromnego epizodu, próbowali go sprowadzać do sensu w mniejszym lub większym stopniu jednoznacznego. I czynili to nawet mówiąc, że toczy się tu dyskusja, w której formuło-

⁵⁹ I. Rosner, „Wyzwolenie” *Wyspiańskiego*. Kraków 1903, s. 26.

⁶⁰ J. Sten, „Wyzwolenie” *St. Wyspiańskiego*. „Głos” 1903, nr 10, s. 156. Równocześnie jednak Sten oświadczył, że akt ten pozbawiony jest poezji, wyrażonym w nim myśлом brak wiecznej historiozofii, a ironiom — piekielnej smoły. Irzykowski nie napisał, niestety, osobnego szkicu o *Wyzwoleniu*, stwierdził jednak *en passant* (*Z kuźni bluźnierstw. Aforyzmy o czynie*. W: *Czyn i słowo*. Kraków 1980, s. 302), że akt II „toż przecie albo banalności, albo bałamuctwa”.

⁶¹ Mazanowski, *op. cit.*, s. 60.

⁶² L. Skoczylas, *Wyspiański jako poeta państwowości polskiej*. Lwów 1918, s. 11. We wcześniejszej swej pracy (L. S., *O Stanisławie Wyspiańskim*. *Życie i dzieło*). Kraków 1909, s. 53) krytyk tak rzecz ujmował: „Maski» więc oznaczać będą kierunki myśli polskiej, które pod pozorami bardzo efektownymi ukrywają swą nicość i bezwartościowość [...]”.

⁶³ I. Matuszewski, *Wyspiański i Hamlet*. W: *Studia o Zeromskim i Wyspiańskim*. Warszawa [1921]. Pierwodruk: „Myśl Polska” 1915, t. 1.

⁶⁴ Warto dorzucić, że A. Grzymała-Siedlecki w przypisach do wydania 2 swej monografii (*Wyspiański*. *Cechy i elementy twórczości*). W: *O twórczości Wyspiańskiego*. Opracowała A. Lempicka. Kraków 1970, s. 237) twierdził, że „pod Maską Wyspiański rozumiał wprost krytyka, recenzenta, komentatora, literackiego mądralę, a zwłaszcza dziennikarza”. Interpretując Maski w ten sposób, krytyk powołuje się na własne wspomnienia: do aktu II *Wyzwolenia* przeniknąć miało wiele z tego, co Wyspiański mówił o recenzentach *Wesela*.

wane są opinie sprzeczne. I tutaj też ujawnia się owa aporia interpretacji, o której wspominałem: interpretacja ma zdać sprawę z charakteru dzieła i jego wieloznacznych miejsc, ale też jest poniekąd zobowiązana do szukania jednolitych wykładni.

Należy stwierdzić, że wyjaśnienie właściwości aktu II, jego usytuowania w ogólnej strukturze dramatu oraz globalnej wymowy, było dla krytyków młodopolskich zadaniem równie trudnym, co ważnym, stanowiło próbę podstawową. I podejmowali je częściej niż wyjaśnienia innych partii dramatu, równie niejasnych i szokujących, takich jak włączanie wątków mitologii greckiej do utworu osadzonego w realiach polskich i spraw polskich dotyczącego, a przede wszystkim swoista rola didaskaliów, wykraczająca poza wszelkie znane w tej dziedzinie konwencje. Wielu krytyków wyrażało zdziwienie, że są one zapisane wierszem, podczas gdy duże połacie tekstu głównego — zwłaszcza w akcie II — pisane są prozą; czasem zapytywano, co z ową mową poboczną robić w przedstawieniu, skoro wykracza ona poza to, co dotychczas w tej dziedzinie obowiązywało, a forma wierszowa świadczy, że poeta przypisywał jej wagę szczególną; formę tę interpretowano więc jako swoisty akt wartościujący. Jeden wszakże tylko krytyk, mianowicie Bukowiński, usiłował pokazać miejsce tych didaskaliów w kompozycji dramatu — uczynił to w sposób interesujący i śmiały:

w odtworzeniu scenicznym przepada z konieczności to wszystko, co autor mówi bezpośrednio od siebie w szeregu ładnych i ciekawych, niekiedy wprost wspaniałych dygresji, stanowiących jedyny w swoim rodzaju wierszowany scenariusz czy komentarz, łączący się z dramatem samym w całość organiczną, związaną z nim równie ściśle jak, dajmy na to, w *Don Juanie* lub *Beniowskim* wycieczki liryczne i satyryczne ich twórców zespalają się z osnową obiektywną poematów. Lecz wszystkie te dodatki nie wystarczają widocznie, skoro taki nawet Włodzimierz Spasowicz nie zawahał się nazwać *Wyzwolenia* — zagadką w postaci dramatu ⁶⁵.

To porównanie z poematami Byrona i Słowackiego nie zostało zauważone przez autorów prac o *Wyzwoleniu*, jeden z nich mówił wprawdzie o nim jako o eposie narodowej w postaci dramatu, miał jednak na uwadze przede wszystkim względy ideologiczne ⁶⁶.

5

W rozważaniach o akcie II pojawia się formuła (np. u Szczepańskiego czy Grzymały-Siedleckiego ⁶⁷), która nadaje całej sprawie swoisty wymiar: spowiedź Wyspiańskiego. Nie — Konrada, właśnie — Wyspiań-

⁶⁵ Bukowiński, *op. cit.*, s. 332.

⁶⁶ S. Omski, *Nowoczesna Polska w „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego*. „Teki” 1903, nr 6/7, s. 319.

⁶⁷ Szczepański, *op. cit.*, nr 10, s. 198. — Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański na tle swego pokolenia*, s. 188.

skiego. Takie ujęcie świadczy, że chodzi tutaj krytykom już nie tylko o prowokujący do tyłu komentarzy akt II. Jak to wszakże rozumieć, że dramat jest spowiedzią Wyspiańskiego? Na jakim piętze hierarchicznej struktury utworu owa spowiedź się realizuje? Czy chodzi tutaj o to tylko, co mówi główny bohater, lub — w pewnych przypadkach — także inne postaci, czy też o całość dzieła?

Uwagom o *Wyzwoleniu* jako o spowiedzi Wyspiańskiego towarzyszy zwykle inna często pojawiająca się formuła: Konrad-Wyspiański. Utożsamienie głównego bohatera z autorem wydać się może najpierw czymś niezwykle, mieści się jednak doskonale w praktyce krytyki w tak wysokim stopniu ukierunkowanej biograficznie, tak programowo nie oddzielającej artefaktu od jego twórcy. Mówi się o Konradzie-Wyspiańskim tak, jakby był po prostu autorem dzieła. Charakterystyczny przykład:

Spojrząwszy na ziemię naszą, Konrad-Wyspiański dostrzega coraz jaśniej to, co już podkreślał w *Kazimierzu Wielkim* i *Weselu*, iż ażeby pójść w przyszłość, należy stoczyć walkę z potężnym widmem przeszłości. Walka ta staje się myślą przewodnią twórczości poetyckiej Wyspiańskiego i w żadnym z jego dzieł nie występuje z taką jasnością jak w *Wyzwoleniu*, i nigdzie nie panuje tak wyłącznie nad całym dziełem jak tutaj [...] ⁶⁸.

I utożsamienie to, w takiej czy innej formie, pojawia się u krytyków całkiem różnych, u Konecznego, ale także u Matuszewskiego, u Feldmana, ale także u Wasilewskiego, pojawia się też w publikacjach okolicznościowych zupełnie nie znanych autorów ⁶⁹. Niekiedy podlega ono pewnym komplikacjom, tak np. Lorentowicz mówi o Konradzie jako o rzeczniku Wyspiańskiego, ale równocześnie wskazuje na powikłania:

Kimże jest ten rozbolały w pierwszym akcie poeta, a rozgadany w drugim dialektyk? Konradem-Mickiewiczem czy Wyspiańskim, który na chwilę włożył na siebie płaszcz Konradowy? Dlaczego powtarza w teraźniejszości historię, którą już spełnił Mickiewicz? ⁷⁰

Leo Belmont zaś w utożsamieniu tym widzi w ogóle warunek sensowności i wagi utworu:

Do jakich wniosków doszedł tedy Konrad-Wyspiański, bo niewątpliwie poeta mówi przez usta bohatera? Inaczej wypadaloby uznać, że poeta sam od siebie nic nie powiedział, że kazał mówić bohaterowi coś, za co odpowiedzialności sam nie przyjmuje. A wtedy nie byłoby myśli poety... ⁷¹

⁶⁸ D. Śliwicki, *Twórczość literacka Stanisława Wyspiańskiego*. Lublin 1907, s. 137.

⁶⁹ B. Ruchlewicz, *Konrad — Król-Duch u Mickiewicza i Wyspiańskiego*. „Rozwój” 1907, nr 249, s. 2—3.

⁷⁰ J. Lorentowicz, „*Wyzwolenie*”. W: *Dwadzieścia lat teatru*. Warszawa 1929, s. 448. Pierwodruk: „*Nowa Gazeta*” 1916, nry 172, 174, 176, 178.

⁷¹ [L. Belmont], *Czy Wyspiański był bluźniercą?* „*Wolne Słowo*” 1912, nr 155, s. 18.

Warto zwrócić jednak uwagę na pewne okoliczności, które takiemu zrównaniu bohatera i jego kreatora sprzyjały. Na pierwszym miejscu trzeba tu wymienić fakt, że dla współczesnych — zwłaszcza zaś dla świadomych rzeczy krytyków galicyjskich — *Wyzwolenie* było sztuką z kluczem, sztuką, w której poszczególne postacie miały swoje mniej lub bardziej wyraziste i bezpośrednie pierwowzory, i to wśród osób znanych w życiu publicznym, a więc dających się łatwo zidentyfikować⁷². Krytyka — należy to z szacunkiem przyznać — we wskazywaniu pierwowzorów była zdecydowanie powściągliwa, a więc nie chciała się zadowolić plotką o *Wyzwoleniu*. Z jej punktu widzenia mniej ważne było skonkretyzowanie takiej lub innej postaci dramatu, identyfikacja Konrada wydawała się jednak zadaniem nie tylko kuszącym, ale wręcz dla zrozumienia całego dzieła koniecznym. Określano go rozmaicie, nazywano Prometeuszem⁷³, a pewien lwowski recenzent dopatrywał się w nim Podfilipskiego (Bóg zresztą raczy wiedzieć, dlaczego — autor nie był łaskaw wytłumaczyć się z tego zestawienia)⁷⁴, nie żywiono jednak na ogół wątpliwości, że postać tę łączą szczególne więzy z autorem.

Innego typu czynnikiem sprzyjającym utożsamieniu głównego bohatera i autora była przekonanie o liryczności, a więc bezpośrednio osobistym charakterze utworu. Gostomski twierdził, że pod tym względem *Wyzwolenie* przewyższa wszystkie inne utwory Wyspiańskiego⁷⁵, a bodaj najdobitniejszy wyraz tej idei dał Koneczny:

Wyzwolenie jest osobistą liryką, jest poematem o samym sobie, zwieraniem się, publiczną spowiedzią, przybraną w formę spowiadania innych. Autor doszedł do określenia sobie samemu swych poglądów, doszedł do syntezy i (rzecz tak naturalna!) czuje potrzebę wypowiedzenia się. Nadaje swej liryce formę teatralną, bo ma inne od reszty świata pojęcia o teatrze; ale nie opiewa żadnego przedmiotu z zewnątrz siebie, lecz tylko własne myśli i uczucia, słowem, poemat liryczny zamienia na przedstawienie sceniczne. *Wyzwolenie* nie tylko nie jest obiektywnym dziełem sztuki (a takim musi być dramat), lecz jest z całej a całej literatury polskiej utworem najbardziej subiektywnym⁷⁶.

Mniemanie Konecznego było jednak na tyle skrajne, że w tej postaci pozostało raczej odosobnione. Sama idea dochodziła jednak do głosu w różnoraki sposób w innych analizach *Wyzwolenia*; trzeba przy

⁷² Sprawę tę szeroko omawia Lempicka (*op. cit.*, s. LVI—LXXXIII).

⁷³ Robił to m.in. Szczepański w przywoływanym artykule.

⁷⁴ L. Stasiak, „*Wyzwolenie*” *St. Wyspiańskiego. Girlanda wrażeń*. „Gazeta Narodowa” 1903, nr 50. Jest to w pamfletowej tonacji utrzymana recenzja krakowskiego przedstawienia. Tej zapomnianej, ale barwnej postaci z okresu Młodej Polski poświęciła obszernie studium B. Łopatkówna (*Ludwik Stasiak. Zarys monograficzny*. „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Katowicach, Prace Historycznoliterackie Katedry Historii Literatury Polskiej” nr 3 (1965)).

⁷⁵ Gostomski, *op. cit.*, s. 461—462. Niejasność niektórych utworów Wyspiańskiego tłumaczy krytyk właśnie ich podmiotowym charakterem.

⁷⁶ Koneczny, *op. cit.*, s. 586.

tym pamiętać, że dla młodopolskiej myśli literackiej to wszystko, co miało jakikolwiek związek z liryką, odnosiło się bezpośrednio do autora, skoro poezja liryczna była traktowana jako dziedzina niekwestionowanej intymności, jako sfera, w której „ja” poety wypowiada się bezpośrednio. Także więc dramat, gdy podkreślano w nim pierwiastki liryczne czy — jak mawiano — podmiotowe, stawał się domeną bezpośredniego poetyckiego mówienia.

W przypadku *Wyzwolenia* natrafiano jednak na pewną trudność. Krytyka literacka epoki zdawała sobie doskonale sprawę, że Konrad nie jest tworem Wyspiańskiego, że należy — by posłużyć się terminologią stosowaną przez Theodore’a Ziolkowskiego, piszącego o swoistym „pożyczaniu” postaci⁷⁷ — do bohaterów „oddelegowanych” czy „odkomentowanych”. I tutaj powstawało pytanie: jak to jest możliwe, że monumentalna kreacja Mickiewicza staje się *porte-parole* innego wielkiego poety? Obydwu Konradów porównywano:

Mickiewiczowski Konrad buntuje się dlatego, że jego naród jest w niewoli; Wyspiańskiego Konrad buntuje się przeciw swemu narodowi za to, że wierzy, że jest w niewoli, i za to, że jego, Konrada, w niewoli trzyma. Konrad w *Dziadach* nie może znieść tego, co jest: niewoli, w której jęczy naród. Konrad w *Wyzwoleniu* nie może znieść tego, co jest: niewoli, w jakiej go trzyma narodowość...⁷⁸

I — rzecz charakterystyczna — porównania obydwu dramatów sprowadzały się do zestawiania ich głównych bohaterów, w większości traktowanych jako bezpośredni wyraziciele idei żywionych przez poetów, czy też jako ich reprezentanci. Krytyków w zasadzie nie interesowały różnorakie filiacje tekstowe, aluzje, cytaty i kryptocytaty, nie zajmowało ich — krótko — to wszystko, co dzisiaj stanowi niekwestionowaną domenę rozważań na temat intertekstualności. *Dziady* znajdowały się jednak zawsze w odwodzie, wskazywano, jakie znaczenie dla genezy *Wyzwolenia* miał fakt, że Wyspiański w arcydzieło Mickiewicza się wczytywał i przygotował jego spektakl⁷⁹, niewątpliwie orientowano się, przynajmniej z grubsza, w całej siatce odwołań, nacisk wszakże kładziono na relacje między dwoma bohaterami. Można, oczywiście, przy-

⁷⁷ Th. Ziolkowski, *Figures on Loan: The Boundaries of Literature and Life*. W: *Varieties of Literary Thematics*. Princeton 1983.

⁷⁸ Rosner, *op. cit.*, s. 11—12.

⁷⁹ Fakt ten, do własnych wspomnień się odwołując, podkreślał szczególnie Kotarbiński (*Pogrobowiec romantyzmu*, s. 133—138). A sam Wyspiański (*Listy do Lucjana Rydla*. Opracowali L. Płoszewski i M. Rydłowa. Kraków 1979, s. 449) tak pisał w liście do Rydla z kwietnia 1897 w związku z pewnymi planami plastycznymi: „Chcę dać Gustawa, chcę dać sceny guślarskie. — Jednym słowem, wykazać, ile w Mickiewiczu siedzi dzisiejszej poezji, tak jak ogromnie wiele siedzi w Słowackim, bo po prostu takie *Dziady* to by można teraz świeżo wydać jako rzecz świeżo napisaną, i dopiero powiedziano by, że jest we właściwym czasie napisana —”.

jąc, że jest to sprawa najważniejsza, że w tej właśnie sferze ujawnia się związek najgłębszy, taki, w którym bezpośrednio dochodzą do głosu intencje Wyspiańskiego. O tym, jak daleko krytyka młodopolska odeszła od wzorców pozytywistycznej nauki, niech zaświadczy to przede wszystkim, że nie pojawiały się w niej wątki wpływologiczne, chociaż — z pozoru przynajmniej — właśnie tutaj należało się ich spodziewać. Być może, praktyka tego typu odczuwana byłaby jako kolejne pomniejszanie olbrzymów.

Ale taki sposób patrzenia na dwóch Konradów⁸⁰ świadczy co najmniej o dwu rzeczach. Gdy się je rozważa w oderwaniu od realiów epoki, wydać się one mogą luźno z sobą związane lub wręcz przeciwstawne, w konkretnej jednak sytuacji krytyki z początku w. XX nie tylko nie wchodziły w konflikt, ale w pewien sposób na siebie się nakładały. Pierwszy element tego osobliwego złożenia to koncentrowanie uwagi w trakcie lektury utworów fabularnych na bohaterach, przede wszystkim zaś na bohaterze głównym, drugi to odbieranie wszystkiego, co się w utworze pojawia — a więc nie tylko jego głównego bohatera — jako bezpośredniej ekspresji autora, jako przekaźnika jego wyborów, mniemań, odczuć itp. Autor nie tyle przeto stoi za bohaterem — gdzieś w dalekim planie, by z dystansu mu patronować, ale jakby nieustannie jest z nim, a niekiedy po prostu z nim się identyfikuje. Z takiego skupiania uwagi na Konradzie i z nieustannego pytania, kim on właściwie jest, wyraźnie wyłania się ekspresyjna koncepcja dzieła literackiego i ekspresyjne metody jego lektury. Konrad w *Wyzwoleniu* mógł wygłaszać, znajdując się zawsze w wyraźnie zaznaczonej sytuacji, opinie rozmaite, mógł odwoływać się do różnorodnych systemów symbolicznych, zawsze jednak był — w ujęciu krytyki młodopolskiej — bezpośrednią ekspresją swojego twórcy, kimś, kogo można z nim utożsamiać. W zestawieniu Konrad—Wyspiański wyraziła się więc tendencja o znaczeniu podstawowym. I ona także skłaniała do monofonicznego odczytywania dramatu. Skoro utożsamiano głównego bohatera z pisarzem⁸¹, to przyznawa-

⁸⁰ Zastanawiano się, oczywiście, nad innymi bohaterami, ale jednak mniej. Interesujące są zwłaszcza uwagi Rosnera (*op. cit.*, s. 28) o takich postaciach, jak Prezes, Prymas, Samotnik itd. Nie można — zdaniem tego krytyka — mówić o ich fałszywej „charakteryzacji”, gdyż *Wyzwolenie* nie jest dramatem charakterów indywidualnych ani nawet typów społecznych: „te jego postacie [...] to są stylizowane kategorie myśli narodowej. Jako takie odpowiadają znakomicie celowi, któremu artystycznie służą; jako typy byłyby karykaturami”. Ten fragment wywodu Rosnera przepisał z nieznacznymi zmianami słownictwa Śliwicki (*op. cit.*, s. 142).

⁸¹ Owo utożsamianie się z bohaterami uważał Gostomski (*op. cit.*, s. 272) za jedną z głównych cech twórczości Wyspiańskiego: „I oto mamy jedyne w swoim rodzaju widowisko: poeta tragiczny staje się tragicznym bohaterem, głównym bohaterem najważniejszych swych utworów; postacie ich poszczególne czyni niejako znakami różnych swych stanów duchowych, poszczególne ich momenty odbiciami rozlicznych swych przeżyć wewnętrznych”.

no temu bohaterowi pewną autorytatywność. Identyfikacja taka nie sprzyjała więc rekonstruowaniu tego, co w utworze było wewnętrzną dyskusją, polemiką czy choćby tylko sprzecznością sformułowań. Była zaś korzystna dla wszelkiego poszukiwania jednoznaczności, dla interpretacji, która jasno by wykladała sensy utworu.

6

Wypada teraz zastanowić się nad tym, jakimi kategoriami posługiwali się młodopolscy krytycy, gdy zastanawiali się nad sytuacją historyczną, w jakiej znalazło się *Wyzwolenie*, i nad jego poetyką. Zgodnie z ogólnym charakterem krytyki literackiej tego czasu w pracach podejmujących tę problematykę nie pojawia się bogata i rozbudowana terminologia, raczej obserwuje się tendencję do jej znacznej redukcji. Korzystają z przyjętej terminologii w większym stopniu ci krytycy, którym bliższy jest wzorzec Chmielowskiego i Spasowicza, niż ci, którzy opowiadają się po stronie Lacka i Ortwina; styl krytyczny, jaki najpełniejszy wyraz znalazł u tych właśnie dwu autorów, zakłada jeśli nie pełną eliminację, to w każdym razie znaczne ograniczenie wszelkiej terminologii. Tam gdzie główną rolę gra krytyczna mowa pozornie zależna, nie ma dla niej wiele miejsca.

Z kategorii historycznoliterackich w grę wchodziły w istocie dwie tylko: romantyzm, gdy starano się uplasować dramat wobec tradycji, i Młoda Polska (lub któryś z funkcjonujących wówczas jej odpowiedników), gdy zamierzano pokazać, w jakim pozostaje on stosunku do najnowszych tendencji, dominujących na polskiej scenie literackiej. W obydwu przypadkach rzeczy układały się zresztą rozmaicie, choćby z tego niebagatelnego powodu, że w *Wyzwoleniu* romantyzm jest nie tylko tradycją, ale także jednym z przedmiotów, o których się w dramacie mówi.

I tu od razu należy zauważyć, że gdy chodzi o sprawy ideowe czy polityczne, krytycy w większości wypadków mówią ogólnie o romantyzmie, dopiero w dalszej kolejności precyzując, co konkretnie w danej chwili jest istotne. W przypadku zaś omawiania właściwości ściśle literackich *Wyzwolenia* kategoria ogólna niemal się nie pojawia, w tej dziedzinie bowiem wszelkie ogólniejsze zjawiska sprowadza się do przypadków jednostkowych. Stało się regułą, że krytycy nie zastanawiali się nad tym, w jakim stosunku do dramatu romantycznego pozostaje utwór Wyspiańskiego, odnosi się wrażenie, że taki określnik historyczno-gatunkowy jak „dramat romantyczny” w ogóle nie był znany⁸². Istota rzeczy sprowadza się w ich ujęciu do relacji *Wyzwolenie—Dziady* (nie-

⁸² Stosunkowo najszerszej stosunek *Wyzwolenia* do dramatu romantycznego omówił Caro (*op. cit.*, s. 171—172).

zmiernie rzadko wspomina się jeszcze o dramatach Słowackiego). Wyraża się w tym nieufność wobec tego typu kategorii ogólnych, to pewne, ale wyraża się także coś więcej, a mianowicie przekonanie, że w interpretacji utworu literackiego należy unikać wszelkich odwołań do zjawisk modelowych. W tej dziedzinie obowiązywał wówczas, podobnie zresztą jak w krytyce pozytywistycznej, rygorystycznie przestrzegany empiryzm. Związek *Wyzwolenia* z tradycją romantyczną nie budził wątpliwości krytyków, ale też nie był bliżej wyjaśniany⁸³.

Związku tego zaś nie mogli pominąć komentatorzy ideologii w dramacie tym przekazywanej. W uwadze dołączonej do wydania 2 swej monografii Grzymała-Siedlecki pisał:

Pragnę tutaj zaznaczyć, że na dnie prawdy o Wyspiańskim nie ma jednak decydującej różnicy między stanowiskiem moim z 1907 roku a obecnym. Wyspiański pragnął zwalczać romantyzm, miotał się przeciw niemu, ale głębią instynktu i emocji związany był z istotą romantyzmu. Można powiedzieć, że z furią romantyczną wyjeżdżał na ostre przeciw romantyzmowi⁸⁴.

W obszernym studium ogłoszonym tuż po śmierci Wyspiańskiego, w roku następnym włączonym do monografii, krytyk ujął rzecz ogólnie:

Wzywał swoich do otrząśnięcia się z mar przeszłości (*Wyzwolenie*), a sam sztuką swoją wracał hipnotycznie do murów okwieconych pleśnią — i z grobami się rówieśnił⁸⁵.

Zwykle w pracach o Wyspiańskim mówi się o grobie Kazimierza Wielkiego, odkrytym niespodziewanie w r. 1869, a więc o wydarzeniu, które zostało opisane przez Szujskiego, a potem uzyskało miejsce w osobistej mitologii poety⁸⁶. Zasadniczą sprawą w stosunku Wyspiańskiego do przeszłości były jego związki z tradycją. Listy do Rydla świadczą, jak głęboko Wyspiański osadzony jest w tej tradycji, jak nią żyje, nieustannie też, przy różnych okazjach, do niej się odwołuje. Ale też, zwłaszcza gdy mowa o *Wyzwoleniu*, nie sposób było nie dostrzec buntu przeciw romantyzmowi i polemiki z nim. Tej dwoistości świadomi byli na ogół krytycy młodopolscy (nieliczni tylko pisali o bezpośredniej kontynuacji)⁸⁷. Rzecz ujmowano różnorako. Flach powiadał, że Wyspiański zwalczał romantyzm, ale był jego „ostateczną konkluzją”⁸⁸, Lorento-

⁸³ W. Kiliński w pracy *Wyspiański a polska myśl porozbiorowa* („Sprawozdania Dyrekcji Gimnazjum w Wadowicach” 1913—1914) omawiał utwory Wyspiańskiego w porządku ich powstawania i nie dotarł do *Wyzwolenia*. Zapowiadanej publikacji części 2 owej rozprawy przeszkodził wybuch wojny.

⁸⁴ Grzymała-Siedlecki, *Wyspiański. (Cechy i elementy twórczości)*, s. 234.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 101.

⁸⁶ Sprawę tę omawia gruntownie K. Wóycicki w rozprawie *Wyspiański i Szujski* (Warszawa 1917).

⁸⁷ Zob. np. S. Es-Zet, *Z powodu „Wyzwolenia” Stanisława Wyspiańskiego*. „Teki” 1903, nr 4.

⁸⁸ Flach, *op. cit.*, s. 105.

wicz konstatawał, że Wyspiański atakował romantyzm, ale czynił to środkami romantycznymi⁸⁹. Herbaczewski swój tekst bliższy felietonowi niż rozprawie krytycznej zatytułował *Męczennik romantyzmu (St. Wyspiański)* i dowodził w nim:

Wyspiański walczył z romantyzmem, zda się, nie wiedząc, że był swawolnym romantykiem. Taki już los wszystkich antyromantyków polskich⁹⁰.

A na czym ta walka polegała, wyjaśnił Gostomski, twierdząc, że spór Wyspiańskiego z romantyzmem nie dotyczy właściwie literatury, polemika kieruje się zaś przeciw „hasłom epigonów naszego romantyzmu politycznego”⁹¹. Jakikolwiek były szczegółowe twierdzenia, romantyzm zawsze znajdował się na horyzoncie interpretacyjnym, który zarysowywał się, gdy podejmowano rozważania o *Wyzwoleniu*.

Sprawą niewątpliwie mniej ważną dla krytyków był stosunek utworu Wyspiańskiego (i jego pisarstwa w ogólności) do *Młodej Polski*. Zwracano uwagę (czynił to np. Koneczny⁹²), że poeta jest przeciwnikiem dekadentyzmu. W tym sformułowaniu sprawa miała jednak nośność niewielką, gdyż w latach, na które przypadła twórczość Wyspiańskiego, dekadentyzm był zjawiskiem przebrzmiałym, budzącym już emocje nader skromne. Inaczej wszakże było z *Młodą Polską*. Przyzwyczailiśmy się do szerokiego jej rozumienia, a więc twierdzenia krytyków, że *Wyzwolenie* nie ma z nią nic wspólnego, wydać się mogą dziwaczne lub wręcz niezrozumiałe. A utrzymywali tak krytycy reprezentujący najróżniejsze orientacje, tak estetyczne, jak polityczne: od Gałęckiego — do biskupa Bandurskiego. Ten ostatni pisał:

Wśród plejady pieśniarzy „Młodej Polski”, którzy raczej rwali struny lutni, a grali na nich jakby dla siebie, Wyspiański staje jako posąg ze spiżu kuty. Kiedy tamci jęczą i kwilą i na temat erotyczny całe zapisują tomy — Wyspiański woła: „Polska to jest wielka rzecz”, i o Polsce mówi, pisze, marzy i nad Polską ubolewa. Ale nie płacze on żaloczną nutą ani nie truje on ducha zwątpieniem i beznadziejnością, nie gniewa się i nie przeklina tegoczesnej doli, tylko nasze wskazując wady, prowadzi do tego, abyśmy poczęli rozumieć, w czym należy wyzwać się⁹³.

Flach zaś twierdzi, że część publiczności, m.in. dlatego, że pamiętała o współpracy Wyspiańskiego z krakowskim „*Zyciem*”, włączała go w obręb *Młodej Polski*, traktowała jako jednego z hufca Przybyszewskiego i tak postępowała ze szkodą dla pisarza także wówczas, gdy wszelkie

⁸⁹ J. Lorentowicz, *Po dziesięciu latach. (Ideologia Wyspiańskiego a nowa Polska)*. „Świat” 1917, nr 48.

⁹⁰ A. J. Herbaczewski, *Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci*. Kraków [1914], s. 126—127.

⁹¹ Gostomski, *op. cit.*, s. 549.

⁹² Koneczny, *op. cit.*, s. 58—581.

⁹³ W. Bandurski, *Czym Wyspiański dla Polski*. Lwów 1908, s. 9—10.

pozory już prysły⁹⁴. Flach przedstawia zresztą w sposób wyważony stosunek Wyspiańskiego do tendencji nowatorskich, utrzymuje, że odrzuca on nietzscheanizm, ale w jakiejś mierze bliski mu jest Wagner i symbolizm, rozumiany przede wszystkim jako styl Maeterlincka⁹⁵. Te rozmaiacie się przedstawiające odseparowywania Wyspiańskiego od Młodej Polski wydają się charakterystyczne z tej przede wszystkim racji, że rozumiano ją wtedy wąsko, a więc inaczej niż dzisiaj. W jej obręb włączano przeto zwłaszcza to, co uznawano za realizację programu Przybyszewskiego; jej granice nie były z pewnością zbyt ostre, wyznaczały jednak tereny stosunkowo niewielkie. Rzeczy miały się już inaczej, kiedy Brzozowski pod koniec pierwszego dziesięciolecia w. XX publikował *Legendę Młodej Polski*.

W harmonii z tym, co ogólnie dzieje się w krytyce okresu Młodej Polski, i prace o *Wyzwoleniu* nie są bogate w kategorie, za pomocą których opisać można strukturę utworu. Już przeciwstawiając Chmielowskiego i Lacka wskazywałem na kontrasty w rozumieniu kategorii formy. Dla pierwszego z nich ograniczała się ona do tego, co zewnętrzne i namacalne, dla drugiego zaś obejmowała najgłębsze pokłady utworu, trudne do uchwycenia, ujawniające się dopiero w skomplikowanym akcie empatii. Ani rozumienie pierwsze, narzucające wyraźne ograniczenia, ani rozumienie drugie, charakteryzujące się głębinowością, nie otwierały pociągających perspektyw dla poetyki. Nie jest więc przypadkiem, że także w ówczesnych rozważaniach o *Wyzwoleniu* jej instrumentarium wykorzystywane było rzadko i na ogół w sposób nieobowiązujący, co nie znaczy, że krytycy stali wobec dzieła bezradni i nie umieli zdać sprawy z jego ogólnego charakteru. Dotychczasowe wywody pokazują, jak się zdaje, że jest inaczej; chodzi o to, że gdy podejmowali to zadanie, postępowali w sposób rozmaity, ale na ogół tak, że owym instrumentarium posługiwali się nader oszczędnie i w dość specyficzny sposób.

Już w poprzednich uwagach wskazywałem na stosowanie w pracach o *Wyzwoleniu* rozmaitych kategorii — niektóre pojawiały się często, np. w rozważaniach o akcie II różnie charakteryzowany monolog, niektóre sporadycznie lub wręcz jeden raz, jak poemat dygresyjny, do którego odwołał się Bukowiński. Recenzent ten wprowadził jeszcze inną ciekawą kategorię, a mianowicie scenariusz. Pojawiła się ona również i u innych krytyków wtedy, kiedy chcieli zdać sprawę z właściwości utworu. A w ówczesnym słownictwie krytycznym scenariusz to tyle co didaskalia, tekst poboczny. Sprawa ta zainteresowała także Gałęckiego.

Niezmiernie oryginalną stroną artystyczną dramatu jest scenariusz oraz uwagi autora ujęte w przepyszną formę wiersza. Ustępy te, zwłaszcza roz-

⁹⁴ Flach, op. cit., s. 27—28.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 22—23.

poczynające i kończące każdy akt, organicznie zlewają się z całością dramatu. Dopełniają one akcję, wyjaśniając wiele miejsc zawilych, określając wyraźnie tendencje autora. Częstokroć uwagi zwracają się wprost do czytelnika i wtedy kłują ironią⁹⁶.

Mówiąc o scenariuszu, chciał krytyk zdać sprawę z ogólnej struktury dramatu i wyjaśnić jej osobliwości. Jednakże najczęściej bodaj pojawiająca się w opisie *Wyzwolenia* kategoria genologiczna to jasełka. Kwalifikacją tą posłużyli się już pierwsi krytycy *Wesela*, nowy dramat Wyspiańskiego porównywano do poprzedniego, w którym od razu dojrzano arcydzieło — i podobieństwa ujawniły się właśnie w ogólnej strukturze. Tak o tym pisał Gałęcki:

Widzimy, że w ostatnim swym dziele Wyspiański zachował w zupełności jasełkowo-prosty, naiwny w formie styl *Wesela*, a nawet posunął go aż do kresów, do jakich iść może tylko talent potężny, pewny siebie — bez narażenia na śmieszność i swoich postaci, i siebie samego. Postaci występują, mówią i znikają w tłumie statystów. Jedynie wyraźna myśl autora, nie schodząca ze sceny przez cały czas, stapia te niezliczone odgłosy w jedną całość, poza tym cała gromada postaci, grup, chórów, tłoczących się na scenie, jest rozbita na rozmaite pół-akcje, monologi, rzadziej na rozmowy i czyni wrażenie, jakby w całym tym tłoku osoby działające nie zauważyły obecności postaci, wśród których muszą sobie niejako łokciami torować drogę, by wystąpić⁹⁷.

Cytowany tu artykuł należy do tych, które najbardziej nasycone zostały terminologią, jednakże o roli jasełek w *Wyzwoleniu* pisało wielu krytyków, a niektórzy (m.in. Kelles-Krauz⁹⁸) posługiwali się terminami w tym kontekście niemal synonimicznymi, jak szopka czy szopka satyryczna. Inni zaś interpretowali *Wyzwolenie* jako polską odmianę *commedia dell'arte*. I znowu czynili to krytycy bardzo różni, bo np. zafascynowany Wyspiańskim Gostomski i niechętny poecie, choć akurat w tym przypadku powściągający swe negatywne emocje, Tarnowski⁹⁹. Rzecz charakterystyczna, że określenia „misterium” użył krytyk na ogół nieskłonny do patosu, i to w momencie, gdy epoka Młodej Polski już się zamknęła, mianowicie Boy-Zeleński w recenzji krakowskiego przedstawienia z r. 1919, recenzji, która jest sugestywnym dokumentem odczytywania dramatu tuż po odzyskaniu niepodległości¹⁰⁰. Misterium nie stanowi tu zresztą kategorii genologicznej czy w ogóle — literackiej.

Podobnie nie jest kategorią genologiczną tragedia, która w rozważaniach o *Wyzwoleniu* gdzieniegdzie się pojawia. W książce Herberta

⁹⁶ Gałęcki, *op. cit.*, s. 183.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 205.

⁹⁸ Krauz, *op. cit.*, nr 11, s. 128.

⁹⁹ Gostomski, *op. cit.*, s. 551. — Tarnowski, *op. cit.*, s. 529.

¹⁰⁰ T. Zeleński-Boy, *Wyspiański, „Wyzwolenie”*. W: *Flirt z Melpomeną. Wieczór pierwszy i drugi*. Warszawa 1963. *Pisma*, t. 19. Pierwodruk: „Czas” 1919, nr 233.

Sanda o młodopolskiej dramaturgii¹⁰¹ tragedia, zgodnie z myślą i tendencjami epoki, stanowi przede wszystkim kategorię estetyczną, nie daje się więc ujmować narzędziami poetyki. One w ogóle autora tej wartościowej i oryginalnej książki nie zajmują, tragedia jest bowiem sprawą — w takim ujęciu — nie poetyki, ale postawy, stosunku do świata. W sposób swoisty ujmuje sprawę tragedii w twórczości autora *Akropolis* Gostomski. Otóż jego zdaniem, jej tragicznym bohaterem jest sam Wyspiański, a poszczególni bohaterowie stanowią tylko znaki jego duszy; w konsekwencji nie są oni wielkimi postaciami tragicznymi, ale cała poezja Wyspiańskiego jest na wskroś tragiczna¹⁰². W ujęciu tego krytyka tragedia jest następstwem konsekwentnie ekspresyjnego podejścia do dzieła literackiego i literatury w ogólności.

Wielu krytyków pisało także w związku z *Wyzwoleniem* o ironii i satyrze. Nie zawsze przy tym chodziło o charakterystykę poszczególnych fragmentów. Gałęcki np. dostrzegał rolę ironii w samej strukturze dramatu („Sam pomysł budowy dramatu, sam plan artystyczny, jest do głębi ironiczny”)¹⁰³. Satyra zaś — podobnie jak tragedia — nie jest traktowana jako gatunek literacki, stanowi również element postawy, stosunku do świata, staje się współczynnikiem tej wizji współczesności, jaką poeta kreuje.

Mówiąc o kategoriach, którymi się posługiwali krytycy młodopolscy, i o tym, na jakie elementy dzieła literackiego zwracali uwagę, trzeba zauważyć, że pewna sfera zjawisk ich nie interesowała, przechodzili obok niej, w ogóle jej nie dostrzegali. Tą sprawą jest język utworu. Niemal niezależnie od swej orientacji artystycznej czy ideowej krytycy na ten temat się nie wypowiadali, jakby przekonani, że nie jest on ważny. A jeśli już można znaleźć jakieś uwagi o języku, to mają one charakter zbliżony do ocen poprawności. Kelles-Krauz pisze: „W ogóle dowolność, całkiem zbyteczna, form językowych Wyspiańskiego wprawia czasem w zakłopotanie”¹⁰⁴. I to właściwie wszystko. Nastawienie konsekwentnie ekspresyjne sprzyjało przesuwaniu spraw języka poetyckiego w cień, wydawał się on bowiem domeną zewnętrzności, której nie warto poświęcać osobnej uwagi. W Polsce na przełomie wieków pojawiły się ciekawe koncepcje języka¹⁰⁵, w minimalny sposób jednak wpływały one na zainteresowania i charakter krytyki literackiej.

¹⁰¹ H. Sand, *Współczesna polska twórczość dramatyczna*. Kraków 1911. Nawiasem mówiąc, niektóre fragmenty książki Sanda brzmią tak, jakby je napisał młody Lukács.

¹⁰² Gostomski, *op. cit.*, s. 272.

¹⁰³ Gałęcki, *op. cit.*, s. 183.

¹⁰⁴ Krauz, *op. cit.*, s. 152 (przypis).

¹⁰⁵ Analizuje je R. Nycz w studium *Język modernizmu: doświadczenie wyobcowania* („Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1).

Tak liczne publikacje o *Wyzwoleniu* można traktować jako godną uwagi reprezentację krytyki literackiej Młodej Polski, wskazującą tak na jej wewnętrzne zróżnicowanie (rozmaitego typu), jak na stosowane metody analizy, a więc sposób obchodzenia się z dziełem literackim. Już Chlebowski w cytowanym artykule zwracał uwagę, jak różne osoby przystępowały do pisania o Wyspiańskim. Dorzucmy, że zdumiewa również różnorodność form wypowiedzi krytycznej. Skala jest rzeczywiście ogromna: od przygodnej recenzji, pozbawionej większych ambicji i przynoszącej jedynie elementarne wiadomości o utworze, po rozdziały w podręcznikach historii literatury polskiej. Obszerne rozważania poświęcił *Wyzwoleniu* Tarnowski w tomie, który ukazał się w r. 1907¹⁰⁶, ale prawdziwym rekordzistą aktualności okazał się Brückner, który uwagi o tym utworze zamieścił w tomie swego dzieła ogłoszonym w roku 1903¹⁰⁷. Ten historyk literatury nie powiedział o *Wyzwoleniu* nic oryginalnego, ale sam fakt, że w roku jego opublikowania wprowadził je do ogólnego obrazu literatury polskiej, świadczy, jak wielką wagę temu dramatowi przypisywano.

Osobne rozdziały poświęcano zwykle *Wyzwoleniu* w monografiach, jakie zaczęły się ukazywać w samym początku wieku (ani Brzozowski, ani Potocki¹⁰⁸ nie zdążyli jeszcze tego dramatu włączyć w obręb swoich rozważań). Już Pini w r. 1903 zwracał uwagę na niebywałą liczbę książek o Wyspiańskim. Monografie, bo od razu one właśnie zaczęły się pojawiać, miały charakter rozmaity. Niekiedy zbliżały się do wzorca „życia i dzieła”, ale że dotyczyły pisarza współczesnego, którego wielu miało w świeżej pamięci, wątki biograficzne usuwano na bok bądź wprowadzano te, jakie bezpośrednio wiązały się z twórczością, pisano np. o związkach z Krakowem. Najbliżej wzorca pozytywistycznego znajdowała się najobszerniejsza z tych monograficznych publikacji — książka Kotarbińskiego, a bliskość owa tłumaczy się tym choćby, że autor należał do poprzedniej generacji, trudno go więc traktować jako reprezentanta młodopolskiej krytyki literackiej, choć na nowe prądy był

¹⁰⁶ Tarnowski, *op. cit.*, s. 528—537. Wywód Tarnowskiego jest z pewnego względu niezwykle interesujący, pokazuje bowiem, jak sam dobór słownictwa w dyskursie krytycznoliterackim wnosi wyraziste i zdecydowane oceny. Tym razem jest ono przekazem postawy, która najdelikatniej da się określić jako niechętna. W wydanym anonimowo *Czyśćcu Słowackiego* swym literackim animozjom dał Tarnowski wyraz dużo mocniejszy.

¹⁰⁷ A. Brückner, *Dzieje literatury polskiej w zarysie*. T. 2. Warszawa 1903, s. 421—422.

¹⁰⁸ S. Brzozowski, *Stanisław Wyspiański jako poeta. Szkic krytyczny*. Warszawa 1903. — A. Potocki, *Stanisław Wyspiański. Studium literackie*. Lwów 1902.

otwarty. Osobliwością *Pogrobowca romantyzmu* są bezpośrednie odwołania do kontaktów osobistych i zawodowych, jakie łączyły autora z Wyspiańskim, odwołania, które okazały się ważne także dla interpretacji *Wyzwolenia*.

Młodopolskie monografie Wyspiańskiego na ogół budowane były jako ciąg interpretacji poszczególnych utworów, ułożonych w porządku chronologicznym. Także te, które zmierzały do wyraźnych problematykacji, jak praca Gostomskiego, będąca właśnie małą monografią, choć dane jej było wieść żywot jedynie w czasopiśmie. Przestrzeganie tego elementarnego szyku nie stanowi jednak reguły. Tak więc Flach porządkuje materiał inaczej, skupia dramaty Wyspiańskiego w grupy tematyczne i zgodnie z tym je omawia. Najdalej od monografii pomyślonej jako ciąg interpretacji odeszła najlepsza niewątpliwie książka syntetyczna, jaką o Wyspiańskim napisano w okresie Młodej Polski, a mianowicie eseistycznie pomyślana praca Grzymały-Siedleckiego. Jej właściwości dobrze ujawnia podtytuł: *Cechy i elementy jego twórczości*. Wątki biograficzne, a także rozważania o poszczególnych utworach podporządkowane zostały ujęciu przekrojowemu. Toteż uwagi o *Wyzwoleniu*, niekiedy dociekliwe i oryginalne, nie zostały w zasadzie wyodrębnione, funkcjonują w obrębie większych całości problemowych.

Osobliwością jest, że o Wyspiańskim — za jego życia i tuż po jego śmierci — ukazało się dużo różnego rodzaju broszur. Niektóre z nich miały charakter krytycznoliteracki, w innych twórczość poety była jedynie pretekstem do rozważań na tematy polityczne lub wręcz do politycznej propagandy. Czasem obejmowały one całą twórczość — jak np. publikacje Haeckera czy Skoczylasa¹⁰⁹ — i wówczas mamy do czynienia z książeczkami znajdującymi się na pograniczu pracy popularyzatorskiej i agitacji politycznej. Kierowane do szerokiej publiczności, przynoszą podstawowe wiadomości o dziełach Wyspiańskiego, ale zarazem je dyskontują dla celów partyjnej propagandy, w pierwszym z przywoływanych przypadków socjalistycznej, w drugim — endeckiej. Ze względu na aktualność problematyki, a także wyraziste formuły, uwagi o *Wyzwoleniu* zajmują w tych wywodach sporo miejsca.

Pograniczne krytyki i polityki ujawnia się w broszurach poświęconych wyłącznie *Wyzwoleniu*, takich jak publikacje Wasilewskiego i Missony. Ich autorzy usiłują przełożyć symboliczny język dramatu na mowę politycznych konkretów, pragną zaktualizować jego treści, i tak — skądinąd — odczuwane wówczas jako aktualne. Niektóre z tych broszur, jak Rosnera czy Szaroty, nawet gdy podejmują bieżącą problematykę ideologiczną, są na ogół wolne od bezpośrednich aktualizacji. Jednakże w sumie uwagi Lorentowicza z końcowego okresu Młodej Polski, mówiące o tym, że nieświadomy rzeczy zagraniczny czytelnik prac

¹⁰⁹ L. S. [L. Skoczylas], *O Stanisławie Wyspiańskim*.

o Wyspiańskim mógłby sądzić, iż chodzi o historiozofa zajmującego się życiem duchowym Polski, który przypadkiem pisze wierszem, nie zaś — o poetę¹¹⁰, stosują się przede wszystkim do tego rodzaju broszur. Rys to znamieny ówczesnego życia literackiego, że większość publikacji tego rodzaju ukazała się w Galicji, głównie w małych miastach, w których pracowali nauczyciele gimnazjalni sięgający od czasu do czasu po pióro. Można stąd wnosić, że istniała tam łatwość druku, której gdzie indziej nie było. W Wielkopolsce ukazały się nieliczne podobne broszury¹¹¹, w zaborze rosyjskim ogłaszano książki o Wyspiańskim typu małych monografii, ale taka broszurowa forma wydawnicza nie była bodaj praktykowana.

W monografiach i w mniejszych publikacjach książkowych ujawniał się dominujący styl analizy *Wyzwolenia*. Nazwać go można eksplikacyjnym. Utwór omawiano na ogół w porządku narzuconym przez pisarza, tzn. akt po akcie, a niekiedy — scena po scenie. W takich przypadkach krytyka przyjmowała przede wszystkim zobowiązania komentujące, zmierzała do ujawnienia właściwego znaczenia poszczególnych epizodów, czasem traktowanych niemal w izolacji, czasem jako składnik ogólnego sensu dramatu¹¹².

Ten eksplikacyjny styl analiz obowiązywał także w wielu pracach publikowanych w czasopiśmie. Utwór wydawał się tak skomplikowany, stawiał tak wiele problemów, prowokował do tak licznych pytań, że najpierw trzeba było rozjaśnić to, co ciemne. Niekiedy na tym kończyły się aspiracje krytyka, w wielu wypadkach jednak szły one dalej, wówczas chodziło o eksplikację globalnych sensów utworu. Komentarzom towarzyszyły z reguły wartościowania, również zróżnicowane. Porządek wyjaśniający wynikać mógł z przekonania, że mamy oto do czynienia z dziełem wielkim, choć w takim czy innym fragmencie niezbyt klarownym, czasem wieloznacznym, obowiązkiem krytyka jest przeto podjęcie wysiłku komentowania. Porządek ów nie wykluczał jednak wartościowań negatywnych; w takich przypadkach krytyk cierpliwie tłumaczył to czy owo w dramacie nie dlatego, że go ceniał, ale by konkretną analizą wesprzeć formułowane oceny, a więc sprawić, by nie były one gołosłowne. Często dwie takie intencje w ten czy inny sposób się łączyły, krytyk wiedział, że ma przed sobą wybitne dzieło czy dzieło wybitnego autora (co nie zawsze było tym samym), ale chciał wobec

¹¹⁰ Lorentowicz, „Wyzwolenie”, s. 429—430.

¹¹¹ T. Jaworski, *Idea przewodnia w dramatach Wyspiańskiego: „Wesele”, „Wyzwolenie”, „Akropolis”*. Poznań 1905. — M. Ruszczyńska, *Stanisław Wyspiański. Próba charakterystyki*. Poznań [1910].

¹¹² Trzeba jednak zauważyć, że nie ukazała się osobno akademicka egzegeza *Wyzwolenia*, taka, jakiej przedmiotami stawały się inne dramaty Wyspiańskiego. Dla tego typu prac reprezentatywna jest książka K. Wróblewskiego „*Legenda*” Stanisława Wyspiańskiego (Lwów 1909).

niego formułować mniej czy bardziej ostro brzmiące zastrzeżenia lub w zasadniczy sposób utwór kwestionować. Jest to właśnie przypadek studium Konecznego, a więc jednej z najwybitniejszych prac o *Wyzwoleniu*, czasem osobiwej w swych tezach i ocenach, ale niewątpliwie dociekliwej.

I to także charakteryzuje prace o *Wyzwoleniu*: niebывałe zróżnicowanie poziomów. Obok prac wybitnych, takich jak wzmiankowane studium Konecznego czy artykuły Gałęckiego, Kelles-Krauza, Rosnera — by nie wspominać już o szkicach dwóch najwierniejszych Wyspiańskiemu krytyków: Lacka i Ortwina — ukazało się sporo prac niczym się nie wyróżniających, będących przykładem przeciętnego poziomu ówczesnych recenzji, ale trochę też takich, które świadczyły bądź o całkowitym zdezorientowaniu, bądź o złej woli (niewątpliwym przejawem tej ostatniej jest przywoływana już recenzja Stasiaka). Obserwujemy też duże zróżnicowanie genologiczne wypowiedzi krytycznych — od rozbudowanego studium do przygodnej dziennikarskiej recenzji czy notatki. Granice między gatunkami są zresztą płynne i wielokrotnie się zacierają. Teksty, które funkcjonalnie miały być recenzjami, stają się pokazanych rozmiarów rozprawami (jest faktem znamionym, iż rzecz Konecznego opublikowana była w rubryce „Przeglądu Polskiego” zarezerwowanej dla recenzji teatralnych); można założyć, że obszernie teksty np. Gałęckiego, Kelles-Krauza czy Stena zrodziły się właśnie z zamierzeń i zobowiązań recenzyjnych, były bowiem pierwszymi omówieniami dramatu (na podstawie edycji książkowej) w danym czasopiśmie. A i recenzje były rozmaite: od sprobrematyzowanych i pomysłowych, jak recenzja Bukowińskiego w „Książce”, do ściśle sprawozdawczych lub — czasem — mylących. Bliżej, oczywiście, klasycznej recenzji byli ci krytycy, którzy znajdowali się po stronie Chmielowskiego, niż ci, co raczej grawitowali w stronę Lacka. Teksty zarówno jego, jak Ortwina, choć zapewne pierwotnie zamierzone również jako recenzje, nie spełniają już jednak założeń tego gatunku krytycznego, nie spełniają choćby dlatego, że są całkowicie pozbawione wszelkiego elementu informacyjnego, a więc przeznaczone zostały dla tych, którzy znają i wiedzą.

Tak wielorako zróżnicowane, prace o *Wyzwoleniu* stanowią bogatą i zarazem reprezentatywną próbką krytyki młodopolskiej, ujawniają stosowane w niej metody analizy, pokazują zróżnicowania, jakie się wewnątrz niej zarysowały, a także — funkcje, jakie ona podejmowała, i uwikłania społeczne, ideowe, polityczne, w których jej przyszło funkcjonować. Wyjątkowo bogata konstelacja *Wyzwolenia* może więc być traktowana jako swoisty mikrokosmos krytyki literackiej praktykowanej w okresie Młodej Polski, krytyki, której tereny wyznaczone były przez dzieła autorów należących do poprzedniego pokolenia, jak Chmielowski i Spasowicz, oraz tych, co w pisaniu w stylu epoki poszli w krytyce najdalej, jak Lack i Ortwin.

Na zakończenie trzeba jednak zadać jeszcze jedno pytanie: jak wyglądałaby konstelacja *Wyzwolenia*, gdyby ją porównać z zespołem prac krytycznych z tego samego mniej więcej czasu, a dotyczących jakiegoś innego wybitnego utworu? Oczywiście, na tak sformułowaną kwestię nie potrafię przedstawić wyczerpującej odpowiedzi, gdyż wymagałaby równie rozległej i żmudnej analizy szerokiego zespołu przekazów krytycznych, spróbuję wszakże znaleźć odpowiedź cząstkową i przybliżoną. Utworem, który miał bardzo obfitą, choć może nie dorównującą *Wyzwoleniu*, recepcję krytycznoliteracką, była *Ozimina* Berenta¹¹³. Nie tu miejsce, by zestawiać obydwie konstelacje, można wszakże porównać ich fragmenty, te zwłaszcza, w których mamy do czynienia z unią personalną. Autorzy prac o *Wyzwoleniu* wypowiedzieli się bowiem o tej powieści. Myślę tu o pracach dwóch wybitnych krytyków — Grzymała-Siedleckiego i Ortwina¹¹⁴. Ich studia o *Oziminie* są artykułami krytycznymi dużej klasy, zwracają uwagę zakresem problematyzacji i próbami opisu utworu, a jednak świadczą o zdumiewającym rozmięciu się z nim.

I Ortwin, i Grzymała-Siedlecki dali dowód, że umieją czytać tak *Wyzwolenie*, jak inne nowatorskie i skomplikowane konstrukcje Wyspiańskiego, wobec *Oziminy* jednak, a przynajmniej wobec pewnych jej aspektów, okazali się niemal bezradni. I kontrast ten wydaje się tym bardziej charakterystyczny, że powieść Berenta jest pod pewnymi względami z dziełami dramatycznymi Wyspiańskiego porównywalna. I to nie tylko dlatego, że można ją potraktować jako jedną wielką aluzję do *Wesela* (na co już dawno zwrócono uwagę). Przede wszystkim z tej racji, że jest utworem o wysokim stopniu nowatorstwa, a jednocześnie aktualnym społecznie, ideowo, nawet politycznie, tak więc jak w wielu dziełach Wyspiańskiego, z *Wyzwoleniem* na pierwszym miejscu, poszukiwania formalne, również wysoce zaawansowane, nie mogły być interpretowane jako przejaw eskapizmu, łączyły się bowiem z poszukiwaniem języka, którym można byłoby mówić o tym, czym się wówczas w Polsce żyło. A jednak różnice w komentarzach do *Oziminy* i do *Wyzwolenia* rzucają się w oczy i nie można nie stwierdzić, że krytycy byli

¹¹³ W sposób skrótowy omawiam recepcję *Oziminy* we wstępie do jej wydania w „Bibliotece Narodowej” (I 213): Wrocław 1974, s. LXVI—LXXII.

¹¹⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Na marginesach „Oziminy”*. W: *Ludzie i dzieła*. Opracowała A. Okońska. Kraków 1967. Pierwodruk: „Museion” 1911, z. 4/6. — O. Ortwin, *O stylu i metodzie „Oziminy” Wacława Berenta*. W: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*. Opracowała J. Czachowska. Warszawa 1970. Artykuł napisany w r. 1911 ukazał się dopiero po ćwierćwieczu w tomie *Próby przekrojów* (Lwów 1936).

znacznie lepiej przygotowani do lektury nowatorskiego dramatu niż nowatorskiej powieści. Niekiedy ma się takie wrażenie, że uwagi krytyczne po prostu rozmiągają się z literą i duchem dzieła Berenta. Dotyczy to takich choćby podsumowujących refleksji Grzymały-Siedleckiego:

Ozimina, jak to już było wspomnianie, nie jest powieścią w ścisłym słowa znaczeniu. Jak również było nadmieniane, autor — wbrew podstawom powieściopisarstwa — za mało daje autonomii psychicznej, zanadto często są i postacie, i sytuacje niczym innym, jak tylko sposobnością do uwag autora, uwag czy to duchownawczych, czy moralnych, czy historycznych. Zanadto często nie wychodzą one z roli preparatu, w który się autor wpatruje¹¹⁵.

Owo rozmiąganie się widoczne jest także w uwagach Ortwina o tym, że *Ozimina* składa się jakby z samej fasady, czy w rozważaniach podejmujących podobną problematykę do poruszanej w cytowanym fragmencie tekstu Grzymały-Siedleckiego:

Otóż w *Oziminie* abstrakcyjną tę robotę spełnia za czytelnika i recenzenta pospołu sam autor za pośrednictwem swych postaci, odpowiednio przez siebie poinformowanych. On tu klasyfikuje, systematyzuje i kwalifikuje. On układa wyroki, kreśli schematy, zestawia kategorie, wydaje kontestacje i świadectwa przynależności duchowej. Czyni zatem właśnie, co do niego nie należy: podejmuje się roboty nieartystycznej. Wszyscy w *Oziminie* mówią, opowiadają o sobie lub innych, osądzając. Wszyscy określają, definiują siebie lub inne figury z powieści lub, co gorsza i co całkiem z artystycznego (nie publicystycznego) punktu widzenia niedopuszczalne, wydają osądy o ludziach, warstwach, pokoleniach, o całej społeczności poza powieścią bytującej, o życiu i egzystencji całego narodu [...] ¹¹⁶.

Nie tylko w pracach tych dwu wybitnych krytyków o *Wyzwoleniu*, ale w żadnej z publikacji o tym dramacie, pozostających na jakim takim choćby poziomie, nie sposób znaleźć rozważań, które tak bardzo mijałyby się z jego właściwościami. Analizując teksty, pokazywałem skłonność krytyków do narzucania jednoznaczności i do lektury monofonicznej, nigdy jednak tendencja ta nie poprowadziła, przynajmniej w pracach liczących się, do tak zasadniczego konfliktu z utworem. A w przypadku *Oziminy* ten właśnie konflikt wystąpił, i to z dużą ostrością. Krytycy dostrzegali w powieści te cechy poetyki, które w niej nie występują, a więc nie umieli jej czytać w sposób odpowiedni. Usiłowali ją odbierać jak normalną powieść z auktorialnym narratorem, a że było to niemożliwe, nieporozumienia powstawały na każdym kroku. Tam gdzie krystalizowała się wewnętrzna dyskusja, gdzie dochodziły do głosu różne — wielekroć kontrastowo formułowane — opinie, dostrzegali jednoznaczny i natrętny głos autora. Należy zapytać, jak to się stało, że krytycy, którzy tak doskonale wnikali w zasady organizujące *Wyzwolenie*, a także inne, również dalekie od obowiązujących kon-

¹¹⁵ Grzymała-Siedlecki, *Na marginesach „Oziminy”*, s. 125.

¹¹⁶ Ortwin, *O stylu i metodzie „Oziminy” Wacława Berenta*, s. 87—88.

wencji dramaty Wyspiańskiego, okazywali się bezradni wobec powieści Berenta.

Jak się wydaje, o kontraście między ujęciami *Wyzwolenia* i *Oziminy* zdecydowała przede wszystkim odmienność tradycji i różność gatunków. W pierwszym przypadku czytano dzieło na tle tradycji dramatu romantycznego, aktualizowano jego zasady, przywoływano największe jego realizacje; reguły, które obowiązywały w ówczesnej obieguj twórczości dramatycznej, albo całkowicie odrzucano, albo napomykano o nich jedynie incydentalnie, odwołania do *pièce bien faite* miały więc jedynie znaczenie marginesowe.

Inaczej rzeczy się układały w przypadku drugim. Przy lekturach *Oziminy* nawet czytelnicy tak znakomici, jak Ortwin i Grzymała-Siedlecki, odwoływali się do reguł klasycznej powieści realistycznej i z nich w sposób mniej lub bardziej pośredni wywodzili kryteria oceny i sposoby rozumienia utworu. A w tym właśnie wypadku reguły te okazywały się nieadekwatne, wchodziły w konflikt z dziełem — z czego krytycy nie zdali sobie sprawy. Zjawisko to ma zasięg ogólniejszy. Większość nowatorskich powieści okresu mierzono kryteriami wywiedzionymi z klasycznego realizmu i z tej racji pisano o ich różnego rodzaju uchybieniach (choćby o wadliwej kompozycji), nowatorskie dramaty tego czasu natomiast, a w każdym razie dramaty poetyckie, oceniano nie według kryteriów wywodzących się z dramatu realistycznego czy z ideału sztuki dobrze skrojonej, rozumiano, że tu trzeba rzecz odnosić właśnie do dramatu romantycznego. I ze względu na to zjawisko o charakterze ogólnym inaczej układa się konstelacja *Oziminy*, inaczej — konstelacja *Wyzwolenia*. Współczynniki gatunku, do jakiego omawiane dzieło należy, i tradycji, jaką ono kontynuuje, mają dla krytyki literackiej ogromne znaczenie. Gdyby ich nie uwzględniać, ów kontrast między pracami dotyczącymi *Wyzwolenia* a tymi, których przedmiotem jest *Ozimina*¹¹⁷, byłby niezrozumiały. Czynniki gatunku i tradycji, współzysujące ze sobą, wielokroć nakładające się na siebie, określają nie tylko praktyki literackie, przenikają do krytyki i wpływają na sposoby jej postępowania.

¹¹⁷ Chciałbym dobitnie podkreślić, że nie świadczy to, iż konstelacja *Oziminy* jest niejako z góry słabsza i mniej interesująca niż konstelacja *Wyzwolenia*. Rzeczy mają się inaczej, wszelkie aprioryczne wartościowanie byłoby tu nie na miejscu. Także o powieści Berenta napisano w okresie młodopolskim wiele interesujących prac krytycznych. O wartości tekstu krytycznego decyduje nie tylko to, na jakiego typu lekturze się opiera i jakie feruje oceny, w grę wchodzi również wzgląd inny: jakie stawia pytania, jak zarysowuje problematykę. Rozpatrywane pod tym kątem studia Grzymały-Siedleckiego i Ortwina, a także szkice innych autorów o tej powieści, nie tylko się bronią, ale okazują się pracami wybitnymi.