

# Kazimierz Gajda

---

## Koneczny o dramatach Wyspiańskiego

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 5,  
85-93

---

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Kazimierz Gajda

## Koneczny o dramatach Wyspiańskiego

Feliks Koneczny<sup>1</sup>, jako sprawozdawca teatralny „Przeglądu Polskiego” od 1896 do 1905, recenzował spektakle w ciekawym okresie rozwoju sceny krakowskiej: podczas dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego i Józefa Kotarbińskiego. Oglądał przedstawienia premierowe następujących dzieł<sup>2</sup> Stanisława Wyspiańskiego: *Warszawianka*, *Lelewel*, *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Protesilas i Laodamia*, *Bolesław Śmiały*. Jaką w stosunku do tych utworów zajmował postawę, jakiej trzymał się metody ich recepcji, jakie ujawniał narzędzia krytycznoteatralne – oto przewodni temat niniejszego artykułu<sup>3</sup>.

Wyspiański, „najzdolniejszy z «Młodej Polski», przerastający o całą głowę Przybyszewskiego”<sup>4</sup>, zestawiany również z Lucjanem Rydlem w oczekiwaniu, kiedy ci dwaj „najwybitniejsi” autorzy dopracują się „ostatniego wyrazu swej sztuki” (s. 306), wydawał się Konecznemu zwiastunem twórczości narodowej w stylu Józefa Szujskiego, ale znacznie lepszej. Predyspozycje do ożywienia przerwanej tradycji zdradzał w swej twórczości Wyspiański (*Warszawianka*, *Lelewel*) jak nikt inny. Cóż stąd – ubolewał krytyk – skoro „wszystkie” jego utwory są „nie wykończone” (s. 197), w kompozycji uzewnętrzniają malarski nawyk „pierwszego rzutu”

<sup>1</sup> Feliks Koneczny (1862–1949) – historyk sławista i historiozof, prof. USB, zwolennik oryginalnej koncepcji ścierania się systemów cywilizacyjnych (m.in. *O wielości cywilizacji*), publicysta, współzałożyciel i redaktor „Świata Słowiańskiego”.

<sup>2</sup> Pod koniec 1901 obejrzał adaptację *Dziadów* A. Mickiewicza w układzie scenicznym i reżyserii Wyspiańskiego. W styczniu i w lutym 1900 zastąpił go K.M. Górski, a na początku 1902 Z. Kniaziołucki, lecz wtenczas „Przegląd Polski” nie odnotował żadnej premiery sztuk Wyspiańskiego.

<sup>3</sup> Dotyczy on jedynie dramaturgicznej części sprawozdań (inaczej: recenzji, referatów, protokołów) Konecznego. Zawartość teatralna, czyli omówienie inscenizacji, wymaga osobnego szkicu.

<sup>4</sup> F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, t. 147, z. 441. Tu i dalej cyt. wg: F. Koneczny, *Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, przedm., wybór i oprac. K. Gajda, Kraków 1994, s. 285 (stroiny z tego wydania są podawane w nawiasie po przytoczeniach).

(s. 198), a większość spośród nich (*Wesele, Wyzwolenie, Protesilas i Laodamia, Bolesław Śmiały*) niewiele ma wspólnego z literaturą dramatyczną.

Dająca się tutaj zaobserwować postawa<sup>5</sup> wobec omawianych dzieł, istotny element świadomości metakrytycznej Konecznego<sup>6</sup>, prowadzi do fachowej wiedzy o teatrze: „Krytyka nie jest sztuką, lecz nauką; nie na wrażeniach ona polega, lecz na argumentach i poza nimi na nic innego czułą być nie może” (s. 188). Obejmując tą nazwą teksty oraz ich realizację sceniczną, domagał się Koneczny obiektywnej krytyki, „bez względu na korzyści czy szkody” (s. 220), zwłaszcza gdy chodzi o dramatopisarstwo, w ujęciu którego usiłował zespolić postawę projektującą (programową)<sup>7</sup> z krytyką jako analizą wad<sup>8</sup>.

W sprawie tworzywa literackiego Koneczny miał stałą hierarchię: „autorów nie można uważać za jeden z kilku równorzędnych czynników w teatrze, lecz należy uznać w nich bezwzględnie czynnik główny, pierwszy i wyższy” (s. 327). Tłem porównawczym opisu przedstawień będą zatem właściwości dramaturgiczne wystawionego utworu – naczelné jego komponenty: „wartość literacka” (zdolność estetyzacji ostrych jakości emotywnych), „faktura” (kompozycja, z uwzględnieniem form podawczych), niekiedy „sceniczność” (to, co składa się na „rzemiosło”, teatralną „technikę”). Wszystkie są uwikłane w sieć wzajemnych relacji, ogniskują kolejne pierwiastki, funkcjonalnie podporządkowane, iż prawie nie sposób zajmować się nimi oddzielnie. Rozpatrywane pod kątem „prawdy i piękna” (s. 54), kategorii implikowanych chyba w duchu klasycznych definicji, a z bliższego sąsiedztwa – trochę jak u Józefa Keniga<sup>9</sup>, służyły rozpowszechnionemu badaniu treści i formy.

Wymienione terminy w odniesieniu do dramatów Wyspiańskiego pojawiały się z różną częstotliwością. Nie ma bezpośredniego zdefiniowania wartości literackiej. Trzeba jednak pamiętać, że cytowane dokumenty to fragment obszernego ich zbioru, część ruchoma dyskursywnej całości. Przez ekstrapolację da się wydedukować, iż wartość literacka dotyczy także sytuacji nadawczo-odbiorczej, wyraża postulat sprecyzowanej idei, nierzadko norm moralnych. Z tej racji krytyk nazwał *Klątwę* dziełem „nie ze wszech miar”<sup>10</sup> zasługującym na pochwałę. Kiedy indziej

<sup>5</sup> Będzie ona oznaczać „specjalne «uwrażliwienie» podmiotu, uczulenie na dostrzeganie i odbiór niektórych tylko przedmiotów czy ich własności”. (M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967, s. 74).

<sup>6</sup> Zob.: K. Gajda, *Naukowe ambicje Feliksa Konecznego*, [w:] *Krytycy teatralni XX wieku. Postawy i światopoglądy*, pod red. E. Udalskiej, Wrocław 1992.

<sup>7</sup> M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki...*, s. 90.

<sup>8</sup> M. Gołaszewska, *Filozoficzne podstawy krytyki literackiej*, Warszawa 1963, s. 39.

<sup>9</sup> Zob.: M. Piekut, *Józef Kenig o sztuce aktorskiej i krytyce teatralnej*, [w:] *Polska krytyka teatralna w XIX wieku*, pod red. E. Udalskiej, Warszawa 1994. Piękno (także artystyczne) stanowi „istotny składnik *quin-cunxa*, będącego centralną ideą” historiozofii Konecznego, który „ze swym kultem prawdy jako nadrzędnej wartości w badaniach nad sztuką i rozważnym patriotyzmem jako jego konsekwencją” jest „wiernym uczniem” prof. S. Tarnowskiego – zauważa J. Tarnowski, *Konecznego aksjologia dzieła sztuki teatralnej*, [w:] *Feliks Koneczny dzisiaj*, pod red. J. Skoczyńskiego, Kraków 2000, s. 265, 272 (podkreślenia w cytatach pochodzą z tekstów).

<sup>10</sup> F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1902, t. 145, z. 433, s. 188.

argumentował: gdyby do *Bolesława Śmiałego* przyłożył probierz „rozsądku” i oceniać jak inne utwory... „niewiele by z niego zostało” (s. 309), ponieważ w układzie scen oraz usytuowaniu protagonistów brak mu „spoidła logicznego, co stanowi tak zasadniczą cechę dramatu, że od tego warunku nie można odstąpić ani na jotę!” (s. 310). Śledząc dialektykę postaci i akcji<sup>11</sup>, postawił zarzut, iż „związek brata królewskiego z akcją polega tylko na słowach”, a Piotrowin, o którego „publiczność się spiera, czy on występuje na scenie, czy też słycać tylko jego głos” (309), w świetle charakteryzowania „figur” jest niespójny. Puenta zabrzmiała swoiście: „Dramat opiewa bowiem czyny ludzkie, a te o tyle godne uwagi, o ile sens mają. Nigdy nie może być dobrym taki dramat, w którym nie wiadomo, kto kogo chce otruć” (s. 309–310). Zakładając oczywistą jedność treści i formy, dużo zastrzeżeń wysuwał Koneczny pod adresem *Wyzwolenia*:

Odnosi się zrazu wrażenie, że rzecz będzie o teatrze, jako takim, o teorii dramatu, że p. Wyspiański napisał dramat o – dramacie. Dekoracja przygniata treść, a raczej usuwa ją zupełnie i dopiero po długim stosunkowo czasie, widząc, że autor nie wraca już do przerwanej wątku, domyślamy się, że to był tylko jakiś wstępny epizod, że mieliśmy do czynienia tylko z dekoracją (s. 288–289).

I dalej:

Jest w *Wyzwoleniu* jedna zasadnicza niekonsekwencja. Autor przez usta swego Konrada wyrzuca, i to z wielką zaciekłością, poezję z życia publicznego, a czymżeż jest *Wyzwolenie*, jeżeli nie tym samym właśnie? Wszak poezją jest? Jest inną, bo każde pokolenie ma inną, ale zmiana rodzaju (czy osób) rzeczy samej wcale nie zmienia. Jeżeli więc: „Poezjo precz!” – w takim razie nie trzeba było ogłaszać *Wyzwolenia* (s. 290).

Na granicy pola semantycznego wartości literackiej wystąpiło słowo poezja (gdzie indziej „poeci”, „poetyczny”) i niezależnie od *Wyzwolenia* przywiodło stały motyw delimitacyjny zakresów twórczości: „Wyspiański pisuje nie pod znakiem teatru, lecz pod znakiem poezji” (s. 117) – bezapelacyjnie rozstrzygał krytyk o atrybutach gatunkowych *Warszawianki*. Również w kręgu wyobraźni poetyckiej umieścił *Wesele*, głęboko przekonany, iż dzięki temu ono „pozostanie w pamięci nie tylko na długo, lecz na zawsze” (s. 190). Stwierdziwszy atoli jego „prawdziwą poetyczność” (s. 195), odkrył w dramacie wiele „niejasności”, zaświadczonej przez rozbieżne sądy, które „tak się rozchodzą diametralnie, że chodzi aż o to, czy dzieło rozumieć należy pozytywnie, czy negatywnie? czy to pobudka, czy satyra?” (s. 198). Wykluczające się opinie<sup>12</sup> wypływają z „braku pewnych proporcji pomiędzy aktem

<sup>11</sup> Wyrażenie ze *Słownika terminów teatralnych*, sł. wst. nap. A. Ubersfeld, przeł., oprac. i uzup. opatr. S. Świątek, Wrocław 1998, s. 364.

<sup>12</sup> Zob. np.: A. Neuwert-Nowaczyński, „*Wesele*”, *dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego*, „Słowo Polskie” 1901, nr 135 wyd. popul.; A. [Grzymała-] Siedlecki, „*Wesele*”, *dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego*, „Głos” 1901, nr 14; R. Starzewski, „*Wesele*”, *dramat w 3 aktach Wyspiańskiego*, „Czas” 1901, nr 65–67, 69–70 wyd. wiecz.; W. Lewicki, „*Wesele*” *Wyspiańskiego*, „Głos Narodu” 1901, nr 64 oraz inne recenzje w tomie „*Wesele*” *we wspomnieniach i krytyce*, oprac. A. Łempicka, wyd. 2, Kraków 1970.

I a następnymi tudzież z winy Chochola i Racheli” (s. 198) – wyjaśniał Koneczny. Podobnie jak w recenzji *Wyzwolenia*, najchętniej powołałby Wyspiańskiego na świadka we własnej sprawie: „Po co się mamy spierać, skoro autor może każdej chwili sam dostarczyć interpretacji autentycznej i dobrze by zrobił, gdyby to uczynił” (s. 198).

Nadzieja na komentarz<sup>13</sup> twórcy do treściowo-formalnych komplikacji *Wesela* pozwala przypuszczać, iż dla krytyka streszczanie nie było wyłącznie rutynową czynnością celem zaznajomienia czytelników z układem podstawowych wątków dramatycznych. Owszem, streszczenia mają aspekt użytkowy (niekiedy reklamowy) i polegają zwykle na takim przekształceniu oryginału, aby po selekcji zdań (stopień ważności) zachować minimum idei tekstu<sup>14</sup>. Koneczny pojmował jednak specyficznie rolę streszczeń, czego dowodem jest zarówno drobiazgowe, jak i niekiedy pobieżne zapoznawanie z problematyką dzieł, albo to, że klasyki oraz sztuk wydrukowanych nie streszczał. W pierwszym sprawozdaniu oznajmił, iż „szczegółowo zamierza tu rozbiierać takie tylko utwory, które będzie należało brać na serio” (s. 42), co wobec Wyspiańskiego oznaczało, że wszystkie, jeśli przed premierą nie zostały opublikowane. W przypadku *Wyzwolenia*, znanego już w wydaniu książkowym, zrezygnował przeto z „pragmatycznego przytaczania treści” (s. 287) na korzyść „samej krytyki”, dając wielostronicowe analizy, teraz jedynie zasygnalizowane. Etap streszczania był egzemplifikacją wartości literackiej omawianych dramatów i dogodnym, formalnie umotywowanym przejściem do zainteresowania się ich fakturą.

„Faktura jest metodą układania scen w akty”, toteż nie ma faktury dobrej lub złej, jest „właściwe lub niewłaściwe używanie jakiegokolwiek” (s. 80) – tłumaczył Koneczny w 1898, jeszcze nim do repertuaru włączono *Warszawiankę*. Uważał ją za „najlepsze” dotychczas „poetyczne dzieło” (s. 113) o powstaniu listopadowym, pomimo dostrzeżonych „wad”, jak np. „zapadanie w tyradę bez potrzeby, bezczynność wielu osób na scenie, kilka zapomnień” (s. 117) – i słusznie podjętą przez Wyspiańskiego próbę tragedii historycznej, choć w stadium rozwoju: „metodę pisania niech ma, jaką mu się żywnie podoba, byle [to] było piękne i wykończone” (s. 117). O wystawionym kilka miesięcy później *Lelewelu*, chwalonym za „zwięzłość posuniętą do ostateczności” (s. 141), ale „przez braki rzeczy potrzebnych, a nawet czasem nieodzownych” (s. 141) nazwanym zaledwie „szkicem”, wyraził się powściągliwie, z perspektywy przeciętnego odbiorcy:

Czartoryski powiada Lelewelowi na jego wywody: „To poezja!” Widz teatralny zaś, gdy słucha tych dialogów, obracających się ciągle koło pojęć trudnych, bardzo złożonych i abstrakcyjnych, powie autorowi: „To filozofia, a nie teatr!” Autor dramatyczny powinien pisać dla widza średniej inteligencji, który tekstu ani poprzednio nie czytał, ani potem do niego nie zajrzy, a na widowisku będzie tylko raz. Taki widz nie może zrozumieć treści *Lelewela*, bo nie ma odpowiedniego przygotowania i – bądź co bądź

<sup>13</sup> Nie był w tym osamotniony, np. z racji *Wyzwolenia* spodziewali się autointerpretacji W. Feldman i J. Kotarbiński. Zob.: M. Głowiński: *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1996, s. 324, 325.

– do rozważań w teatrze nie jest obowiązany! Teatr ma dawać wrażenia, a nie pojęcia (s. 141)<sup>15</sup>.

Gdy zatem w *Wyzwoleniu* chętnie skreśliły strony 57–145, czyli cały II akt, te „z maskami mimiczne dialogi” (s. 290)<sup>16</sup>, oraz „zakończenie o uwolnieniu Konrada” (s. 290)<sup>17</sup>, to w *Lelewele* odwrotnie – zalecał nie poprzestawać na „samych tylko scenach zasadniczych” (s. 142) i w partiach „nie dla każdego zrozumiałych [...] dodać przynajmniej drugie tyle ustępów łatwo zrozumiałych” (s. 142), scen drugorzędnych, by stały się „objaśnieniem scen zasadniczych” (s. 142).

Poprawienie faktury bywało zazwyczaj efektem mało przejrzystej – według krytyka – organizacji materiału tematycznego, w którym już podczas streszczenia gdzieś wykazał niezbyt przekonujące zespolenie wątków (*Bolesław Śmiały*); niedostatek jasnej przesłanki (*Wyzwolenie*), wskutek czego trudno „odróżnić myśl samą od ozdoby stylistycznej, podmiot logiczny od akcesoriów formy” (s. 288); luki w kompozycji powodujące, iż „akcja” nie objawia się „dosyć konkretnie” (*Lelewele*), brak jej „zewnętrznych” oznak, „nie uzmysławia się i przez to nie dochodzi do świadomości widzów” (s. 143). Jeśli natomiast napotkał utwór (*Protesilas i Laodamia*), którego „oryginalność” przyjmuje w „dobrym znaczeniu” (s. 304) tej cechy, acz i ono „do dramatycznej literatury wcale nie należy”, bo motyw tęsknoty „nie stanowi tematu dramatycznego”, a pod względem faktury „jest właściwie jednym tylko olbrzymim monologiem” (s. 305), to przecież gotów był wspaniałomyślnie zignorować stylową „pomyłkę czy licencję” Wyspiańskiego: „dobry poemat liryczny wart dobrej tragedii” (s. 305).

Ujęcie strukturalnej funkcji faktury uwydatniło się w recenzji *Wesela*. Retoryczne zaproszenie do bronowickiego dworku brzmi następująco:

Treść prosta. Czytelnik pozwoli, że ją opowiem jak najbardziej „prozaicznie”. Taka już natura krytyki, że w wartość poetycznych utworów wierzy tylko pod tym warunkiem, jeżeli ich treść da się przełożyć na arcywspółczesny język, a mimo to nie tylko sensu nie traci, ale [...] w tej ogniowej próbie właśnie udowodni, że sens naprawdę posiada. Zdażyło się pewnego razu w pewnej polskiej wsi... (s. 191).

Od przytoczonych słów rozpoczął Koneczny trzeci akapit sprawozdania. Segmentacja tekstu jest istotna, wszak osądził już wcześniej *Wesele*. Wróżąc mu trwały

<sup>14</sup> Zapożyczenie terminologiczne z pracy W. Marciszewskiego *Metody analizy tekstu naukowego*, wyd. 2, Warszawa 1981, s. 151 i nast. Ciekawe rezultaty interpretacji streszczenia przyniosła rozprawa A. Makowskiego *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001. Jest pewna zbieżność streszczeń jako operacji umożliwiających lub utrudniających (*Wyzwolenie*) Chmielowskiemu i Konecznemu realizację różnych funkcji wypowiedzi krytycznej. Zob.: A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka...*, s. 209, 210.

<sup>15</sup> „Teatr należy bowiem do sztuk plastycznych i tylko przez zmysły działać może na umysł. Wszelka abstrakcja musi tu być uzmysłowiona, inaczej przejdzie niepostrzeżenie” – pisał Koneczny o scenicznej adaptacji *Dziadów* (s. 223).

<sup>16</sup> Bez wizji macierzyństwa i rodziny.

<sup>17</sup> Poetycki epilog, usunięty zresztą w drugim wydaniu z 1906.

sukces, jednocześnie żywił obawę, czy wraz z innymi trafnie odebrał ideologię dzieła, które „albo wyprzedziło całą kulturę współczesnych i jest przyszłości węgielnym kamieniem, albo też ma w sobie pomimo wszelkich zalet pewne niedostatki, tak że nie wypowiada się samo należycie i pozostawia słuchaczy z własnej winy w pewnych wątpliwościach” (s. 190)<sup>18</sup>. Widać kilka uzasadnień tej oceny. Najpierw w tradycyjnym, począwszy od Arystotelesa aż – być może – do słynnej teorii dramatu Gustava Freytaga, ujmowaniu akcji (intrygi) jako celowościowej i mimetycznie uporządkowanej sekwencji faktów oraz działań. Wynikają stąd także wnioski genologiczne:

*Wesele* nie jest dramatem, jak twierdzi autor w tytule swego utworu, gdyż nie jest osnute na akcji, wypływającej ze starcia się czynów ludzkich; tam czynu w ogóle nie ma żadnego. Nie jest też fantazją dramatyczną, bo nie wystarcza przyjąć pewne nieprawdopodobne założenie, ażeby już pogodzić się z logiczną konsekwencją wszystkich jego następstw. *Wesele* jest baśnią dramatyczną. W tym rodzaju jest perłą poezji – ale to taką perłą, że w ką przed nią *Hannele* Hauptmanna (s. 191).

Wyraźnie odzwierciedla się tutaj postawa przedmiotowa, tzn. recepcja dzieła przez pryzmat jakości stanowiących jego „podstawę bytową”<sup>19</sup>. Krytyk podporządkowuje się regułom poetyki *Wesela*, chociaż nie wszystkie są zgodne z wyznawaną przezeń aksjologią, a potem sprawdza ich zastosowanie. Akt po akcie bada, jaka jest scen „treść wewnętrzna” (s. 191), co mogłoby oznaczać bądź tendencję utworu („idea”, „myśl”), bądź rudymtarny czynnik („pomysł”) konkretyzujący się w formowaniu dzieła. Drugie przypuszczenie – ciekawsze – ma podbudowę tekstologiczną. Koneczny, racjonalista w odczytaniu *Wesela*, wytknął autorowi nadmierne wyeksponowanie Chochoła:

wzewany przypadkowo żartem, [...] bez najmniejszego związku z zasadniczym tokiem myśli? [...] odgradza silnie akt I od następnych, tak że gdyby brać rzeczy ściśle [...], można by zarzucić brak ścisłego związku wewnętrznego, który powinien być tak ścisłym, żeby kolejne następstwo zdarzeń czy stanów duszy było koniecznym, nieuchronnym (s. 196).

Wskutek nadania Chochołowi „zbyt wielkiej mocy” sprawczej w sensie artystycznym „dramat zamienia się na baśń dramatyczną” (s. 196), powstaje wrażenie, „jak gdyby idea dramatu rozwijała się podczas pisania, i to do tego stopnia, że w myśli autora zaszły zasadnicze zmiany, nim doszedł do aktu II” (s. 197). Podobnie odnalazł inne ślady przemawiające za tym, iż tekst „nie podległ jeszcze ostatniej rewizji autorskiej” (s. 197). Uświadamiając sobie trudne do przewidzenia kłopoty procesu twórczego, nie wątpił jednak, że „każda nowa zmiana w pomyśle wymaga stosownych zmian w całym rękopisie” (s. 191). Dostrzega się tu postawę

<sup>18</sup> „Zdarzyły się przy tym rzeczy w krakowskim teatrze niesłychane. Publiczność, kwapiąca się zawsze z niesłychanym pośpiechem do garderob, [...] pozostaje po skończonym przedstawieniu na miejscu i wywołuje autora. Nie uniknął autor tej banalności, że mu wręczono wieńce na pierwszym przedstawieniu, a więc zanim sztukę znano” (s. 190).

<sup>19</sup> M. Gołaszewska, *Odbiorca sztuki...*, s. 102.

krytyczną, która bierze źródło z wyszukiwania niedociągnięć dzieła, lecz zakłada możliwość ich usunięcia<sup>20</sup>. Jest wreszcie trzecia motywacja wydane go sądu – analiza faktury w aspekcie ruchu scenicznego („ustawiczne wchodzenie i wychodzenie”) (s. 192), dialogu („znamienny”) (s. 192), charakterystyki osób i postaci fantastycznych („dokładna, nieraz nawet szczegółowa”) (s. 195), a przede wszystkim wzmiankowanej już akcji, którą Koneczny najchętniej by obserwował jako dynamiczną, jednolitą, skończoną.

Faktura i akcja splatają się w tym sprawozdaniu nierozdzielnie. Powiązane z pojmowaną ambiwalentnie scenicznością, o czym krótko za chwilę, tworzą najważniejsze kryteria ewaluacji omawianego utworu. Zaczynając od działania postaci, krytyk w kilku fragmentach odsłonił – chciałoby się rzec – reguły sensu organizujące „akcję” oraz „fabułę dramatyczną”. Wskazał (s. 195–196) mechanizmy sprawiące, iż akcja „wewnętrzna” łączy się z „zewnątrzną”. Wyjaśnił, jak konstytuuje się „czyn”, „konflikt”, „moment tragiczny”, jak „napiecie dramatyczne” urasta do „katastrofy”. Terminologia nie osłabiła przejrzystości narracji, przeciwnie – wzmocniła rzeczowość wypowiedzi:

Nie ma w *Weselu* bohatera, tj. głównej działającej osoby, nie ma czynów, ale jest akcja. Ma to bowiem być dramat tzw. „ideowy”, tj. taki, w którym opiewa się nie czyny, lecz pobudki czynów, a więc myśli i uczucia; ma być analiza duszy ludzkiej i moment tragiczny, tzw. wewnętrzny. Akcję stanowi w takim dramacie tok myśli i wzbieranie uczuć, rozmaite przemienne stany duszy; nie zmiana wypadków, nie zmiany koło człowieka, lecz zmiany w człowieku stanowią fabułę dramatyczną (s. 195).

Koneczny umiejętnie wzbogacał język opisowy językiem konkretnym. Starał się zachować odpowiednią proporcję w ich użyciu, aby szczegół konstrukcyjny nie zaciemnił pola widzenia większych całości, a stwierdzenia ogólne nie przeobraziły się w ogólnikowe. Opisom – zasadniczej formie komunikowania się z adresatem przekazu – nadał krytyk cechę sprawozdania<sup>21</sup> w elementarnym jego rozumieniu: zdawania sprawy z czegoś, tu – z lektury dzieła wystawionego na scenie, a dokładniej mówiąc, przebiegu tej lektury jako czynności poznawczych, interpretacyjnych i oceniających. Metodą sukcesywnej prezentacji składników komentowanego tekstu, iżby referując zagadnienie, unaocznic odbiorcy, jak wręcz „zuchwałym” przedsięwzięciem jest „nowa” (s. 191) faktura wprowadzona przez Wyspiańskiego, odkrywał Koneczny jej dramaturgiczną funkcję i uwarunkowania. W dłuższym wywodzie uzasadniał: dzięki „personifikacji myśli” głównych „osób” (Gospodarz, Poeta, Czepiec...), będących pod wpływem „widm”<sup>22</sup> (Hetman, Szela, Stańczyk...), dostrzegamy, „jaka pod zewnętrzną korą jest w tych ludziach miazga, co w nich tkwi, gdy im się głębiej

<sup>20</sup> M. Gołaszewska rozważa taką postawę wobec utworu, który jest „aktualnie poddawany krytyce”, a także w stosunku do dzieł „należących do tego samego rodzaju, nieobecnych lub niegotowych”. W każdej z tych sytuacji krytyk rozpatruje przedmiot estetyczny „na tle całości, którą w zasadzie akceptuje”, s. 130, 131).

<sup>21</sup> Współcześni badacze mówią o „eseju”, „studium”. Zob.: M. Głowiński, *Ekspresja i empatia...*

<sup>22</sup> Postacie fantastyczne, na afiszu z 16 marca 1901: Hetman, Upiór, Stańczyk...



dobrac do duszy” (s. 195); potem – w scenie z Wernyhorą – zauważamy, że autor powraca do „faktury starej”, tzn. ciągu zdarzeniowego, „wiemy już, co ci ludzie myślą – teraz patrzmy, co byłoby, gdyby ich myśli mogły się spełnić i zaczyna się akcja w zwykłym znaczeniu tego wyrazu” (s. 195); wreszcie, gdy „Wernyhora działać przestanie, gdy Jasiak nie zdoła zadać na jego rogu, stanie akcja”, to wtedy postaci fantastyczne „mówią i robią za figury dramatu”, ożywiając w ten sposób „układ sceniczny” (s. 195–196). Ów brak schematycznej akcji – konkludował krytyk – świadczący jedynie, iż „zmieniono jej stanowisko w utworze”, inaczej usytuowano wobec faktury, jest „tak względny, że nadaje się doskonale na dowód, iż nie ma dramatu bez akcji, bo ją przynajmniej udać trzeba” (s. 196). Niemniej jednak uszczelnienie idei za pomocą ich uosobienia, czyli – wnosząc z kontekstu – na wzór psychologicznej koncepcji postaci (s. 196), uznał Koneczny za „nowy rozdział!” (s. 196) nie tylko w polskiej dramaturgii.

W samym bowiem *Weselu* nie wiadomo, co bardziej podziwiać: czy to, że autor do niebywałej treści obmyślił tak trafną fakturę, czy też to, że utwór udał mu się pomimo tej faktury. Nigdy chyba jeszcze nie wymyślono w literaturze czegoś bardziej obosiecznego (s. 196).

Co zaś tyczy się ostatniej już kwestii, mianowicie sceniczności, niech odpowiedź będzie cytat: „Powodzenie sceniczne [...] osiągnięte jest przez to, że autor przedstawia, jakoby była akcja, którą urządza, pokazuje i dopiero na samym końcu odwołuje” (s. 196). A zresztą – zawiera krytyk gustom widowni – dzieło Wyspiańskiego, który doczekał się w teatrze długotrwałych „owacyj”, sprostało wymaganiom uczestników spektaklu, gdyż „choćby autor pisał nie wiedzieć jak po myśli publiczności, nie zyska jej poklasku, jeżeli będzie pisać niescenicznie (s. 191).

Koneczny nie należał do admiratorów sztuk Wyspiańskiego, aczkolwiek rezerwował mu pierwsze miejsce wśród pisarzy teatralnych Młodej Polski. Niezwykle cenil jego talent dramaturgiczny i twórczą inwencję. Stając po stronie naukowej krytyki oraz tradycyjnej genologii, miał jednakże sporo wątpliwości dotyczących amorfizmu *Wesela*, *Wyzwolenia*, *Protesilasa i Laodamii*, *Bolesława Śmiałego*, zwłaszcza w zakresie akcji. Wierny zasadzie obiektywizacji sądów krytycznych, zajmował w stosunku do interpretowanych dzieł postawę programową i przedmiotową. Streszczał je dokładnie, po czym badał, jak uobecniają się w nich trzy zasadnicze kategorie: wartość literacka, faktura, sceniczność. Gdy w jakimś utworze dopatrywał się odstępstw od normatywnie przyjętej aksjologii, przechodził do konstruktywnej krytyki służącej analizie wad, zarazem wskazywał sposób usunięcia owych „nie-dostatków i niekonsekwencji”. W takim wypełnianiu powziętych obowiązków był pryncypialny.

## Koneczny on Wyspiański's Dramas

### Abstract

Feliks Koneczny, a Slavic historian, in the years 1896–1905 in *Przegląd Polski*, reviewed Cracovian performances of the following dramas by Stanisław Wyspiański: *Warszawianka*, *Lelewel*, *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Protesilas i Laodamia*, *Bolesław Śmiały*. As a supporter of the scholarly criticism and traditional genealogy, he had many reservations about them, primarily considering the plot. However, he considered Wyspiański an outstanding writer, and he wrote about *Wesele* (*Wedding*) that “it will not only remain in memory for long, but forever”. A reference point of the discussed plays were their dramatic properties: “literary value” (aesthetic tone, expectancy of precise ideas and moral messages), “texture” (composition and form of the message), “scenic value” (theatrical “craft”). With reference to the discussed works Koneczny, the rationalist, took on programme and subject attitude. First, he summarised the analysed works, then researched how the foregoing categories were present in them. A particular attention was given to the function of new *Wesele* texture, which enabled the creation of the realistic and fantasy world. If he traced any aberration from the normative axiology, such as apparent gaps in the arrangement of subject theme (*Lelewel*), or inconvincing, according to him, combination of plots (*Bolesław Śmiały*), he practised critique as analysis of faults simultaneously indicating a way to eradicate those “deficiencies”.