

Jan Nowakowski

Obecność i wizja historii w dramatach Wyspiańskiego

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 5, 51-64

1970

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jan Nowakowski

OBECNOŚĆ I WIZJA HISTORII^x W DRAMATACH WYSPIAŃSKIEGO

Będąc jednym z najbardziej pasjonujących zjawisk europejskiego symbolizmu przełomu stuleci - w szczególności pośród dzieł symbolistycznego dramaturgii - stanowi wszakże dramaturgia Wyspiańskiego wysoce indywidualny i oryginalny jego wariant. Nie próbując rozpatrywać tej kwestii w szerszym zakresie /uczyniono to już zresztą gdzie indziej/, zwrócimy tu jedynie uwagę na jedno z charakterystycznych znamion dramaturgii twórcy "Warszawianki" - znamion, jak się zdaje, w szczególniejszej mierze ją właśnie wyróżniających.

W symbolizmowi właściwym poszukiwaniu wyrazu dla najbliższego przeświadczenia o jedności świata, przejawiającej się w podstawowych analogiach pomiędzy różnopostaciowymi zjawiskami bytu, których to analogii odbiciem miała być szeroko pojęta synestezja /m.in. "słyszenie barw" i "widzenie dźwięków"/ - zatarciu ulegały również granice czasu i przestrzeni. Właściwe sobie tęsknoty, marzenia, lęki czy filozoficzne aksjomaty przenosiła bowiem poezja symbolistów najchętniej na plan czasowej i przestrzennej nieoznaczoności.

Przybierała się ona wprawdzie nieraz w kostium jakoby historyczny - lecz był to z reguły kostium jedynie markowany, stylizowany, teatralnie idealizowany. Na granicy takiej stylizowanej historyczności będąc - osobiście chętnie odwołując się zaś do średniowiecza - stawał się ów przystrój raczej już dekoracją dla baśni, legendy czy mitu. Jak to zaś baśniom i mitom właściwe, nie służył ów konwencjonalny kostium konkretności dziejowej, lecz wynosił przez się kreowany obraz poza przestrzeń, poza czas...

^x Skróconą redakcją niniejszego szkicu drukowało "Życie Literackie", 1970, nr 51.

I dramaturgii Wyspiańskiego właściwe jest piętrzenie warstw i planów przestrzeni i czasu. Teraźniejszość i przeszłość, dzieje i mity, wyobrażenia i zjawiska świata realnego podlegają w jego dramatach nieoczekiwanym zderzeniom i konfrontacjom. Ale twórca "Wesela" wolny jest przy tym od wskazanej manieri: obraz, aluzja Wyspiańskiego ma sens konkretny właśnie. Łącząc w swych utworach, przeciwstawiając, konfrontując, zderzał bowiem obrazy posiadające desygnaty konkretne i realne, choćby i z reguły obdarzone zarazem walorem symbolicznym /więc z "natury" wieloznaczne/.

Gdy np. u Maeterlincka motyw zamku czy wieży - jeden z ulubionych, podobnie jak u innych symbolistów - jest motywem konwencjonalnym, stylizacją, przeniesieniem w nieokreśloność, nie dosięga on nigdy tej gęstej konkretności, jaką nasycony bywa Wawel w dramatach twórcy "Akropolis". Choć i on przemieniał często obrazy w migotliwe znaki wielowartościowe, widział je wszakże i narzucał z całą ich konkretnością, określonością czasoprzestrzenną. Tak więc spełniało dzieło Wyspiańskiego wprowadzie jedno z istotnych praw symbolizmu, ale metodą wybitnie indywidualną, odrębną, bo przy szczególnym mianowicie, niespotykanym natężeniu realności obrazu, realności konkretnie wypełnionej, plastycznie jednoznacznej przestrzeni, realności wreszcie historii.

Jeśli dla symbolistów w sztuce europejskiej w ogólności historia stanowiła jedynie jak gdyby teatralny magazyn gotowych dekoracji, rekwizytów i stylizowanych kostiumów, dobieranych stosownie do potrzeb nastroju, sugestywności, metafory, symboliki, to Wyspiański - dramaturg sztukę swoją osadza w twardych ramach realnych przestrzeni, ją samą - ową przestrzeń - widząc jako przestrzeń pełną historii, jak jej scenę.

A historyzm zaś był jedną z cech sztuki przełomu wieków. Wszak dopiero secesja właśnie zerwała u schyłku XIX wieku ze sztucznymi rekonstrukcjami stylów historycznych w architekturze, podejmując zadanie tworzenia architektury nowej, "nowoczesnej". "L'art nouveau", czerpiąc entuzjastycznie z egzotyizmu, ze sztuki prymitywnej, z japońszczyzny i przyjmując zarazem wreszcie do wiadomości istnienie przemysłowo-technicznych tworzyw oraz istnienie realnego środowiska nowoczesnego miasta, był de-

klaracją solidarności z tym co "moderne", co zgodne ze staraniem podkreślałym kryterium "młodości" /Jeune Belgique, Młoda Skandynawia, Młoda Polska.../. "Jedynie życie współczesne może być punktem wyjścia naszej twórczości artystycznej. Wszystko inne jest archeologią" - głosił w 1895 roku architekt wiedeńskiej secesji Otto Wagner. "Der Zeit ihre Kunst" - podkreślał napis na gmachu Secesji w Wiedniu.

Rzecz paradoksalna, iż tak estetyzująca i jednak stylizatorska secesja była w tym przecież zgodna z ahistoryzmem naturalizmu. Ponad przeciwieństwami w założeniach filozoficznych i w wyznawanej estetyce rozpiął tu swe przesła wspólnie wznoszony most, który miał wieść rzekomo jedynie ku współczesności, ku "nowemu życiu".

Wyniesioną z Krakowa lekcję czytania dziejów z zapisu utrwałonego w przestrzeni, w "terenie", w murach i monumentach, w dźwiękach dzwonów, w kamiennych gestach białych pomników, w śmiertelnie ciężkich trumnach wyniesionych na ołtarze - przeobrażał Wyspiański w swej sztuce w obecność historii na scenie kreowanego przez się monumentalnego teatru.

Należało zresztą do szczególnych atrybutów sztuki polskiej w XIX wieku, iż na wyróżniające się miejsce wynosiła to, co wiązało się z przeszłością. Stąd niespotykane gdzie indziej rozwinięcie historyczności w prozie wzdłuż osi czasowej nieomal całego stulecia /zresztą i później/. Chodzi przy tym nie tylko o sam fakt - ostatecznie i gdzie indziej powstawały literackie panoramy przeszłości - ile o sytuację i o funkcję narodowo-społeczną powieści historycznej w ojczyźnie Polaków. Trudno też znaleźć inny kraj, gdzieby jeszcze w przedostatniej dekadzie XIX stulecia wypadło toczyć ostrą batalię z malarstwem historycznym. Uczniem zaś mistrza historycznej palety, człowieka-instytucji w życiu duchowym ówczesnej Polski, Jana Matejki - był właśnie Wyspiański, którego życie, poza pięcioletnim okresem zagranicznych podróży, zamknęło się w kręgu murów dawnej stolicy Piastów i Jagiellonów.

Podkreśla się w literaturze krytycznej, poświęconej poecie-malarzowi, kontrast, jaki musiał tutaj uderzać jego wrażliwą wyobraźnię: kontrast między przeszłością ongi królewskiej stolicy a budzącą sprzeciw rzeczywistością prowincjonalnego

galicyjskiego miasta. Głos dzwonu Zygmunta z krakowskiej bazyliki rozbrzmiewał wszakże wówczas nad starym zamkiem przemienionym w austriackie koszary /dopiero w 1903 roku zostanie ostatecznie postanowiona ewakuacja z Wawelu cesarskiego wojska/.

W tymże to mieście szczególnie bujnie krzewiła się też historiografia, mocno osadzona na uniwersytecie i w Akademii Umiejętności. "Krakowska szkoła historyczna" wybijała się na czoło tamtejszego środowiska naukowego. Konserwatywna społecznie, lecz zarazem bezwzględnie krytyczna wobec słabości Polski szlacheckiej, była też czymś więcej aniżeli tylko zespołem uczonych czy kierunkiem w badaniach naukowych. Pełniła wyjątkową rolę ideową i polityczną.

Wyspiański pozostawał pod presją Matejkowskich wyobrażeń. Już najwcześniejszy zachowany jego szkic dramatyczny był poetycką interpretacją, jakby tekstem słownym dla potencjalnej inscenizacji obrazu znakomitego malarza - "Batory pod Pskowem". Jak krakowski mistrz historycznego malarstwa twórczość dramatyczną Wyspiańskiego w ten sposób otwierał, tak samo on właśnie ją jak gdyby zamykał: ostatni utwór dramatyczny - "Zygmunt August" - nawiązywał wszakże bezpośrednio do dwóch obrazów Matejki, "Zygmunta Augusta i Barbary" oraz słynnej "Unii Lubelskiej".

Ale zarazem już wcześniej wszczął młody uczeń Matejki poszukiwanie innej, własnej drogi twórczej, którą obrawszy, odejdzie daleko od tej, jaką kroczyło tradycyjne już wówczas, późnoromantyczne malarstwo historyczne. Stosunek do malarstwa Matejki skomplikuje się więc znacznie. Niemniej wyobrażenia uformowane pędzlem mistrza malarstwa historycznego pozostaną ciągle niezmiernie ważnym czynnikiem w dziejach i strukturze, rzecz szczególnie: wcale nie malarskich wszakże, ale dramatycznych utworów Wyspiańskiego. Znanym powszechnie dowodem potężnej roli owych wyobrażeń może być przecie samo "Wesele", tak dalekie od historyzmu i pulsujące różnorodną aktualnością w momencie swej premiery z 16 marca 1901 roku, a przecież nawiedzone przez widma wyłonione z płócien Matejki - dramatis personae Stańczyka, Wernyhory, Hetmana, także przez wizję kosynierów z jego "Racławic".

Atmosfera historyczności otacza wszakże twórczość Wyspiańskiego również daleko poza granicami oddziaływania obrazów mistrza Jana. Wizja przeszłości jest ciągle w jego utworach obecna; rozległa w nich panorama historii, bogata galeria ożywionych postaci, nadciągających z różnych epok i przestrzeni dziejów, jakby zwoływanych zaklęciem dramaturga - od mitów i legend, od wątków autentycznych eposów aż po rzymską i polską Wiosnę Ludów połowy XIX wieku.

Błąka się - w tym świecie dramatów Wyspiańskiego - po wybrzeżu Itaki Odyseusz /"Powrót Odysa"/, Hektor żegna się u murów Ilionu z Andromachą /"Akropolis"/, Krakus i Wanda wynurzają się tu z mglistych obszarów legend i podań /"Legenda"/, Król Bolesław Śmiały wikła się w krwawą rozprawę z biskupem Stanisławem /"Bolesław Śmiały", "Skalka"/, Zygmunt August zaś opiera się polskim wielmożom /"Zygmunt August"/, generał Chłopicki wygłasza retoryczne tyrady pod wtór muzyki Kurpińskiego /"Warszawianka"/, podchorążowie zbrojnym pochodem kroczą ulicami nocnej listopadowej Warszawy /"Noc listopadowa"/, a Krasieński dyskutuje z Mickiewiczem wśród olbrzymich ruin Colosseum /"Legion"/...

W znamienym dla tej dramaturgii zjawisku koegzystencji różnorodnych bytów i wielopłaszczyznowości czasu i przestrzeni realna współczesność współlistnieje z historią, ta zaś z legendą czy mitem. Podobnie w układzie ogólnym twórczości Wyspiańskiego - w ciągu całego jej rozwoju - tworzeniu różnoimiennych dzieł towarzyszy nieustannie konstruowanie wizyj przeszłości. Gdyby wyróżniać pośród całości grupy czy zespoły utworów dramatycznych - więc np. współczesnych, historycznych, mitologicznych - i tak wypadnie przyznać, iż trudno je tak porozdzielać, by zachować jakąś ich zupełną osobność.

Ukazują się one naszym oczom niby różne pasma czy warstwy geologiczne w przekroju jednej struktury, biegną obok siebie poprzez cały jej zasięg, nie stanowiąc jakości zupełnie osobnych, odrębnych, nieprzenikliwych. Przeciwnie: tworzą raczej splot, wnikają nawzajem w swe granice. Jakości stanowiące o zasadzie, wedle której całokształt można by dzielić na warstwy, współlistnieją najczęściej i w samym obrębie wydzielonych układów, w ramach utworów. Nie jest tak wprawdzie zawsze, niemniej

do najbardziej dla dramaturgii Wyspiańskiego charakterystycznych utworów zaliczyć wypadnie właśnie te, gdzie koegzystencja różnych jakości i bytów jest najbardziej wyrazista, by wymienić - poza wspomnianym "Weselem" - "Legion", "Wyzwolenie", "Noc listopadową", "Akropolis", dramaty Bolesławowskie... Współczesność, historia, legenda czy mit tracą tu najczęściej własne granice, na jednym planie współistniejąc w przemieszaniu teraźniejszości z przeszłością, rzeczywistości z tworam i imaginacji.

Nie jest bowiem Wyspiański "dramatopisarzem historycznym", jak np. powiesciopisarzami historycznymi nazwano m.in. Kraszewskiego czy Sienkiewicza, jak malarzem historycznym był właśnie Matejko. Nie jest nim, mimo iż twórca "Warszawianki", "Lelewela", "Legionu", "Bolesława Śmiałego", "Nocy listopadowej" ożywił tam postacie utrwalone w dziejach, zbudował obrazy tchnące atmosferą swych czasów, odtworzył też zdarzenia i sytuacje rzeczywiście w kronikach i u dziejopisów poświadczone.

Rozważmy dla objaśnienia przykład wyrazisty. "Legion" oto podejmuje autentyczny temat historyczny: dzieje słynnego legionu Mickiewicza, utworzonego w Rzymie w 1848 roku podczas burzliwych wydarzeń europejskiej Wiosny Ludów. Jakoż wśród dwunastu scen dramatycznych znajdują się takie, jak audiencja przybyłego do Wiecznego Miasta Mickiewicza u papieża Piusa IX, jak poświęcenie sztandaru Legionu w bazylice św. Piotra, jak rozmowy Mickiewicza z księdzem Jełowickim, z Zygmuntem Krasieńskim, jak wyjście legionistów z Rzymu na północ, w stronę Lombardii. Te zdarzenia dramatyczne mają rzeczywiście uzasadnienie historyczne, opierają się - mniej lub więcej dokładnie - na szkieletcie faktów autentycznych.

Bliższe wszakże przyjrzenie się sytuacjom w utworze zwróci uwagę na znaczniejszą w owej "historyczności" "Legionu" zawiłość, zaskakujące komplikacje. Oto bowiem kiedy w kościele św. Piotra papież zebranych żegna relikwią głowy św. Andrzeja, ów święty naraz własnym głosem przemawia, a pod sklepieniem gigantycznej kopuły - jak wskazuje tekst poboczny - "litewskie boginki, świtezianki, guślarze, znachory, wiedźmy /starce i dzieci/, przechylone o balustradę tamburu, patrzą ku zawrotnej przepaści kościoła"; wreszcie "piorun pada, Mendog ukazuje się, wjeżdżając oknem kopuły na balustradę, do wnętrza" ... Oto

w scenie nocnej na Forum Romanum zrazu wprowadzie "przy Mickiewiczu widny Krasinski", ale wnet pojawia się przy nim Kassius, potem wjeżdża na Forum "Caesar na rydwanie, zaprzężonym w dwa białe konie", a "Caesara maska o rysach Napoleona I tragiczna, nieubłagana", jest też i Brutus, później zaś wóz, z którego Caesar tymczasem zstąpił, kierowany teraz przez Wolność, "pędzi, miażdżąc tłumy przed sobą", aż znów ukaże się przy Mickiewiczu Krasinski, tak jak na początku odsłony.

Oto zaś obraz podstawowy dla sceny dwunastej, ostatniej:

"Noc nad wielkimi wodami. Wody się kłębią od ciał, co w gwałtownym uścisku sprzężone, żreją się wzajem, szarpia, mordują. Na ralach Łódź wielka, której maszt: krzyż z długimi ramiony, a żaglem wielka płachta chorągwi białej; na tej Vera Ikon Chrystusowej twarzy. Nad falami w powietrzu unoszą się skrzydlate Harpije, Zmory, Syreny, Erinnie. Wioślarze mają ręce przykute łańcuchami i kajdanami do wiosł i dylów łodzi. U masztu stoi Mickiewicz i dzierży pochodnię, wysoko nad wiosłarzami".

Rozumiemy dobrze, że to już nie narracja udratyzowana o rzeczywistych wydarzeniach dziejowych. Fragmenty realne, ułamki dziejowej autentyczności wymieszane tu, niczym we śnie, z obrazami powstającymi na zasadzie odległych skojarzeń, jak gdyby wyłaniającymi się z mroków pamięci, z podświadomości; wszystko tu wydaje się równie możliwe, bez rozróżnień: co "prawdziwe" i to, co "nieprawdziwe", imaginacyjne, co dawne i co bliskie, echa rzeczywistości i strzępy koszmarów, jakby zmory dusznej nocy. Rozumiemy, że to nie "odbicie", nie "przedstawienie" faktów jest istotnym zamysłem dramaturga, ale ich ujęta w kształt wielkiej metafory szeroko zakrojona interpretacja.

Historia jest ciągle obecna w dramatach Wyspiańskiego, ale nie jako anegdota o pewnych konkretnie zaszłych wydarzeniach, nadających się do takiego czy innego "opowiedzenia". Dramaty te ogarniają jak gdyby utrwalone w pamięci zbiorowej, w sztuce wyobrażenia dziejowych wydarzeń i same z kolei, jakby na nowo i na innym stopniu, wyobrażenia takie formują i znowu przekazują wyobraźni zbiorowej. Tworzą znów zatem jak gdyby swoiste mity, zakorzenione w historii, ale przemawiające do wyob-

rażni współczesnej, mówiące o sprawach nie tyle zamkniętych w jednorazowym fakcie dziejowym, na zawsze skończonym, ile ciągle żywotnych, dręczących naród czy po prostu niepokojących człowieka, mity ukazujące w metaforycznym skrócie syntetycznym czy symbolu jego własny dramat, jego los.

Historia - przemieniona w wyobrażenia podobne do legend czy mitów, przede wszystkim zaś przeobrażona tak i zinterpretowana przez sztukę i tradycję - jest w dramatach Wyspiańskiego obecna jako objawienie ogólniejszych prawidłowości losu człowieka, narodu, ludzkości i zarazem jako czynnik obecny w teraźniejszości, w wyobraźni ludzi, w ideach, w kulturze. Autorowi tych dramatów służyły jej obrazy - w swobodnej interpretacji wyobraźniowej i ideowej - do wypowiedzi, których celem nie było jakieś pouczające "odtworzenie" zamkniętej przeszłości, lecz poprzez swobodną kreację artystyczną bezpośrednie działanie na wyobraźnię i na myśl współczesnych. "Historia" zatrzymana w zakrzepłej postaci zmonumentalizowanych obrazów i naładowana określoną energią przybiera bowiem charakter społecznego mitu. Jak to właściwe zaś mitom, opowieść o tym, co było i to co jest zarazem włącza w orbitę własnej interpretacji, równając teraźniejszość z przeszłością i z przyszłością.

Ale doszedłszy do sprawy istnienia i funkcji mitów w dramaturgii Wyspiańskiego - porzucmy ten szlak. Niejeden ostatnio przesunął się tędy rekonesans badawczy, niemało przyniosły one zdobyczy. Ponad sprawą mitów zakorzenionych w dziejach powrócić należy do nich samych, owych dziejów, do ich wizji, kształtowanej w dziejach dramaturga, którego spojrzenie, zwrócone w przeszłość, napotykało w rozsypujących się trumnach puste oczodoły królewskich i biskupich czaszek, a na wawelskim wzgórzu,

"gdzie Piastów orla perć,
gdzie orli szczytny gród",

widziało "gruz i cmentarz pełen trun".

To w dramacie o Bolesławie ów król Śmiały dostrzega sam w swym własnym dworcu potężnym, że oto:

"Rdza na zawiasach,
Próchno na węglach drzwi.
Węgar się sypie w rum.
- - - - -
Zgnilizna, dech cmentarzy..."

Perspektywa wsteczna: od terażniejszości, dramatopisarzowi współczesnej, ku narodowej przeszłości każe więc oto interpretować dzieje w kategoriach daremności, klęski, "popiołów", każe szukać win w bohaterach historii, a także w trwającej przez wieki legendzie, micie. Dramaty Bolesławowskie zostały niejako rozpięte pomiędzy zamierzchnią przestrzenią niemal zapomnianych dziejów, a terażniejszością. To terażniejszość narzuca interpretację dziejom i każe pamiętać nie tylko o rzuconej kiedyś klątwie, ale również o tej klątwy skutku i dziedzictwie - zagubie korony, nieszczęsnej słabości, rozpadzie i upadku państwa Bolesławów. W dramatach zostanie dlatego skruszona siła króla Śmiałego ciężarem trumny, obrót zaś wielkiego kręgu Piastów - unoszącego przyszłe ich pokolenia - będzie obrotem ściągającym ich w przepaść, "w piach i muł".

Rzeczywistość Polski podległej formowała taką, a nie inną interpretację historii narodu. Fakty dziejowe same narzucały z koniecznością tragiczne finały dramatom listopadowym.

Sprawę jednak wypada rozszerzyć. Przy trwałej koegzystencji bytów w dramaturgii Wyspiańskiego, przy wprost strukturalnej współobecności przeszłości i terażniejszości, rzeczywistości i mitu /czy legendy/ odbywa się w całym dziele twórcy nieustanna i równie jakby strukturalna współinterpretacja dziejów i współczesności. Wzajemna ta interpretacja i - by tak rzec - reinterpretacja służy tragiczności: gdy z perspektywy późniejszych klęsk przeszłość zyskuje znamię tragicznej daremności, to taka wizja i wykładnia dziejów musi rzucać podobnie głęboki cień na terażniejszość.

Tragizm jako kategoria podstawowa dla interpretacji twórczości dramatycznej Wyspiańskiego już od dawna nie pozostawał niezauważony. Może się wszakże wydawać, iż w dążeniu do czystości pojęć i kategorii narzucono mu wykładnię zbyt wyłącznie abstrakcyjną - w wymiarach estetyki, etyki, metafizyki. Spełnienia się zaś porządku tragizmu doszukiwano się równie może zbyt wyłącznie w losach eksponowanych bohaterów - indywidualnych losach herosów tragicznych.

Spójrzmy na niektóre utwory. Po podejmowanych w "Warszawiance" i "Lelewelu" interpretacjach zdarzeń w kategoriach psychologicznych i społecznych, kontynuujących nurt tradycyjnej

krytyki powstania listopadowego, z próbą zamknięcia fragmentu dziejów w stabilnych ramach poetyki bądź nastrojowo-symbolicznej /w pierwszym utworze/, bądź jakoby klasycystycznej/w drugim/, zaskakujący "Legion" stanowił jakby dramatyczny, gorączkowy zapis istnego "trzęsienia ziemi", jakichś gwałtownych ruchów sejsmicznych, przemieszczających i zderzających ze sobą całe pokłady dziejów. Przesycone krwią pokoleń i ludów "święte wzgórze" Kapitolu, ściernisko kolumn na cmentarzu wieków - pradawnym Forum Romanum - stają się miejscem jakichś gigantycznych spotkań epok. Rozzerwana została obręcz, spinająca w tamtych, wcześniejszych inscenizacjach zdarzeń dziejowych konstrukcję zamkniętą dramatu; potłuczonemu, potrzaskanemu obrazowi historii - gruzowisku dziejów - odpowiadała teraz fragmentaryczna i dynamiczna postać równie gwałtownie ze sobą zderzanych scen dramatycznych. Interpretację istoty i sensu dziejów wypadnie więc czytać jak z rozbitego witrażu o pomieszanych i pogiętych, połamanych kwaterach.

W prologowej scenie "Nocy listopadowej", zanim jeszcze uruchomiona zostanie taśma dziejów tej pierwszej warszawskiej nocy powstania, zlecą się do korytarza przyłazienkowskiej Szkoły Podchorążych na wezwanie Pallady Niki pobojuwisk Europy - od Troi, Termopil i Cheronei po Maciejowice i Moskwę. "Śmiertelnych żądne zgonu", zapowiadają, nim jeszcze dokona się znowu obrót koła historii, iż

"rola się stanie mogiłą
narodom - - - - -
- - - - -
chmury się zapalą pożarem,
w gruzy zapadną domy,
ogień z niebios wyleci widomy,
zaciąży Gniew!"

Nike spod Cheronei zapowie już wtedy:

"Otośmy przymierze zawarły:
oto po Śmierć, po Śmierć dążę,
niech giną we chwale zbroi,
łza już się w oczach nie łąże..."

Kryzys zaufania do historii jako nauki narastał z wolna, zapoczątkowany przez krytykę "historii antykwarycznej", zadowolonej z kolekcjonerstwa "małych faktów", ze strony Fryderyka Nietzschego. Przeciwstawiał jej ów myśliciel potrzebę "historii monumentalnej" i wołanie o wskrzeszenie mitu jako źródła odnowienia mocy duchowej.

Dramaturgia Wyspiańskiego, będąc w pewnej mierze i w pewnym sensie jakimś spełnieniem postulatów twórcy "Narodzin tragedii", nasyciła monumentalizm w interpretacji historii - tragizmem. Rzucała niejako welon żałobnej krepy na zwłoki bohaterów, a wielkie koło wiecznych obrotów rzeczy zanurzała w morzu krwi.

Daremne byłyby - w widzeniu dramaturga - próby wyjaśnienia dziejów jako realizacji celów transcendentnych, łudzące też poszukiwanie w nich zasady moralnej. Historia jest "poza dobrem i złem", a

"jeden jest Prawdy wieczny bieg:
że nie masz życia, krom przez grzech;
jeden jest żywym wieczny los:
wzajemnych zbrodni ważyć cios".

Jeśli jest jakiś nadrzędny porządek w mechanice dziejów - to spełnia się w nich jedynie jako grzech, zło, zbrodnia, a lawina skutków ludzkiego działania, raz ruszona, toczy się niepowstrzymana, bez możliwości nawrotu, bez poprawy. Zło jest immanentnym tworzywem życia człowieka - ale i dziejów ludzkości, walka z tak zarysowującym się losem - daremnym wysiłkiem, sam zaś ów rzekomy nadrzędny porządek świata - nie do pojęcia.

Szczególnie na tym tle dobitnym i przejmującym wyrazem uświadomienia sobie takiej prawdy staje się dramatyczny okrzyk Króla u końca dramatu "Bolesław Śmiały". Ten, co u jego początku powoływał się na swoje królewskie prawo:

"Bom ja tu na to dan, przez Boga rękę stawion,
bym jako Boża różga bił, jak Boża błogosławion"

i potem jeszcze zapewnia: "Bóg ze mną zbrodnię dźwiga" - a u końca dramatu, cofając się przed grozą Trumny, która go zmiażdży, zawoła niby w jasnowidzącym przejrzeniu:

"Boga klnę! Boga przeklinam!"

Ogarnięcie myślą amoralizmu dziejów z odrzuceniem każdego łatwego pocieszenia, łagodzącego dostrzeżony niejako "przedustawny" nonsens - pocieszenia tak teologicznego, transcendentnego w ogólności czy metafizycznego, jak moralnego, również w popularnych kategoriach "postępu" - nie jest wszakże owego amoralizmu aprobatą. Przeciw okrutnemu prawu istnienia powstają w świecie Wyspiańskiego herosi, by mierzyć się z przemocą, z losem. I w tym właśnie spełnia się ich wielkość, w tym też bowiem - wartość człowieczeństwa.

Znająca z góry, zanim ruszy łańcuch zdarzeń, los, jaki czeka bohaterów, Nike spod Cheronei szykuje im wieńce chojnowe, znak pozgonnego dla nich hołdu.

Tu rdzeń tragizmu, który wypełnia dzieło Wyspiańskiego. O tragizmie tym pisząc, stwierdzał w swym znakomitym studium Stefan Kołaczkowski:

"Wielkość tragizmu zależy też od cenneści tego, co ginie, jest ona odwrotnie proporcjonalną do marności, lichoty, zła, które dobro niszczy czy paczy. W ogóle zależy od wielkości kontrastu między splotem dodatniej i ujemnej wartości /.../ Gdy w zdarzeniu, które w proch obróciło wysokiej wartości dobro, tryumfuje zło, co spadło jak grom wbrew rachubom rozumu i najpotężniejszemu wysiłkom zapobieżenia mu, świta jakieś tajne poczucie - mimo całego irracjonalizmu i amoralizmu tego zdarzenia - że to jest prawda życiowa: to właśnie będzie tą cechą tragizmu, o której mówiliśmy. A dopiero to poczucie może drogą spekulacji filozoficznej rozrastać się w tragiczną koncepcję świata, przyjmując tragizm jako jedno z praw władających życiem".

W tym niewątpliwie najgłębszym ujęciu zjawiska tragizmu w dramaturgii Wyspiańskiego brak przecie - jak się zdaje - tego chyba istotnego ogniwa, o jakim tutaj mówimy. Zakorzeniona najmocniej w dziejach swego kraju interpretacja porządku świata nie zamykała się bowiem wyłącznie w ramach indywidualnego losu człowieka, "Los" zaś ten - wbrew myłacemu wielu krytyków przystrojowi mitologiczno-symbolicznemu - nie był tu prostą repliką antycznego Fatum czy Ananke. Na polskie "sny grobów" i ekshumacje przeszłości narodowej, ale także i na wszelkie mity, również mesjanistyczne, sugerujące hipotezę spełnienia

się "cudu sprawiedliwości dziejowej", na wszelkie ułudy historii "ułatwionej", nacechowanej etycznie odpowiadały dramaty Wyspiańskiego sarkastycznym /więc i bolesnym/ demaskowaniem owych mitów /zwłaszcza narodowych/ i piętrzeniem warstw swojej monumentalnej a posępnej wizji dziejów, napełnionej po brzegi tragizmem.

Niemalym paradoksem było, kiedy tragicznego wizjonera dziejów i gorzkiego obrazoburcę narodowych mitów okrzyknięto w swoim czasie wieszczem. Paradoksem też i to było, że taka interpretacja historii stała się własnością artysty, którego struktura umysłu i imaginacji była nią w szczególności, wyjątkowo wysokim stopniu nasycona, żyjąc i karmiąc się zwłaszcza kreacjami sztuki, dziedzictwem kulturowym dziejów. Mniej dziwi natomiast, kiedy twórca ten w "Wyzwoleniu" domaga się wyciągnięcia wniosków z historii - przystosowania się do jej amoralizmu w poszukiwaniu żywych źródeł siły.

Stosunek do praw, jakie odnajdywał Wyspiański - po części zgodnie z myślą Nietzschego - w dziejach, także i we współczesności, jako przecie jednym tylko z "obrotów wielkiego koła", daleki był wszakże od jednoznaczności, sam w sobie znaczący również piętnem tragizmu. Mieściło się w tym stosunku i marzenie o pogodzeniu sprzeczności życia w zwiastowaniu Chrystusa-Apolla, i owo wołanie Konrada do współczesnych Polaków o istnienie narodu w formie takiego państwa jak inne, więc zgodnego z powszechnym prawem dziejowego amoralizmu, wreszcie i szamotanie się Konrada w kole szalejących Erynni, kiedy

"rygłem wrota zwarte,
żelaznych wrót żelazna moc".

Na zakończenie warto, być może, napomknąć, że pytania, stawiane przez dramaturga na samym progu naszego stulecia, a w szczególności problemy immanentnego amoralizmu dziejów i heroicznej samotności w ich obliczu, że pytania te i problemy pozostaną sprawami tego wieku, który się wówczas, za Wyspiańskiego, dopiero zaczynał: jego sztuki i jego dziejów.