



Grey Scale #13



DANES-PICTA .COM

A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19

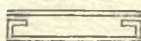
Dr JÓZEF FLACH.



5

# STANISŁAW WYSPIAŃSKI

STUDYUM



BRODY □ NAKŁADEM KSIĘGARNI F. WESTA □ 1908.  
WARSZAWA □ E. WENDE I SP. (T. HIŻ I A. TURKUŁ)



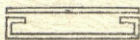
Dr JÓZEF FLACH.



5

STANISŁAW  
WYSPIAŃSKI

STUDYUM



BRODY □ NAKŁADEM KSIĘGARNI F. WESTA □ 1908.  
WARSZAWA □ E. WENDE I SP. (T. HIŻ I A. TURKUŁ)

K

DR. JÓZEF FLACH

b172

Stanisław Wyspiański

STUDYUM

~~2148~~ 655  
3117.



W BRODACH  NAKŁADEM KSIĘGARNI FELIKSA WESTA  1908  
Warszawa  E. Wende i Spółka (A. Turkuł i T. Hiż.)

884-92 (Wysprawnidło)



32259/2

## WSTĘP.

---

Bądź jak meteor— jak błyskawice,  
Które pociska Zeus i Bóg,  
Bądź jak te gwiazdy-opętańce,  
Co same swych szukają dróg.

Zorze za tobą idą, zorze, —  
Zorzana płynie krasa z róż...  
Chaosu lotem zmierz przestworze  
I pal i depc i siecz i płuż.<sup>1)</sup>

Ktokolwiek obecnie pisać zamierza o Stanisławie Wyspiańskim, musi sobie zdawać sprawę z niezwykle wielkich trudności swego zadania.

Nie na tem one polegają, że mówić ma o artyście, który działał nie tylko na polu poezji, lecz był także w równej mierze i malarzem, a nawet i w plastyce sił próbował. Krytyka literacka bowiem w dzisiejszych czasach obejmować musi cały zakres sztuki, literacki charakter zaznaczając jedynie wyborem punktu obserwacyjnego. Zapewne zabraknie jej znajomości wielu

---

<sup>1)</sup> Wiersz St. Wyspiańskiego, ogłoszony ze spuścizny pozgonnej w *Krytyce* za styczeń 1908 r. (Przyp. autora.)

technicznych szczegółów, ale też nikt ich od niej nie będzie żądał. Z całym natomiast spokojem krytyk literacki z chwilą, gdy wogóle nazwy tej godnym się być mieni, podjąć się może wyrowadzenia i malarskich objawów z duszy artysty, jak i na odwrót spożytkowania malarskich dzieł artysty do wyjaśnienia jego zasadniczego ducha.

I nie na tem także polegają trudności naszego przedsięwzięcia, że i 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 szczerymi, albo właśnie tą zuchwałością składają dowód, iż jeszcze mniej przenikają tajniki poety niż tamci, skromniejsi. Bezwzględnie biorąc, istnienie owych niejasności nie stanowi jeszcze nic o wartości ich twórcy. Pomijając już fakt, że nawet u tak przejrzystego poety jak Mickiewicz, niejedno słowo niewątpliwie na zawsze pozostanie zagadką nie do rozwiązania — choćby owo sławne, tylekroć bezskutecznie wyjaśniane „czterdzieści i cztery“ — przytoczyć trzeba z literatury światowej dwa przykłady, które posłużyć mogą do określenia charakteru ciemności Wyspiańskiego. W *Hamlecie*, jak wiadomo, nie ma ani jednej sytuacji zagmatwanej, ani jednego słowa niezrozumiałego, natomiast setki już uczonych komentarzy napisano bezowocnie celem wyświeatlenia i charakteru bohatera i zasadniczego problemu tragedyi. Wprost przeciwnie ma się rzecz z drugą częścią

*Fausta*: tam wiemy dokładnie, jaką myśl poeta chciał przez wszystkie ustępy dzieła przeprowadzić, lecz błakamy się z chwilą, gdy każdą z części utworu pragniemy szczegółowo zbadać. Niejasność Wyspiańskiego nie jest zagadką *Hamleta*, podobną jest natomiast do tajników *Fausta*: czasem z łatwością i z zupełną pewnością, czasem z trudem i z pewnemi wątpliwościami, zawsze jednak ostatecznie i z dużem prawdopodobieństwem zdołamy określić ideę utworu, a męka i zwątpienie ogarnia nas dopiero wobec wielu poszczególnych scen, obrazów, nawet zdań i słów. Podobny w tem do Goethego, Wyspiański jednak nie jest zupełnie takim samym. Naprzód, zastanowiwszy się nad jego i nad *Fausta* niejasnościami, dostrzeżemy, że źródła ich daleko od siebie leżą. Goethe, jak w całym swym arcydziele, tak i w ciemnych dotychczas jego ustępach czerpał z olbrzymich zasobów wiedzy, wiedzy przyrodniczej, filozoficznej, historycznej, w niemałym zakresie także demonologicznej; im bardziej zatem i my do tych dostępnych i dla nas skarbów dotrzemy, tem więcej na tej podstawie zagadek rozwikłać potrafimy; ztąd widzimy, jak z roku na rok mapa *Fausta* w miarę postępu badań coraz mniej ma czarnych plam i z całą pewnością przewidzieć możemy, że prędzej czy później i najgłębiej położone krainy tej poetyckiej Afryki przestaną być nieznanymi. Inaczej jest z Wyspiańskim. Jego twórczość, mimo istniejących oczywiście związków z realnym światem, jest szczególnie właśnie w tych

zawiłościach płodem niesłychanie bogatej ale przytem dziwnie rozbującej wyobraźni, której chaotycznego biegu żaden badacz, żaden krytyk określić nie zdoła. Nie koniec na tem. Uprzedzając już tutaj dalsze wywody stwierdzić trzeba, że wszystkie Wyspiańskiego utwory a przynajmniej ich grupy są z sobą ściśle spojone, każdy następny jest dopowiedzeniem poprzedniego, ale dopowiedzeniem jeszcze nie zupełnem, jeszcze dalszego ciągu wymagającym (dowodem tego jest fakt, że poeta często albo kilkakrotnie ten sam motyw opracowywał n. p. rapsod o Bolesławie Śmiałym, dramat o nim a potem *Skalka*, albo myśl jednego utworu dalszemi wyjaśniał, podkreślał lub rozszerzał n. p. *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Akropolis*). Dzięki temu, póki żył, zawsze można było spodziewać się od przyszłych dzieł odpowiedzi na pytania, poprzednimi wywołane; dzisiaj, gdy umarł, któż dopowie nam brakującą część? Ale zestawiając go z Goethem, nie podobna nie poruszyć i innych także różnic, choćby się i sobie i drugim miało tą bezwzględną analizą przykrość sprawić. Oto, cokolwiek się powie o sile geniuszu Wyspiańskiego, musi się stwierdzić, że duch jego był potężniejszym niż artystyczne środki jego wypowiedzania się, że więc niejedna niejasność zwłaszcza jest skutkiem tej dysproporcji między zamiarem i wykonaniem. Z prawdziwym bólem i tej sprawy dotknąć trzeba — którą dotychczas, o ile wiemy, jeden p. Kotarbiński w swem studyum o Wyspiańskim miał odwagę określić — że prawdopodobnie na

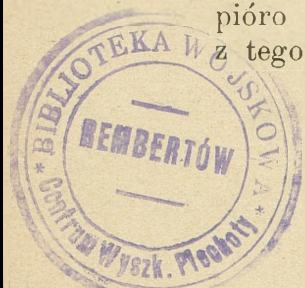
kilku dziełach położyła swą straszną rękę niszcząca organizm poety choroba, zapewne nie na przejrzystych ale właśnie na ciemnych ustępach tych utworów. Dwie ostatnie przyczyny oddziałują fatalnie na czytelników i krytyków Wyspiańskiego, paralizując ich wysiłki, zdążające do wyświelenia tajników: gdyby nie te dwa momenty, szukałoby się klucza z nadzieją, że przecież w końcu go się znajdzie; tak zaś brak otuchy osłabia nasz wzrok, a nawet, gdzie zleje się nam, żeśmy tajemnicę przeniknęli, pytamy się z trwogą, czy to nie ułuda, czy sztucznie nie czynimy jasnym, co z natury jest ciemnym, nie zasługujemy i my w zmienionym nieco sensie na drwiące skarcenie słowami Goethego:

„Im Auslegen seid frisch und munter!  
Legt Ihr's nicht aus, so legt was unter!“

Jeśli więc nie w dwoistej naturze poety-malarza i nie w niejasnościach jego dzieł tkwi główna trudność pracy o nim, to gdzież się ona znajduje? Oto w tej okoliczności, że piszemy o artyście świeżo zmarłym<sup>1)</sup>. Prawda, ma się w ten sposób *privilegium* zaiste *odiosum*, że leżą przed krytykiem wszystkie utwory Wyspiańskiego, że nie dopisze on do nich już ani słówka, że ogłoszone będą z pozostałych po zmarłym papierów drobne chyba już tylko urywki, które według wszelkiego prawdopodobieństwa nie zmienią sądu o poecie (najważniejszą może częśćkę

<sup>1)</sup> Niniejsza praca napisana została w styczniu 1908 r. (Przyp. aut.)

tej spuścizny, listy do przyjaciół zna się z charakterystycznej próbki, w *Czasie* przez p. Rydla ogłoszonej, z pięknego opisu katedry w Chartres). Ale to wszystko, cały ten obszerny a zamknięty w sobie materiał dostępny będzie i za dziesięć lat i w jakiegokolwiek odleglejszej przyszłości. Dzisiaj zaś mamy go wprowadzić, lecz z nim razem wspomnienie niedawnej śmierci, śmierci tak przedwczesnej. Ztąd wyłania się pierwsza trudność: za życia Wyspiańskiego byłoby nieprzyzwoitością mówić o człowieku, o kolejach i przejściach jego zwykłego ludzkiego żywota; przy zmarłym już ten czynnik trzeba uwzględnić; bo przyznając, że biografia jego nigdy nie będzie w tym stopniu kluczem, otwierającym świątynię jego twórczości, jak n. p. u Heinego lub Byrona, niepodobna jej jednak pominąć milczeniem przy rozważaniu jego dzieł, czego dowodem są bodaj nieliczne ale tak bardzo charakterystyczne jego liryki. Zresztą kto wie, czy Wyspiański, nawet gdyby był nie był poetą, nie byłby niesłychanie zajmującą osobistością, — tyle w nim było pozornej sprzeczności: niebiańska słodycz złączona z bezlitosną ironią, cicha skromność z wygórowaną pewnością siebie, mistyczne zadumanie z błyskawicami dowcipu. To wszystko kiedyś przyszedł jego biograf zanalizuje. Ale krytyk, piszący o nim w dwa miesiące po jego zgonie? Od niego domagać się wolno więcej niż od tych, którzy pisali za życia Wyspiańskiego, jemu samemu zaś powstrzymuje pióro niejednokrotnie uzasadniona obawa, by z tego żywota nie ukazać za wiele, choćby naj-



mniej drażliwych szczegółów, bo choć poeta spoczął na Skałce, życie jego jeszcze prawie do terazniejszości należy. Więc może w takim razie lepiej byłoby wcale dzisiaj nie pisać? Nie. Odwołanie się do sądu przyszłości zachowa niewątpliwie znaczenie w sprawach artystycznych, mimo to jednak nawet dla tej potomności pożądanym będzie sąd współczesnych. Wobec Wyspiańskiego zaś znaczyć on będzie tem więcej, bo poeta ten wywarł na współczesnych ogromny wpływ. Lecz zdawałoby się, że sąd ten już dostatecznie wyraźnie został wypowiedzianym, że zatem nie ma potrzeby ogłaszania go jeszcze raz. Zapewne, o Wyspiańskim pisano już wiele, bardzo wiele, szczególnie o niektórych najgłośniejszych jego dziełach. Popierwsze jednak, wszystkie te książki, broszury, rozprawy dzisiaj już nie są zupełne, bo pisane były przed zakończeniem życia i twórczości poety, więc nietylko nie znają jeszcze ostatnich jego utworów, lecz ponadto z góry dostępny sobie materiały uważają za fragmentaryczny. Powtóre zaś niemal wszystkie pisane są z niedostateczną dozą przedmiotowości, albo *cum studio* albo *cum ira*, częściej, daleko częściej w pierwszym nastroju niż w drugim. W jednym z lirycznych wierszów Wyspiańskiego czyta się te nietylko bezwzględne, ale — jakby się zdawało — i niesprawiedliwe słowa:

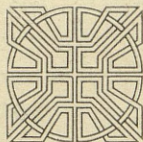
„Niech nikt nad grobem mi nie płacze  
Krom jednej mojej żony,  
Za nic mi wasze łzy sobacze,  
I żal ten wasz zmyślony.“

Wbrew pozorom ośmielamy się twierdzić, że ostatni wiersz nieco prawdy zawiera. W ogromnie wybujałym kulcie Wyspiańskiego widzimy jednak mimo wszystko — naturalnie obok wielu akcentów szczerych — niemało „zmyślenia“. Objawia się ono nie tyle pozytywnie: głosami krytyki, ile negatywnie: milczeniem, milczeniem nie tylko tych, którzy w Wyspiańskim wogóle wielkiego poety nie uznawali, ale nawet tych, którzy mając go za takiego, wiele wad i niedomagań w nim widzieli. Co było przyczyną tego milczenia: czy niechęć mącenia powszechnego uwielbienia, czy obawa przed namiętnymi protestami — nie poety samego i nie z jego ramienia, tylko ze strony dobrowolnych jego obrońców, — czy wreszcie zamiłowanie wygody, rozstrzygnąć nie umiemy, nikt jednak nie zdoła zaprzeczyć, że jednak milczenie faktem było i. jest, że dalej dzięki temu w głosach o Wyspiańskim, dotychczas wyrażonych, nie wszystkie odcienia były reprezentowane. Istnieje wprawdzie kilka prac odmiennych od bardzo licznych bezkrytycznych panegiryków, lecz z rozmaitych względów nie są one zupełnie zadowolniającymi. Tak n. p. bardzo rozsądnie mówi p. Ostap Ortwin o niektórych dziełach w *Krytyce* — zwykle wywołując zastrzeżenia ze strony redakcji czasopisma — lecz mówi tylko okolicznościowo i o kilku jedynie. Z dwóch obszerniejszych rozpraw, ogłoszonych w ostatnich czasach, każda ma swoje wybitne zalety, mimo to jednak pisać się na żadną z nich w zupełności nie możemy. P. Józef Kotarbiński drukował w *Bibliotece war-*

szawskiej z r. 1906 i 1907 kilka rozdziałów większej pracy o St. Wyspiańskim, pisanych z wytrawnością i zrozumieniem rzeczy, spotęgowaniem znajomością praktyki teatralnej, lecz cenne to zresztą studyum skażone jest świadomymi objawami lub instynktownymi odruchami goryczy, z Krakowa po sześciu latach kierowania tamtejszą sceną wywiezionej. Rozbioru twórczości Wyspiańskiego, dokonanego przez profesora Tarnowskiego, najprzód w *Przeglądzie polskim*, później w ostatnim tomie historii literatury polskiej, mimo wielu świetności pióra, mimo licznych bardzo bystrych spostrzeżeń, nie można jednak uważać za spokojny przedmiotowy sąd: autor bowiem występuje tutaj *a priori* jako przeciwnik t. zw. modernizmu. Obie te prace zresztą aczkolwiek tak niedawne, całokształtu twórczości poety nie obejmują (p. Kotarbiński może tylko na razie).

Wobec tego stanu rzeczy podjąłem się napisania spokojnej, przedmiotowej charakterystyki Wyspiańskiego, zbudania jakości jego dzieła, określenia jego znaczenia na dzisiaj i — przypuszczalnego — na jutro, podjąłem się tego szczerze bez jakiegokolwiek uprzedzenia na korzyść lub niekorzyść omawianego przedmiotu. W tem, że chcę dać to, czego mojem zdaniem krytyka dotychczas nie dała, zarozumiałości nie ma, chyba tylko o tyle, że „zarozumiałym“ jest każdy krytyk w najdrobniejszej bodaj recenzji, bo przecież na *sui generis* „zarozumiałości“ polega cała krytyka,

tak jak „bezwstydny“ jest każdy liryk, bo przecież wszem wobec rozpowiada o swoich bólach i radościach, które inny człowiek chowa w skrytości własnego serca lub zaledwie zaufanym przyjaciołom zwierza.



## Rozdział I.

### W Krakowie i zagranicą.

Rok 1869 w dziejach ducha Polski porobiorowej pozostanie na zawsze pamiętnym dzięki dwom doniosłym wydarzeniom: otwarciu grobu Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu i narodzinom Stanisława Wyspiańskiego. Związek pomiędzy nimi jest istotny i znaczący. Nie tylko dlatego, że poeta, który w tym roku przyszedł na świat, w rapsodzie o ostatnim z Piastów uwiecznił taką wstrząsającą chwilę. Związane są ponadto te dwa momenty mistycznym niemal spojeniem: innym byłby Wyspiański, rzecz można, gdyby się nie był narodził pod auspicjami tej chwili, w której sam nie uczestniczył, lecz z którą osobą swego mistrza, Matejki, jej świadka duchowo był złączonym.

Dziwnie osobliwą musiała być ta chwila, kiedy w zniszczonym grobie ujrzano rozsypane kości króla, z koroną władcy i resztkami płaszcza monarszego. Zjawiała się mara przeszłości, dumnej i wielkiej, zjawiała się na tle czasu upokorzonego i małego. Przypomnijmy sobie, że w tymże samym roku 1869 w *Przeglądzie pol-*

*skim* ukazała się *Teka Stańczyka*, ironiczny manifest i obrachunek nowego stronnictwa narodowo-politycznego, które postanowiło uprzętać gruzy przeszłości, obalone ostatnią niefortunną walką o wolność, a na oczyszczonym gruncie wznieść gmach przyszłości, tak odmiennej od przeszłości. Co się wtedy musiało dziać w sercach tych kilku ludzi, którzy byli świadkami otwarcia grobu Kazimierza W. — żyje z nich jedynie prof. Tarnowski — i tych tłumów, które szły później w pogrzebie wielkiego króla, tego my młodszy prawie odczuć nie potrafimy. Na szarość współczesnych dni, w których my dzisiaj, po przeszło czterdziestu latach widzimy zaranie odrodzenia, ale oni tylko straszną ruinę widzieć musieli, na prostracę ducha i wymuszoną trzeźwość rozsądku padł promień, lecz nie jasny i pogodny, tylko ponury i błyskawiczny. Zmartwychwstała na chwilę przeszłość wspinała, ale stanęła nie z pełną siłą życia, lecz w grozie pruchniejącego szkieletu; ci ludzie oddawali wtedy pokłon przeszłości, lecz równocześnie musieli widzieć, że ona w proch się rozpada, nadzieja walczyła w ich sercach z trupią martwością i rezygnacją, kult pamiątek — z przeświadczeniem, że trzeba po życie sięgać nowe, jeśli nie mamy się stać tylko grobowców strażnikami.

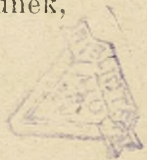
Dzieckiem tej chwili jest Stanisław Wyspiański. Odnajdziemy jej materyalne wspomnienie i w rapsodzie i w witrażu, poświęconym Kazimierzowi W.: tam poetyczne a wierne odtworzenie wypadku, tutaj groźny majestat szkieletu,

który powtarza się i w witrażu św. Stanisława. Ale wznosząc się od samego zdarzenia w górę ku jego symbolicznemu znaczeniu, ma się prawo twierdzić, że pod jego znakiem kształtuje się zasadnicza linia ducha artysty. Więc najprzód wszędzie doszukamy się szczytnego i mistycznego pojęcia śmierci, jako tryumfującej nad życiem potęgi, a z drugiej strony ztąd także wywieść można cały stosunek Wyspiańskiego do przeszłości, do jej wszechwładnego kultu:

„To tak dawność z nami walczy,  
My jesteśmy jak przekłęci,  
Że nas mara — widmo ńci.“

Szczegółowe objawy tego poglądu, przeniesienie go z pola ściśle historycznego na grunt historyczno-literacki, poznamy później, jak również i wtedy dopiero z tego stanowiska odpowiemy na rozstrzygane zazwyczaj apriorystycznie a pospiesznie pytanie: czy przeszłości czy przyszłości poetą jest Wyspiański, — na teraz wystarczy genetyczny wywód tej idei.

Pośrednikiem pomiędzy Wyspiańskim a otwarciem grobu Kazimierza był Matejko. Był także jego pierwszym mistrzem w malarstwie. I nie tylko na artystę wywarł wpływ, lecz i na poetę i na Polaka, bo tak szeroko i głęboko oddziaływał na cały naród, bardziej więc jeszcze na umiłowanego ucznia. Że Wyspiański żył w świecie postaci Matejki, tego dowodem choćby *Wesele* z poczetem i z ducha mistrza figurami Stańczyka i Wernyhory. Że i w technice artystycznej mu ulegał, o tem świadczy bodaj ołówkowy rysunek,



przedstawiający dwór Bolesława Śmiałego. Lecz temi łatwemi spostrzeżeniami nie wyczerpało się bynajmniej oddziaływania Matejki, długo poza lata, spędzone w krakowskiej Szkole sztuk pięknych. Widocznem jest ono i w tem, w czem Wyspiański jest podobny do Matejki, i w tem, w czem jest od niego różny, a różny z całą samowiedzą, może z umyślnem przeciwieństwem, tak jak wogóle twórca *Kazania Skargi* zaważył ogromnie na sztuce polskiej i w tem, co było jego naśladowaniem i w tem, co z walki z nim powstało. Wziął po nim zmarły artysta-poeta wielki rozmach, gigantyczność zarysów, z niesłychaną śmiałością u mistrza rozsadzających ramy obrazów, u ucznia kształt poetycki i sceniczne formy. Przejął z niego dążność do namacalnego uzmysławiania idei w figurach, dziwnie, czasem dziwacznie cielesny realizm łączących z bujną fantastycznością. Poszedł w tych obu kierunkach nawet jeszcze dalej, pchany tak żywą u wielu współczesnych artystów skłonnością do baroku, zjawiającą się zawsze, ilekroć sztuka usiłuje wyzwolić się od oschłej prozy a nie ma dość sił, by wznieść się do wyżyn, gdzie prostota króluje: u Matejki w *Dziewicy Orleańskiej* troje świętych w obłokach, u Wyspiańskiego w *Bolesławie Śmiłym* chodząca trumna — podobne objawy, idące w tym samym kierunku, tylko w znacznem od siebie oddaleniu.

\*

Uczeń Matejki, dziecko <sup>\*</sup>Krakowa, z pod <sup>\*</sup>stóp Wawelu, wtedy tylko smutną ruiną prze-

szłości będącego i z wyżyn pagórku na martwe miasto spoglądającego, wyjechał po raz pierwszy w świat, na Zachód. W tem miejscu jedno zastrzeżenie jest koniecznem. Badając rozwój ducha Wyspiańskiego, nie znamy jednego bardzo ważnego czynnika: nie wiemy, co czytał, co studyował, co przemyślał. Podobno nie wiele czytał: Kto wie, czy nie ztąd wywodzi się istniejąca u niego niejednokrotnie niezdolność jasnego sformułowania myśli filozoficznej, skutek może niedostatecznego wykształcenia w tej dziedzinie wiedzy. W każdym razie nie wiedząc nic pewnego o tych naukowych i literackich wpływach, narazamy się może na pomyłkę, gdy oddziaływanie wszystkich w ogólności prądów zachodniej kultury łączymy — z technicznych poniekąd względów — z jego pobytem zagranicą, chociaż w rzeczywistości odnieść by je może trzeba częściowo bądź do wcześniejszego, bądź do późniejszego okresu.

Pierwszy wylot z gniazda musiał mu nie tylko otworzyć szersze horyzonty duchowe, a zetknięcie z żywą kulturą Zachodu nie tylko ukazało mu całą martwość ciasnych polskich stosunków, lecz podróż ta przede wszystkim wzbogaciła jego artystyczną wyobraźnię nowemi pojęciami i poglądami. Romańskie i gotyckie katedry niemieckie i francuskie nauczyły go znajomości dawniejszej sztuki, równocześnie zaś rozbudzone życie teraźniejszości wprowadziło do jego świadomości mnóstwo nieznanych przedtem pierwiastków. W malarstwie i rysownictwie uwielbiano wtedy

Japonię, której naiwność tak ogromnie wyrafinowana, uczniowi Matejki, w inne zgoła poglądy wdrożonemu, stała się nowym, nieprzeczuwanym światem. Zdobnictwo i sztuka stosowana z zasobem tysiąca świeżych motywów, przemówiły również do jego artystycznego zmysłu, sprawiły, że sam tym działom sztuki później często się oddawał jako artysta, a jako autor tak troskliwie, prawie przesadnie dbał o typograficzną stronę swych książek, jako pierwszy a przynajmniej najkonsekwentniejszy u nas wyznawca tych zasad.

Jeszcze obfitszym był czysto literacki plon tej podróży, szczególnie pobytu w Paryżu. Wieczorami Wyspiański zapewne nieraz bywał w teatrze, prawdopodobnie najgorliwiej na przedstawieniach klasycznych dramatów. Oczywiście w pierwszym rzędzie szedł na przedstawienia francuskich klasyków, czy też pseudoklasyków. Wywarli oni na niego silny wpływ, od czasów Felińskiego i Osińskiego może w naszej literaturze i scenie nie spotykany. Prawda, dopiero w ostatnich latach tłumaczył, raczej przerabiał *Cida* Corneille'a, zamierzał nawet i rozpoczął przekład jeszcze bardziej pogardzanego Voltaire'a (*Zaïre*), ale prace te przypadają na smutny jego okres, kiedy nie tworząc nowych pomysłów, przetwarzał tylko dawniejsze, być może więc, że i tutaj zawiązki obu tłumaczeń dawniejszych sięgają czasów. Zresztą, jak długo i jak silnie działał wpływ francuskiego teatru, tego dowodem jego bardzo wyraźne ślady w jednym z pierwszych dzieł, w *Warszawiance*, słabsze wprawdzie, ale bądź

co bądź widoczne w jednym z ostatnich fragmentów, w *Zygmuncie Auguście*. Dziwić się temu upodobaniu niepodobna. Wyspiański był naturą nawskróś patetyczną, tragicznie stylizowaną, instynktowo szukającą wspaniałego giestu, majestaticznej wymowy, choćby nieraz nadmiernie szumnych słów używającej, a w francuskiej poezji dramatycznej siedemnastego i ośmnastego wieku to wszystko znalazł. Szacunek i pociąg dla Corneille'a i Voltaire'a objawia się u niego, jak u tylu innych, negatywnie chłodniejszym stosunkiem do Szekspira. Prawda, „przekłada“ później a raczej omawia *Hamleta*, ale obchodzi się z nim z tak wszechwładną swobodą, że mniej tutaj jeszcze zostawia oryginału niż przy *Cydzie*; podobnie nie przeczy poprzedniemu twierdzeniu *Śmierć Ofelii*, owoc rozmyślenia się nie w Szekspirze, ale w tragicznej sytuacji; wreszcie i nieznaną dotychczas, w krakowskim archiwum teatralnem spoczywająca inscenizacja *Juliusza Cezara* Szekspira nic przeciwnego nie dowodzi, bo wszak ten dramat ze wszystkich szekspirowskich jest może najbardziej „francuskim“ (szczególnie Brutus i jego żona, zamordowanie Cezara). Nawiasowo dodajmy, że bez wpływu pozostała komedia francuska, komiczność wogóle, tak, że u Wyspiańskiego nie ma nigdy ani odrobiny śmiechu, albowiem spotykana w kilku rymowanych listach do przyjaciół, okolicznościowa humorystyka jest artystycznie bezwartościową, w treści zaś przypomina stare, typowo krakowskie dowcipy.

Wbrew Lessingowi od francuskiego dramatu wstecz do klasycznego nie jest tak daleko. Wyspiański zastał już trzeci z kolei renesans antyku. Podczas gdy po raz pierwszy za dni humanizmu zmartwychwstał cały świat starożytny, a zwłaszcza jego sztuki plastyczne i filozofia; podczas gdy w epoce Winckelmanna zachwycano się ponownie rzekomą „szlachetną prostotą i cichą wielkością“ antyku, wiek dziewiętnasty wywołał ponowny renesans greckiej tragedyi, we Francyi i w Niemczech najsilniej występujący, nie obcy jednak i innym krajom, między niemi i Polsce. Czy słusznie niektórzy temu trzeciemu renesansowi dodają pogardliwy przymiotnik „historyczny“, nie rościmy sobie prawa rozstrzygać. Pamiętamy jednak trafne określenie jednego z najbardziej wolnych od wszelkiego doktrynerstwa krytyków, Herdera, który powiedział, że naśladować Homera, to nie znaczy pisać tak, jak on pisał, ale tak, jakby był pisał, gdyby był za naszych czasów, w naszej ojczyźnie, w naszych warunkach pisał. Z tego punktu widzenia ten trzeci renesans, choćbyśmy go nazwali historycznym, ma literackie uprawnienie, bo ten przymiotnik właściwie nie do niego, ale do jego epoki odnieść należy. Jakkolwiek się rzecz ma, Wyspiański wchłonął w siebie jego idee: w antyku widział zapewne jeszcze wspanialszy giest, niż u Francuzów, a olśniewająca malowniczość i różnaitość starożytnego świata, mitologii, podań i fantazyi dla pożądliwej jego wyobraźni była znakomitą podniętą. Lecz działały tu i inne, głębsze przyczyny.

Filozofia Wyspiańskiego w antyku znalazła źródło, z którego ustawicznie mogła moc czerpać. Pojęcie nieubłaganego Fatum, od ludzkich postępów niezależnego, ta zasadnicza podstawa klasycznej tragedii, dziwnie i ostatecznie mimo tylu dociekań w niewytłumaczony podziemny sposób — ono Wyspiańskiego łączyło ze starożytnymi. Objawili mu oni także i inną jeszcze myśl, w nim samym uurtująca: majestat śmierci, ofiarną i tryumfującą zarazem jej rolę. A wreszcie kompozycja greckiego dramatu, oparta na wzajemności mówionego dyalogu i śpiewanych chórów podjęta została przez Wyspiańskiego, bo odpowiadała jego technice, tak często doprowadzającej do starcia jednostki — potężnej dlatego, że jest jednostką, z tłumem — potężnym dlatego, że jest tłumem. I styl klasycznej tragedii był mu dogodnym: jej wstrzemięźliwość, nieraz stokroć wymowniejsza od francuskiej retoryczności, w rękach nowoczesnego poety jest nieraz bronią, osłaniającą słabe miejsca, bo dzisiejszy czytelnik, ile razy poetę widzi małomownym, zawsze przypuszcza, że to właśnie jest niemyym wyrazem najgłębszej mądrości, najwyższej piękności. (U Wyspiańskiego nieraz, może bezwiednie, francuska retoryczność i grecka małomowność idą na przemian, wywołując zazwyczaj u czytelnika to samo nastrojowe wrażenie). Chóry zaś specjalnie pożądane były dla polskiego poety, bo mogły stać się naczyniem wszelkich rozmyślań filozoficznych, zwłaszcza niejasnych przewidywań, które bez nich

z trudnością tylko dałyby się w rozmowie działających osób wypowiedzieć. Zmienne objawy „trzeciego renesansu“ oglądać będziemy przy rozpatrywaniu poszczególnych dzieł poetyckich. Tutaj wskazujemy tylko na rysunki do *Iliady*, bo w nich on występuje najwyraźniej i najczystszej, bez wszelkich narodowościowych i literacko-historycznych domieszek. Że nie jest to ów Homer, który żył i pisał kilka tysięcy lat temu, to pewna; czy nie takimi jednak szlakami szłaby jego wyobraźnia, gdyby był jak Wyspiański dzieckiem wieku chorego a do wielkości i mocy się rwącego, wieku, uważającego za typową ale i najsrozszą tragedję huragan własnych niezgłębionych myśli, nienasyconych pragnień? Jeśli „histerycznemi“ są te ilustracye, to są doskonałym odzwierciedleniem „histerycznego“ renesansu i jako takie pozostaną dokumentem artysty i czasu.

Mówiąc o odrodzeniu i zmodernizowaniu greckiej starożytności weszliśmy już w krąg ówczesnych prądów literackich. Wydzielmy z nich najprzód te, którym wtedy wielu ulegało, a które na Wyspiańskiego wcale nie albo tylko słabo oddziaływały. Do nich należy przedewszystkiem filozofia Nietzschego, już z tego samego powodu, że poeta wogóle, jak wnosić wolno, ścisłym studjom filozoficznym nigdy się nie oddawał, co przynosiło mu czasem korzyść — jak w tym wypadku, — częściej szkodę. Od Nietzschego, gdyby go był nawet dobrze znał, odpychało go zresztą wiele: i żywy u niego a u niemieckiego filozofa

nieistniejący duch narodowy i wyraźne przeciwieństwo do hasła amoralności, i stanowcza, w praktyce poetyckiej, opozycja do tezy Nietzschego o „wiecznym powrocie“. Jeśli mimo to Wyspiański wydaje się niekiedy podobnym do Nietzschego, zwłaszcza w zbolącej dumie, to ma się tu do czynienia z wrodzonym podobieństwem ludzkich temperamentów i artystycznych geniuszów, nie z nabytym wpływem filozofii samotnika z Sils Maria. A tak samo nie dotknęły go płynące z północy prądy drobiazgowej analizy psychologicznej, ani wdzierające się do nas z Zachodu orgiastyczne uniesienia demonicznego erotyzmu. Pierwszym nie uległ, bo wykuwał zawsze posągi z wielkich brył granitowych, nie czyzelując ich; drugie nie miały do niego przystępu, bo był naturą bądź co bądź pierwotną, moralnie zdrową, a ztąd miłość u niego często działa żywiołowo, z życiodajną lub niszczącą potęgą, lecz nigdy ani się nie ociera o satanizm lub seksualne zwyrodnienie; ten moment jeszcze w dalszym ciągu podkreślimy, tutaj w związku z innymi go notując. Nie uchronił się natomiast Wyspiański przed mgławicą współczesnego symbolizmu, tak w malarstwie jak i w poezji. Jak tam składa mu hołd w *Skarbach Sezamu*, lub w afiszu na przedstawienie *Wnętrza* Maeterlincka, tak tutaj nie napisał wprawdzie ani jednego utworu wyłącznie symbolicznego, lecz we wszystkich, zwłaszcza w dawniejszych, w jego charakterystyce odszuka się ślady nastrojowości Maeterlincka, owych sławnych niedomówień, mistycznych tajemnic, denerwują-

cych przerw i innych środków i środeczków symbolicznej apteczki.

Na uboczu, ale tem wyraźniej stoi wpływ Ryszarda Wagnera. Znać go w pierwszym ogłoszonym utworze poetyckim, w *Legendzie*, w samym wyborze tematu z narodowego mytu, znać go i później w mitycznych motywach innych dzieł, przede wszystkim zaś w iście po wagnerowsku pojętem spojeniu mitycznego zewnętrznego kształtu z wewnętrzną ogólnoludzką treścią. Osobnego studyum wymagałoby skrupulatne wykazanie zależności języka i wiersza Wyspiańskiego od języka i stylu Wagnera — szczególnie jego *Pierścienia Nibelunga*, zależności raczej szkodliwej niż zbawiennej, bo dzięki jej polski poeta narzucił polskiej mowie wiązanej obcą jej *Wucht* (polskiego określenia na to pojęcie nie ma) właściwą archaistycznemu i alliterowanemu niemieckiemu wierszowi Wagnera. Ale najsilniej wpłynął Wagner na Wyspiańskiego, zyskując w nim wyznawcę swego genialnego marzenia o wszechsztuce, zogniskowanej w teatrze. Malarz-poeta nie mógł tą ideą pogardzać, nie mógł nawet nie usiłować jej urzeczywistnić. Jego wyobraźnia, snująca wspaniałe obrazy, widziała niejednokrotnie, że ani pendzel sam ani pióro same ich w nieskażonej piękności i sile odtworzyć nie zdoła: ztąd myśl Wagnera, gdyby była nawet nie przekonała go, przyjęłaby przez niego została jako nadzieja wybawienia z męki twórczenia. Wiernym jej więc pozostaje od początku do końca, z tą tylko zmianą, że zrazu, od *Le-*

*gandy* do *Bolesława Śmiałego* obok poezji punkt ciężkości leży w muzykalnych elementach, później przenosi się do czynników malarskich. W tem oddziaływaniu Wagnera na Wyspiańskiego tkwi tragiczna sprzeczność. Z jednej strony bowiem poeta pisze właściwie tylko scenariusze dramatów, którym dopiero scena z grą aktorów, dekoracjami, maszyneryą, oświetleniem, muzyką itd. zdolną jest dać życie; z drugiej zaś strony nieznająca niemożliwości wyobraźnia poety, żąda od teatru tyle i tego, czego i ile dzisiejsza scena dać nie może, a kto wie, czy przyszła, idealna kiedykolwiek w całej pełni dać będzie mogła. Skutkiem tego nie tylko o przedstawieniu wielu jego dramatów na długo marzyć, ale tylko marzyć można, lecz w jednym szczegółowym wypadku, przy sposobności *Legandy*, okazało się, że autor chcąc koniecznie rzecz wystawić, musiał wdać się w kompromis z realnymi warunkami teatru, w danym razie bądź co bądź kosztem piękności i wyrazistości dramatu. Teatr uważał w teorii za wszechwładnego pana, dla niego n. p. *Dziady* uscenizował niewątpliwie zadziwiająco świetnie teatralnie, lecz dość swobodnie w kilku miejscach zmieniając kształt poetyckiego utworu, co bezwzględni Wyspiańskiego wielbiciele skarciliby niechybnie jako brak pietyzmu, gdyby miało dotknąć jego samego... Tutaj, gdzie rozważamy jedynie to, co istotnie zdziałał, nie ma miejsca na obszerniejsze omówienie niepomysłnych starań jego o objęcie kierownictwa krakowskiej sceny. Niechaj nam wolno będzie tylko mimochodem

wyrazić przypuszczenie, że polska scena straciła na tem wiele, Wyspiański zyskał znacznie więcej: „Pegaz w jarzmie“, to widok zawsze przykry; w tym wypadku do wzruszającej tragedji życiowej. z innego źródła pochodzącej, byłoby się przyłączyło mniej podniosłe codzienne udręczenie ..

\* \* \*

Wyspiański, gdy wrócił do Krakowa i wystąpił po raz pierwszy na polu literackim, był więc sumą zanalizowanych danych z Krakowa wrażeń zachodnich (z zastrzeżeniem powyżej zrobionem) i oczywiście tej niewymiernej ale największej liczby, która była wrodzonym jego geniuszem. Teraz przybywa do tego już nie wiele. Najmniej w dziedzinie narodowych nowych myśli. Nie znaczy to, by nie były się one w tym czasie, koło r. 1895 i po nim, rozwijały; owszem ewolucya ich dokonywała się w kierunku od dawnego „stańczykostwa“ do nowego „wszechpolskiego“ *credo*. Ale on sam na te przemiany był mało wrażliwym, raz dlatego, że zbyt był duchowym samotnikiem, by iść z tłumem (tłum szedł za nim), powtóre dlatego, że w narodowym poglądzie podlegał nie ewolucyi ale rozwojowi własnych idei, które wywiózł z Krakowa, a których symbolem w oczach naszych jest r. 1869 i otwarcie grobu Kazimierza Wielkiego. Jest on może jedynym z naszych, przez ogół czczonych poetów, który żyje obok nas, ale zdala od naszych bieżących spraw, choćby najważniejszych: nie ma nikogo innego, obok którego byłyby

przeszły tak bez śladu w poezji wszystkie koleje Polski w ostatnich latach, od rugów pruskich przez rewolucję w Rosyi i Królestwie aż do nowych katastrof w Poznańskim — przyczem zastrzegamy się, że nie myślimy tu bynajmniej o okolicznościowych poezjach, lecz o tych przejściach i przemianach narodowego uczucia, których doznał każdy z nas przez tę parę lat a których plastycznym wyrazem była współczesna poezya, czy Sienkiewicza czy Zeromskiego lub Orzeszkowej, Kasprowicza tak dobrze, jak Tetmajera lub Rydla. Wyjątek można zrobić chyba dla pytania: czem lud wiejski jest, czem będzie dla Polski. To zagadnienie, rozważane teoretycznie i praktycznie przez polskie mózgi i polskie czyny, odzwierciedliło się i w Wyspiańskim, najsilniej w *Weselu* i w fragmencie *Piasta*. (O ludzie robotniczym jest wprawdzie w *Wyzwoleniu* mowa, lecz tylko w końcowem objaśnieniu scenicznym).

Blizszym jest już stosunek Wyspiańskiego do współczesnych prądów i zapatrywań artystyczno-literackich. Zrazu jest zewnątrznie ściśle związanym z krakowskim *Życiem*: tu występuje jako ilustrator, tutaj drukuje *Warszawiankę i Kłatwę*. Ale mimo to pomiędzy nim a „Młodą Polską“, zwłaszcza jej wówczas najwybitniejszym przedstawicielem, Stanisławem Przybyszewskim, wspólności duchowej dopatrzeć się nie można: oddziela go od niej i to, co zaporą było pomiędzy nim a Nietzschem, i hasło „sztuki dla sztuki“, sprzeczne z jego poetycką działalnością. Zewnętrzny stosunek trwał jakiś czas, a dodajmy: Wyspiań-

skiemu, ściślej mówiąc, nie jemu samemu, lecz naszemu z nim pożyciu, zaszkodził: część społeczeństwa polskiego, i to nie najgorsza, patrzyła na niego jako na zaciężnego hufcu Przybyszewskiego, a raz dawszy się pozorom uwieść, trwała uparcie przy fałszywym mniemaniu nawet wtedy, gdy pierzchły i te pozory. Bo w rzeczywistości drogi Przybyszewskiego i Wyspiańskiego wiodły i ich i społeczeństwo polskie w przeciwnie strony, konsulat obu „mistrzów Stanisławów“ musiał się rychło skończyć, a wiadomo, czyjem jedynowładztwem się skończył; gwiazda Przybyszewskiego gasła w miarę, jak coraz silniej jaśniała gwiazda Wyspiańskiego. I to nawet, co powszechnie uważa się za najoczywistszą spójnię pomiędzy Wyspiańskim a „Młodą Polską“: kult Słowackiego, w naszych oczach nie jest nią. Śladów wpływu twórcy *Króla Ducha* jest może mniej, niż się zazwyczaj sądzi: rapsody powstały jako poetyckie domówienie witrażów, ze Słowackiego wzięły tylko formą stroficzną, bo sama wizja zmarłych królów gotową była w poczęciu już wtedy, gdy uczeń Matejki z ust mistrza słyszał opowiadanie o owej pamiętnej chwili r. 1869; tak samo u narodzin *Legendy* nie Słowackiego widzimy lecz Wagnera. Co więcej, pozwalamy sobie wypowiedzieć domysł, że Wyspiański wobec poezji Słowackiego umyślnie w swych własnych dziełach nie zajmuje stanowiska, znaczenia jej dla Polski, dla narodowego ducha nie określa, ani nie rozważa: podczas gdy u p. znamy dobrze z wielu utworów, szczególnie z *Legionu*, jego

stanowisko wobec syntezy ducha Mickiewicza lub Krasińskiego, odnośnie do Słowackiego te źródła zawodzą zupełnie, (bo wspomnienie Anhellego w *Wyzwoleniu* jest przelotnym). Że mimo to jest on właśnie najpodobniejszym do autora *Dantyszka* — z umysłu to dzieło wymieniamy — to pewna: podobnym mu temperamentem, ideą, rodzajem talentu poetyckiego, ale, kto wie, czy właśnie z tego powodu, może nawet z rozmysłu, nie zbliża się do jego poezji.

Zanalizowaliśmy dotychczas wszystkie wybitniejsze składniki, z całą świadomością tego, że w żywym organizmie poezji Wyspiańskiego tak ściśle ich od siebie odróżnić niepodobna. Tak jest zresztą ze sztuką każdego artysty, tutaj jednak w daleko silniejszym stopniu niż gdzie indziej. Jeśli u Słowackiego co krok spotyka się „zapożyczania się“ u obcych poetów tak, że jego dzieła często są przedziwną mozaiką, ręką mistrza z tysiąca zewsząd zebranych kamyczków złożoną, to poezji Wyspiańskiego charakterystyczną cechą jest tłok wyobrażeń i pojęć, zaczerpniętych z rozmaitych źródeł kultury, samowładnie przetworzonych i razem spojonych. Podziwiając w tem potęgę fantazyi, niepodobna jednak zamykać oczu na fakt, że działalność jej zbyt często wkracza w granice oszałamiającego chaosu. Pomieszanie różnorodnych wyobrażeń, łączenie kilku naraz symbolów, ucieleśnionych w danych postaciach lub zdarzeniach historycznych, mitologicznych, religijnych itd., nie może uchodzić za zaletę. Albo bowiem nic sobie przy tych chaotycznie nagro-

madzonych obrazach i pojęciach nie myślimy i nie przedstawiamy — a w takim razie są to tylko puste słowa i nazwy, albo każde z nich wywoływa w naszej duszy i w mózgu silny oddźwięk — a zawsze są to doniosłe wołania, — a wtedy jesteśmy pastwą szarpania nas na wszystkie strony, mątaniny beznadziejnej. Ta chaotyczność, wrodzona Wyspiańskiemu, rozwinęła się u niego nadmiernie w dalszych latach, zapewne po części skutkiem niszczącej go choroby. Jej szczytem zawrotnym jest *Akropolis*, gdzie „Skamander połyska, wiślaną świetląc się falą“.

\*                      \*

Korzystając z poczynionych dotychczas spostrzeżeń, przystępujemy do rozbioru poszczególnych dzieł Wyspiańskiego. Nie układamy ich w porządek chronologiczny: nie zawsze dałby się dokładnie oznaczyć, bo nieraz utwór wydany później, koncepcją sięga wcześniejszych czasów (tak n. p. *Sędziowie*, ostatni dramat powstał, a przynajmniej rozpoczęty był dawniej). Lecz obalając chronologiczne następstwo, wyciągamy tylko wnioski z zasadniczego naszego wobec autora stanowiska: widzimy go od początku do końca tym samym, zmiany, dostrzegalne i w nim, są naszym zdaniem nieznaczne. Chronologicznego porządku trzymamy się tam tylko, gdzie i w podstawowej idei utworów widocznym jest rozwój, postęp; tak n. p. *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Akropolis* w tym porządku muszą iść po sobie, jak wychodziły, ale nie z materialnych tylko lecz przede-

wszystkiem z wewnętrznych przyczyn. Grupujemy liczne skończone dzieła i ogłoszone dotychczas fragmenty według ich treści i związanego z nią stylu, bo w ten sposób unikniemy przeskoków a ducha poety w obrębie każdej z grup plastyczniej uwydatnimy. Szeregujemy zaś te grupy tak, by, zaczawszy od względnie najbardziej przedmiotowej, dostarczającej najwięcej sposobności do czysto artystycznych uwag, posuwać się coraz dalej ku subiektywniejszym, dojść do najosobistszych dzieł, gdzie celem krytyki będzie nie tyle już analiza estetyczna, ile usiłowanie wniknięcia w tajnie ducha twórcy. A więc od dramatów, z realistycznego podłoża wyrosłych, powiedzie droga do klasycznych motywów, ztąd przez historyczne a potem historyczność z coraz większą swobodą przetwarzające, dojdzie się do ostatniej grupy, w której już niepodzielnie panuje zmagająca się z sobą myśl poety. Zarzutu „szufladkowania“ za słuszny nie uważamy, bo ostatecznie bez niego nie obejdzie się nigdy krytyka, mówiąca o wielu różnorodnych objawach a chcąc nie tylko sobie przyjemność, lecz i czytelnikowi korzyść przynieść.



## Rozdział II.

### Dramaty realistyczne i klasyczne.

Dramatów na tle realistycznym napisał Wyspiański dwa. Dziwić się trzeba, nie że tylko, ale że aż dwa, że je wogóle pisał. Myśl Wyspiańskiego z natury koturnowa, wyobraźnia z natury wizyonerska, stroni od widoku zwykłych ziemskich rzeczy, a nawet wtedy, gdy na nie patrzy, wnet wzrok zapuszcza w dal i wwyż, jak tego *Wesele* dowodzi. Co dziwniejsza jeszcze, oba te dramaty realistyczne należą do celniejszych dzieł autora, pierwszy jest jednym z najcelniejszych. Zagadka staje się jaśniejszą, gdy się uwzględni czas ogłoszenia pierwszego a przypuszczalnie i poczęcia drugiego, czas, kiedy Wyspiański był jeszcze więcej artystą niż wieszczem, wyładowywał z siebie moc tworzenia, a myśl jego obejmowała szerokie kręgi, by później dopiero skupić się w jednym palącym ognisku.

Poza tem ogłoszona w r. 1899 w *Życiu* tragedia *Klątwa*, w zupełności znajduje miejsce w obrębie ogólnych ram portretu autora. Realistyczna w wyborze osnowy, sięga najwyższych szczytów wzniosłością idei, a sposobem wykonania

jest rodzona siostrzycą innych jego dramatów, duchem klasycznym owianych. Temat jeden z tych, które się „drażliwemi“ nazywa: ksiądz, żyjący z chłopką i mający z nią dzieci. Nie jeden Wyspiański go w dramacie opracował: znamy drukowany w r. 1900 dramat niemiecki *Das Unabwendbare* Maksymiliana Dauthendey'a, a cytujemy go, by z krótkiego porównania skorzystać przy ocenie *Kłatwy*. Oto Dauthendey układa rzecz na wyraźnem tle historycznem, nazywając ją „sceną z czasów wprowadzenia celibatu“ (zatem wiek XI., panowanie papieża Grzegorza VII.) i rzeczywiście historyczny koloryt chwili maluje. Wyspiański natomiast dramat stawia poza obrębem jakiegokolwiek czasu, chociaż zapewne o tym samym myśli, podaje tylko określenie lokalne: „we wsi Gręboszowie pod Tarnowem“, a w przepisach dekoracyi odtwarza plebanię bez żadnych cech historycznych, tak dobrze starą jak i dzisiejszą. Dauthendey trafniej postąpił niż Wyspiański. Pomińmy już to, że polski poeta, dopuszczając domysł, jakoby dzisiejsze stosunki przedstawiał, utrudnił dramatowi wstęp na publiczne sceny — co przecież bądź co bądź nie powinno być dążeniem autora. Ale co ważniejsza, wprowadził do sztuki niejasność, bo stanowczo czasu akcyi nikt nie zdoła podać, a przez to także i osłabił tragiczność sytuacji. Bo bez względu na stanowisko, jakie się zajmuje wobec kwestyi celibatu duchowieństwa, przyznać się musi, że inaczej wygląda ksiądz, żyjący z kobietą w wieku XI., inaczej tak samo postępujący

w wieku XIX., nie mówiąc już o tem, że w tym ostatnim rzecz zakończyłaby się inaczej, bo interwencyą przełożonej władzy kościelnej.

Z temi zastrzeżeniami *Klątwa* jest istotnie wspaniałą tragedją. Jej tragizm jest naturalny, dla każdego zrozumiały, nie naciągnięty, a rozwija się stopniowo, załamując się dopiero przy końcu. Idzie to stopniowanie przez szemranie ludu, który spiekotę uważa za karę grzechów księdza, przez surowe słowa pustelnika i ból matki, w synu zawiedzionej aż do postanowienia gromady, by dla przebłagania Bóstwa spalić stos ofiarny i do postanowienia Młodej, by z dziećmi na tym stosie spłonąć. Tutaj jednak się załamuje. Matka rzuca w płomień dzieci, sama nie ma odwagi iść za niemi, lecz porwawszy górejącą żagiew, szalona pędzi przez wieś, podpalając chaty, aż pada pod razami kamieni, ciskanych przez tłum. Zakończenie niewątpliwie efektowne, być może, że jedyne możliwe z teatralnych względów, mimo to jednak znając Młodą, przypuszczałoby się raczej, że sama spłonie a nie będzie mieć odwagi poświęcić dzieci. Nad tem wszystkim unosi się ponura myśl klątwy, kary za grzechy, kary dobrowolnie sobie wymierzonej, strasznej jak strasznym był popełniony grzech. Myśl to w swej surowości bezlitośnie twarda, oświecona błyskawicami zabobonów i wierzeń ludowych, przenosząca czytelnika w zamierzchłe czasy nieubłaganego pojęcia winy i kary, to też tutaj powtórnie żałować przychodzi, że historyczne tło wyraźniej nie zostało podmalowanem. Poeta myśl

tę wypowiada rozmaitemi słowy przez usta prawie wszystkich osób dramatu, przez co słuchaczowi narzuca ją suggestywnie tak, że dopiero ochłonawszy z pierwszego wrażenia, pytamy się, czy też ta idea istotnie w utworze, w losach akcyi znajduje swój wyraz. Dobrowolnie nikt nie ponosi kary: dzieci idą na stos, prowadzone poniewolnie przez matkę, ona sama ginie ukamienowana przez tłum, chcąc poprzednio uratować życie; a ksiądz? ten, bądź co bądź jeśli nie jedynie, to najbardziej winny, uchodzi z życiem: pędzi szalony na oślep, za nim gonią chłopi, którzy prawdopodobnie nie dopuszczą, by z rozpaczcy popełnił samobójstwo. Czyż więc sąd jest sprawiedliwym, czy kara w każdym wypadku odpowiada winie? Pytać o to wolno, w tym właśnie utworze, z góry osadzonym na moralnych pojęciach. Prawda: Ksiądz w bolu woła:

„O Panie! Ty ponad odmętem,  
Co sądzisz niezblaganie,  
Jakichżem godzien inszych kar,  
Jak te, co patrzę na nie!

mimo to jednak oczekiwało się jakiejś namacalnej kary na niego, bo wszak dramat zresztą w całości nie zadowala się ideą moralną, lecz zawsze żąda zmysłowego, prawie brutalnego jej kształtu. Więc może poeta umyślnie wypowiedział tu, ratując księdza od materialnej kary, ironiczny pogląd, że kara spada na mniej winnych, najwinniejszych oszczędza? Odpędzić trzeba to przypuszczenie precz od siebie, bo najlżejszy przejaw

ironii z zasadniczą surową powagą *Klątwy* nie licuje.

Poważne to zarzuty i przemilczeć ich nie możemy. Ale przyznajemy, że gdybyśmy widzieli *Klątwę* w teatrze, nawet nam samym by one na myśl nie przyszły, tyle suggestywnego tragizmu bije z tych scen. Niemalą część tego czasu przypisać należy językowi dramatu, pełnemu twardej zwięzłości, umiarkowanego archaizmu, pierwotnej a tak nastrojowej dosadności, wolnemu zaś od wszelkiego nadmiaru obrazowości i zmanierowania, które każą inne utwory. Ma *Klątwa* przepyszne miejsca, zwłaszcza w słowach księdza i chóru, jak n. p. wzorowany na *Bogurodzicy* hymn:

„Straszny Sędzio  
spuść srogości.  
Ziści nadzieję. —  
Jakoś dawał w obfitości,  
dziś mej Skrusze zwól Litości,  
grzeszny boleję. —

Przytem zaś pozostaje zawsze w obrębie naturalnego zabarwienia, stosownie do kulturalnego stanu osoby, która się nim posługuje, raz tylko przeciw temu grzesząc: tam, gdzie Młoda tak za dziatkami Boga prosi:

„Weźmij je do się w niebo twoje,  
gdzie złote słońce w ogniach wre,  
za *Empirycznych bram* podwoje.“

A tak *Klątwa* z pod surowej oceny wychodzi z małym zaledwie uszczerbkiem, jako wzru-

szający dramat, jako niezbity dowód tragicznej siły Wyspiańskiego, tem bardziej przekonujący, że odwołuje się do naszego ludzkiego a nie narodowego uczucia, do którego apel zazwyczaj bywa łatwiejszym.

O *Sędziach* (z r. 1907) tych pochwał już powtórzyć nie można. Podobni do *Klątwy* realistycznym tłem, różnią się od niej w treści tem, że realizm tutaj czasami trywialnością trąci. Żyd karczmarz, chłop zrozpaczony nałogowy pijak, dziewczyna dzieciobójczyni — to są elementy naturalistycznego dramatu w stylu niektórych dramatów Hauptmanna, lecz nie nadające się do stylu Wyspiańskiego, zawsze na koturnach chodzącego. Jeśli jest prawdą, że autor osnuł rzecz na wspomnieniach jakiegoś niedawnego procesu w Galicyi, to szczegół to oczywiście dla krytyki estetycznej obojętny, dla badacza psychologii Wyspiańskiego już cenniejszy, bo w takim razie byłby to dowód, że bezpośrednie zetknięcie się poety z codziennem pospolitem życiem dobrych owoców nie wydawało. Opracowanie tematu podobne jak w poprzednim dramacie, tylko tutaj wskutek tego istnieje przykry rozdźwięk pomiędzy formą a treścią, stylem tamtej a bezstylowością tej. Odnosi się to przedewszystkiem do wspomnianych już trzech osób, które dźwigają na swoich barkach większą część zewnętrznej akcji: żyd rozpija chłopca i robi z niego żebraka; Jewdocha, kochanka syna Samuela, Natana, zabija dziecko. Do nich przyłączają się inne postaci, z których jedna, Jukiel, właściwie jest

zbyteczną, druga, Urlopnik, brat Jewdochy, jako postać jest bladą kopią Valentina z *Fausta* i tylu innych braci, mszczących krzywdę siostr, a potrzebny jest autorowi do zamknięcia materialnej treści kryminalistyczną zagadką: podczas sprzeczki pomiędzy bratem, siostrą i kochankiem wypala rewolwer jednego z mężczyzn — ale którego? — i dziewczynę kładzie trupem; trzecia wreszcie osoba, sensorywny Joas, drugi syn Samuela, odmienny od otoczenia, jest narzędziem w rękę poety do przeprowadzenia idei utworu: Joas umiera z bólu na widok nieprawości ojca, Samuel jest złamany stratą syna, dla którego te nieprawości popełniał. I tu jest więc „kłątwa“ grzechu, postulat kary za winy. Z estetycznego punktu widzenia problem jest konsekwentniej przeprowadzony, niż tam. Kara spotyka winnych (dla Joasa śmierć nie jest karą, lecz ucieczką ze świata, w którym to, co miał najdroższego, błotem się splamiło); artystyczny sąd jednak *Sędziów* ustawi bez porównania niżej niż *Kłatwę*, odmawiając im jej prostolinijnego a tak wzniosłego tragizmu.

W *Kłatwie* echa klasycznego dramatu odzywają się dosłyszalnie: ztąd się wywodzi nieubłągany przymus tragiczny, ztąd bierze także początek chór włościan, przemawiający w jego duchu. Na gruncie klasycznych mitów i motywów, Wyspiański czterykroć razy stawał: w dwóch samodzielnych dramatach i w dwóch opracowaniach homerowskiego eposu.

W *Meleagrze* (z lat 1894—1897), na tle starogreckiego mitu osnutym, Wyspiański miał poprzedników w kilku poetach, że wspomniemy tylko ze starożytnych Euripidesa, z nowoczesnych z obcych Heysego, z polskich Falańskiego (*Althea*), zależnym jednak od nich nie jest. Punktem wyjścia była dla niego zapewne sytuacja matki Meleagra, Altei, która wie, że syn jej tak długo będzie żyć, dopóki nie spłonie głownia, a zagniewana na niego teraz ją, niegdyś przy jego urodzeniu własną jej ręką wyrwaną z ogniska, w ogień rzuca i patrzy straszliwym wzrokiem, jak płomień drzewo pożera: sytuacja ponętna dla malarza. W dalszym ciągu poeta musiał w mście dostrzedz przejawu zasadniczej swej idei o karze za popełnione winy. Chór kończący tragedię wypowiada przekonanie, że „wszystkie się winy muszą zrównać i wypłaty czas nadejść musi“, a słowa te są syntezą wszystkich poprzednich chwil dramatu: winną w obliczu bogów jest Altea, bo poświęcona dziewiczej Dyannie, została żoną Oineusa; przeklętym jest owoc jej małżeństwa, Meleager, a skutki tej klątwy bogów: miłość Meleagra i amazonki Atalanty, zazdrość matki o nią, spór jej braci z siostrzanem, zabicie ich przez Meleagra, jego i kochanki śmierć, samobójstwo matki — to wszystko jest koniecznym, by dopełniły się wyroki przeznaczenia.

Wyspiański uległ złudzeniu, gdy w tej opowieści widział ilustrację swego pojęcia o winie i karze. Nowoczesny czytelnik dostrzeże w tem jedynie działania fatalizmu, a ostatecznie z ca-

tego mitu przyjmie tylko ową jedną sytuację: matkę z głównią, nie tłumacząc jej wcale, biorąc ją tylko jako malowniczy obraz (chyba, że wzorem Heysego podłoży pod nią konflikt pomiędzy matką, z nadmiernej miłości synem zbyt często się opiekującą, a synem, w młodzieńczym dążeniu do samodzielności zrywającym nawet te drogie kajdany). *Meleager* Wyspiańskiego cierpi na organiczną wadę, na sprzeczność w samym sobie: figury ma starożytne i starożytny fatalizm, mimo to jednak poeta wtłoczył w niego usiłuje zasadniczo cenniejsze własne idee, a przybiera dramat w poetycką szatę, która ani niema szlachetnej prostoty antyku — bo zalatuje tu i ówdzie modernistycznym przerafinowaniem, ani nie ma nowoczesnej charakterystyki indywidualnej — bo ziębi nieraz antycznym chłodem.

Szcześniejszą próbą neoklasycznego dramatu jest *Protesilas i Laodamia* (z r. 1899 jak *Kłatwa*). Dramatu? Może nie. Nie ma dramatycznego pierwiastku w mitcie starogreckim: Protesilaos, mąż Laodamii, padł pod Troją; wdowa uprosiła u bogów, że zmarły wrócił do niej na chwilę z podziemnego świata, a potem sama się zabiła, by się z nim połączyć. Nie ma dramatycznego pierwiastku u Wyspiańskiego, który, jak w *Meleagrze*, mitowi wiernie towarzyszy, podciągając go pod swoje pojęcie winy i kary o tyle, że wczesne wdowieństwo jest karą dla Laodamii, ponieważ Protesilasa poślubiła wbrew woli rodzica i za to przez niego przeklętą została. Nie dramat więc mamy przed sobą, ale jedną jego

scenę, od początku do końca w lirycznym tonie utrzymaną: zale młodej wdowy, tęsknotę za małżonkiem, samobójstwo jako rezultat obu. Erotyzm tej lirycznej sceny, bardzo wyraźny, może jak nigdzie zresztą u Wyspiańskiego, ma odrębną cechę wskutek tego, że tu młoda wdowa opłakuje młodego małżonka, z którym niedawno jeszcze miłosne szczęście dzieliła:

„Płomienne ramion twych uściski  
w mych snach mnie dzierżą, gonią;  
namiętne w oczach żary, błyski  
w mych snach me lica płonią;  
wróć do mnie, wróć,  
choć jedną chwilę  
niech będę z tobą zespolona,  
wróć do mnie, wróć  
choć jedną chwilę, —  
niech nieszczęśliwa, zszczęśliwiona  
rozkoszy zaznam, ja wzgardzona,  
która samotna legam w łożu.“

Przez to poemat doprowadza do polskiej literatury rodzaj erotyzmu dotychczas nieznan, co ważniejsza zaś, dzięki gorętszemu zabarwieniu (nigdy jednak do jaskrawości nie dochodzącemu) nie spostrzega się tak prędko jednostajności tych wdowieńskich skarg i płaczów. Piękność ich wyrażania się jest niezaprzeczoną. Ktoby tu wystąpił z zarzutem, że takim językiem nie mogła mówić mityczna Laodamia, tego odsyłamy do przytoczonego zdania Herdera. — Miasto dramatycznego pierwiastku Wyspiański wprowadza czynnik obrazowy: *Protesilaos i Laodamia* to najcudniejszy ze znanych nam tekstów do żywych

obrazów. Więc zjawiska Snu, Nudy i Zmory, więc widzenie zbrojnego korabiu i śmiertelnej walki bohatera, przez swoich zdradzonego, więc Hermes z otwartego grobowca prowadzący zmarłego ku wdowie, więc łódź Charona i zamykające się wrota katakomby. W teatrze to wszystko pod ręką poety, którego barokowe skłonności już znamy, przybrało kształt zbyt wypukły, w obrazach świetlnych zachowałyby charakter wizyonerski a licowałyby z nimi także lepiej na wskrós liryczny nastrój poematu.

W obu dramatach bezpośrednio starogrecki mit odtwarzających, Wyspiański okazał niezwykłą u poetów powściągliwość; w obu utworach parafrazujących opowiadanie Homera w charakterystyczny dla siebie sposób rządzi materiałem i jego zarysami z samowolą, nie znającą granic. Z tych powodów zarówno *Achilleis* (z r. 1904), jak i *Powrót Odyssa* (z r. 1907) są ważnym przyczynkiem do psychologii czy patologii artysty, który ilekroć zetknął się z tradycją poetycką: z Homerem czy Corneille'm, z Szekspirem czy Mickiewiczem, zawsze z umyślną dumą samodzielność swej osobistości podkreślał, natomiast jako dzieła poetyckie nie wiele ważył. W pierwszym z nich Wyspiański nie zdołał opanować epickiego wątku, nie tylko obficie, zbyt obficie z *Iliady* czerpanego, lecz powiększonego ponadto dalszemi podaniami o zdobyciu Troi. Ztąd rozwielił się w *Achilleidzie* chaos denerwujący, bo często bezcelowy i z nieudolności twórcy wynikający, szczególnie w mnóstwie scen,

poświęconych sprzeczkom greckich wodzów o porwane trojańskie dziewczęta, chaos dziwaczny tem bardziej, że poeta skupił tę gmatwaninę wydarzeń na modłę francuskiej tragedyi w przeciągu bardzo krótkiego czasu. Pierwszy to w naszym przeglądzie przykład zgubnych skutków braku uprzedniego skryształowania całości budowy dramatu, a że ich około tego czasu jest więcej, że ich zaś nie było jeszcze w epoce *Kłatwy* a nawet *Warszawianki*, to zmusza do smutnych wniosków o wstecznym pochodzie rozwoju techniki Wyspiańskiego *Wadliwy* w kompozycji dramat ten jest nim także w pojęciu bohatera. Zajęliśmy nader liberalne stanowisko wobec neoklasycznych sztuk, nie wymagając od nich bynajmniej, aby pisały się jako kopie Sofoklesa i Eurypidesa. Lecz Achilles Wyspiańskiego nie jest ani Achillesem Homera ani przypuszczalnym Achillesem Homera wieku dwudziestego. Ten sentymentalno-moralizatorski Achilles, błądliwy i zamysłony, nie jest Achillesem wogóle, podszywa się pod jego nazwisko, nie był pod Troją, ani pod Troją Homera, ani pod Troją naszych pojęć. Fale śpiewają mu (nawiasem mówiąc: jak te dwaście fal na przemian śpiewających w teatrze przedstawić?):

„Przemóż Śmierć! — Ducha  
twego siłą zgonu mierzą!

i w tych słowach, będących zasadniczą myślą utworu i Wyspiańskiego wogóle, w tych słowach literalnie wziętych, może być dająca się zastoso-

wać do Achillesa i innych bohaterów prawda: gdy już masz umierać, umieraj godnie. Ale fałszywymi są one w dramacie bohaterskim w znaczeniu pełniejszym, jak je poeta wypowiedział: bo Achilles ani żaden jemu podobny bohater nie będzie dążył *a priori* do śmierci, w niej celu swoich wojennych czynów widzieć nie będzie, chyba, że.. nie jest Achillesem, ale n. p. cierpiącym na „weltschmerz“ romantykiem.

W porównaniu z tym utworem *Powrót Odyssa* jest znacznie lepszym. Nie „sceny dramatyczne“, jak tam, ale rzeczywiście „dramat“, chociaż ściśle biorąc, nie „w trzech aktach“ ale w dwóch. Powrót Ulyssu i jego rozprawa z zalotnikami zamykają się bowiem w pierwszych dwóch odsłonach, trzecia, o charakterze lirycznym, jest jedynie ideowem dopełnieniem tamtych. Rozdział pożądany o tyle, że przynajmniej dwa akty dzięki niemu, zachowały swoją spistość, z drugiej jednak strony znowu dowód niedostatecznego opanowania techniki, bo przecież wprawniejszy poeta byłby oba elementy z sobą sprząął. I bohater dramatu nie razi tu fałszem, wypełniającym postać Achillesa. Wyspiański pojmuje Odyssa już w *Achilleis* bez tej sympatii, jaką się ma dla niego zazwyczaj, tutaj złowrogie cechy jego charakteru jeszcze uwydatnia. Odysseus jest u niego „straszliwą, mściwą ręką Boga ścigany“ jest przeklęty:

„Ja to mojego ojca precz wyzułem  
z władzy, ja psami precz za dwór wyszczułem.  
chciwy władzy, — pierwszeństwa chciwy i sytości,“

Mit o tem, o ile wiemy, nic nie mówi, ale ze ten rys, choćby był przez poetę wymyślony, zasadniczego typu Odyssa nie krzywi — jak to jest w *Achilleidzie* — przyjąć go w końcu można. Wyspiańskiemu potrzebny on jest do skonstruowania tragizmu bohatera i umotywowania jego śmierci. U Homera Teiresias przepowiada Ulyssowi spokojną śmierć w starości, późniejsza saga opowiada, że wylądowawszy w Itace, został zabity przez zrodzonego z Kirką syna Telegona. U polskiego poety Odyseus oczekuje, czy boi się, że skutkiem ciężącego na nim przekleństwa za sponiewieranie Laertesą:

„że śmierć mnie — czeka, synu, z twojej ręki!“

mówiąc te słowa do Telemaka. W trzecim zaś akcie na skalnem pustkowiu nad morzem ścigany widmami (Harpji rzuca rozpaczliwą obronę: „ja nie zabiłem ojca, — nie!“), wabiony przez Syreny wbiega w fale morza, w jego nurtach znajdując „wybawienie“. Katastrofa zgodna i z podstawą filozofii Wyspiańskiego i z konstrukcją bohatera, wrażenie jej jednak jest słabe, bo chociaż nie ma w tem fałszu, to jest jednak rozbieżność pomiędzy tem pojęciem Odyssa a mityczną i poetycką tradycją, od czego autor ustrzegł się i w *Meleagrze* i *Protesilasie*.

Zarówno więc *Powrót Odyssa*, jak w wyższym jeszcze stopniu *Achilleis* są tworam i nieudaleni. Stwierdzając fakt, nie przypisujemy mu bynajmniej wielkiego znaczenia. Wniosku, że Wyspiański starożytnego świata bądź nie rozu-

miał, bądź odtworzyć nie potrafił, wysnuć ztąd nie wolno. Przeciw fałszom tych dwóch dramatów staje bowiem prawda dwóch innych, wprost z mitu wziętych (taki znawca antyku jak profesor Morawski „podziwia Wyspiańskiego intuicję greckiego dramatu w *Meleagrze* i *Protesilaosie*“). Podwójne niepowodzenie dowodzi tylko, że specjalnie homerowskiego mitu nowożytny poeta tknąć się nie powinien, bo zaciąży nad nim „klątwa“: „klątwa“ tylu wieków humanistycznej kultury, przerobionej w krew naszych żył a kładzącej nam tego właśnie bajecznego pieśniarza uważać za *noli me tangere*. Może kiedyś się to zmieni, na razie jednak „klątwa“ ścigać będzie każdego poetę, choćby nim był nawet z wielkich największy: sam arcymistrz Goethe. Miał on przecież łatwiejsze zadanie, bo zachował epickość a mimo to jego *Achilleis* jest dalibóg nie lepszą od Wyspiańskiego. I dlatego w sądzie o nim ani *Achilleis* ani *Powrót Odyssa* nie zaważą nic, trzeba je tylko wogóle za nawias postawić.



## Rozdział III.

### Utwory na tle piastowskiej Polski.

Porzucając neoklasyczne utwory Wyspiańskiego, a przechodząc do „polskich“ (bo fragment *Juliusza II*, jedyna próba dramatu na tle obcych historycznych stosunków jest zbyt drobnym ułamkiem), ma się przed sobą już grupy z liczniejszych oguiw złożone. Wydzielmy i tutaj jeszcze fragmenty *Zygmunta Augusta i Barbary* oraz *Samuela Zborowskiego*: oba jako urywki oceniane być mogą tylko zewnętrznie, a wtedy przedstawiają się jako odnogi omówionej już sympatyj poety dla pseudoklasycznej tragedii francuskiej. W dwóch kierunkach idzie ten wpływ w obu fragmentach: z Francji wzięły one szeroki, wspaniały giest, ztamtąd także rozlewną wymowę. Zwłaszcza bardziej znany *Zygmunt August* ma świetną retoryczność, lubującą się w bogatym stylizowaniu jednego i tego samego momentu, w akcji czy w uczuciu.

Pozostają więc dwie wielkie grupy: jedna „piastowska“, od zamierzchłej przeszłości Polski aż do śmierci ostatniego z rodu króla, druga,

zapatrzona w listopadowe powstanie a stanowiąca pomost do najosobistszych dramatów.

*Legenda* jest najdawniejszym dramatem Wyspiańskiego i jest owocem najdłuższego czasu, bo zaczęta w Paryżu w r. 1892, skończoną została dopiero w Krakowie r. 1897. Śladów tych dwóch okoliczności nie wiele ma: jest dziełem jednolitem, jest także prawie zupełną ilustracją twórczości Wyspiańskiego bez względu na datę. Że w niej są tak silne echa Ryszarda Wagnera, o tem już była mowa; że wprowadzone tu po raz pierwszy symbolistyczno-fantastyczne postaci — Łopuch, Śmiech — pojawiają się i później, o tem jeszcze nieraz będzie mowa. Jej najłatwiej dostrzegalną oryginalnością, odróżniającą ją od wszystkich *Wand* — łącznie z dramatami Krasieńskiego i Norwida — jest usunięcie Rytygera za kulisy. Ani to kaprys poety, ani przypadek, tylko konieczność. Tragedya nie darmo zwie się *Legendą*: jest nią rzeczywiście, chce nią być i w mowie i w stylu i dlatego musi oddalić jedyną postać, którą inaczej trzebaby traktować realistycznie (bo na tani „symbolizm“, na przedstawienie w Rytygierze uosobienia dzikości teutońskiej, Wyspiański bądź co bądź zanadto jest prawdziwym artystą). Wobec tego stanowiska poety, dobrowolnie ograniczającego się, nie można mu, jeśli się chce być bezstronnym, żadnych czynić zarzutów, że w obrębie legendarności jest swobodnym, że legendę własnymi dodatkami uzupełnia. Jak przy neoklasycznych dramatach jedynym hamulcem wyobraźni mogła być tylko

konieczność zachowania przekazanych od wieków zarysów akcji i charakteru, tak tutaj tem bardziej nie ma się prawa bronić poecie swobody, byleby konturów mitu o Wandzie nie sfałszował. Gdzież są te dodatki?

Krak z boleścią wspomina:

„moje syny...  
nieszczęsna dumo,  
żądź niesyta chciwość  
niegodną miłość zapala we krwi  
ze serc krew strugą toczy.“

A Łopuch i Śmiech śpiewają w balladzie o Wandzie:

„— brat od miecza zabity  
miecz u ciebie ukryty  
pod kożuchem,  
Ty idziesz za marami  
zawodzisz, ręce łamiesz  
brata płaczesz, a kłamiesz.

— — — — —  
— siostrzyco urodziwa  
ty jedna nieszczęśliwa  
przyczyna,  
że była z bratem zwada,  
że brat od miecza pada;  
mnieś twoich ust bronila  
a jemu byłaś rada,  
miłosna.“

Zatem zdrożna miłość braci do siostry, jednemu przez nią odwzajemniana, skutkiem tego walka między synami Kraka i bratobójstwo. W legendzie tego nie ma. Że Wyspiański to dodał, i dlaczego, to rozumie się, domyślając się,

ze i tutaj chciał wprowadzić czynnik kary za winę, działanie klątwy, ustępującej dopiero przed wszechmocą śmierci. Dodatek ten uważać można by za dozwolony, chociaż nie niezbędny, wobec tego, że — jak niebawem zobaczymy — ofiarna śmierć Wandy gdzieindziej jest dostatecznie uzasadnioną. Ale odpycha nas od tego motywu jeden bardzo ważny jego szczegół: Wanda odwzajemniająca zdrożną miłość jednego z braci. To już krzywi legendową postać córki Kraka, a da się tylko wytłómaczyć tem, że poeta zapatrzony w klasyczny dramat w incescie widział poetycki motyw. Drugi dodatek zawarty jest w dalszym ciągu ballady:

„matka nam powiadała,  
 że cię znajdę chowała  
 porzuconą w szuwarach:  
 tyś jest rusalna wodna  
 o ciebie się upomni  
 woda.“

Znowu wymysł, ale bardzo szczęśliwy: pocie idzie na rękę, bo wyjaśnia katastrofę dramatu, legendowej zaś charakterystyce Wandy nie tylko nie szkodzi, lecz owszem znakomicie ją uzupełnia. Temu bowiem bajecznemu pochodzeniu Wanda zawdzięcza zwycięstwo nad przemożnym wrogiem, ale ono także wymaga od niej dobrowolnej śmierci, bo „Wisła woła“, by jej „wróciła wianek“. A tak w całości *Legenda* jest dziełem pięknem i, z małemi zastrzeżeniami, stylowem. Ma tragizm prosty a wyniosły, ma język poetyczny i nastrojony, rzadko chyba tylko sztuczny,

ma wiersz doskonale modułowany. Nadewszystko zaś ma cudowną malowniczość: dekoracya drugiego aktu ze skalistym dnem Wisły, z Krakiem, leżącym martwo w koronie z krzaków koralowych, a w górze z promem, wieńcami ozdobionym — w teatrze, jak się okazało, niewykonalna, w wyobraźni czytelnika tworzy przepiękne ramy utworu.

Z bajecznych czasów czerpie ogłoszony w *Krytyce* w r. 1903 fragment rapsodu o *Piaście*, lecz sięga dalej i nowszych lat, nawet o przyszłość zawadza. Jak w III rapsodzie *Króla Ducha* Słowackiego widmo Piasta opowiada o swoich przeszłych dziejach. Opowiada o dwóch pielgrzymach, co w imię Boga przyszli do niego, a tacy byli, iż przeczuł,

„że tajemnicę wnieśli w dom mój kmiecia  
i że ta pójdzie klątwą przez stulecia.“

Przyjął ich gościnnie, a oni pobłogosławili mu syna ciężkimi rękami; potem syn zabija knezia Popiela i z chłopstwem na czele rzeź czyni wśród królewskiej świty. Tu przerwa gwałtowna. W drugim fragmencie, ponurą datą „1846“ opatrzonym, Piast „ocknął się wśród krwi rozlewu“, jako gromadzki król, otoczony tłumem chłopstwa z kosą z pod Raławic. „Stała się zdawna rzeź przepowiadana, rzeź za pieniądze“. Przeklina ich Piast, ale zarazem pyta:

„Kiedyż zobaczę was zmartwychwstających,  
wy z polskiej gleby rodzeni polscy święci.“

i wierzy, że nadejdą czasy, kiedy oni wezmą „wództwo narodu“. I na tę przyszłą chwilę ich wzywa, „mścicieli natchnionych“:

„Kiedyż was ujrzę wstałych w złotej dumie,  
we świętym blasku pychy nieugiętych;  
was, którzy twarzą przepadliście w tłumie  
pokornej nędzy ducha, was przeklętych;  
których duch dziś z podłości wzrósć nie umie  
do wielkich czynów, wam przed Bogiem świętych.  
Kiedyż zerwiecie się na rzeź Kainy.  
byście dowiedli, że zmyć chcecie winy?!

Chcę rzezi, żeby wszystko krwią spłynęło;  
żeby się podłość Polski w niej obmyła,  
by się zbliżyło k'nam spragnione dzieło,  
na którym przyszłość narodu spoczęła;  
by krwią i ogniem pożarów objęło  
wszystko, co pamięć w przeszłości przekłęta;  
i pokolenia szły pokoleniami,  
już niepamiętne hańby, co nas plami.“

Przytoczyliśmy większe wyjątki *Piasta*, by zyskać podstawę do oceny jego myśli. Najprzód ci wysłańcy Boga, co przynieśli z sobą klątwę, przez stulecia idącą: oczywiście święci Cyryl i Metody. „Klątwę?“ Czy dlatego, że przynieśli z sobą chrześcijaństwo? czy dlatego, że obrządek rzymski? Ale niepewni, jak Wyspiański ten ustęp rozumiał, możemy pojąć dokładnie sens dalszych zwrotek drugiej części fragmentu, tam, gdzie jest mowa o rzezi. Ze znanych nam krytyków Wyspiańskiego jeden p. Kotarbiński nad temi wierszami się zastanawia (prof. Tarnowski *Piasta* niestety zdaje się nie zna..) i wybucha

tu nadzwyczaj silnem oburzeniem, zwąc to miejsce „najdzikszym, najokrutniejszym odzewem w całej naszej współczesnej poezyi“, potępiając „szał przewrotowy“ i oddanie poezyi, „na usługi najkrwawszego radykalizmu rewolucyjnego“. Oburzenie byłoby aż nadto słusznem, i sami w zupełności przyłączylibyśmy się do niego, gdyby... gdyby Wyspiański w tych słowach istotnie wzywał do rewolucyi społecznej, do bratobójczej rzezi. Ale tak nie jest, dzięki Bogu nie jest. Bo oto kilkanaście wierszy przed zacytowanym miejscem czytamy w *Piaście* słowa, przeoczone zapewne przez p. Kotarbińskiego:

„Jak mu kazano kosą rzezać braci,  
podłym cesarom czterokroć odplaci.

---

A gdy weźmiecie wy wódtwo narodu,  
to pamiętajcie, jaka wasza dola:  
iść tam, gdzie byli legli bracia rodu,  
*na Racławickie i grunwaldzkie pola*  
i sycić krwią poległych żądę głodu.“

Co to znaczy? Że nie do bratobójczej rzezi Wyspiański chłopów wzywa, ale do walki o niepodległość narodu, do walki, któraby z ludu wiejskiego zmyła hańbę roku 1846. Bo kogóż to bić będą wieśniacy pod Racławicami i Grunwaldem? Chyba nie swoich... Obroniwszy pamięć poety od zarzutu, który byłby najcięższym w naszych oczach, gdyby był słusznym, możemy w *Piaście* stwierdzić najsilniejszy może wybuch temperamentu poety, który był istotnie „jak meteor, jak błyskawice“. Ze stanowiska estety-

cznego natomiast krótki ten fragment znaczy mało, bo potężne myśli przyobleczone są w skromny i konwencyonalny tylko płaszcz poetycki.

Inaczej jest z ogłoszonym w r. 1900 rapsodem o *Bolesławie Śmiałym*, obok którego stawiamy tu zaraz złączone z nim treścią dramaty: *Bolesław Śmiały* (z r. 1903) i *Skalka* (z r. 1907). Nie mając powodu nie wierzyć samemu poecie, trzeba odłączyć ten cykl od *Króla Ducha*, który zresztą przerwany jest jeszcze przed dokonaniem zabójstwa biskupa. Za punkt wyjścia należy raczej uważać własny witraż Wyspiańskiego: wtedy rapsod będzie poetycką jego parafrazą czy ilustracją, oba dramaty zaś dalszem jej rozwinięciem, spowodowanem może ustawicznym w ostatnich czasach roztrząsaniem tej dziejowej zagadki przez historyków polskich. Jeśli to jest prawdą, to i tak pobudzenie było jedynie zewnętrzne, bo Wyspiański poza tem jest zupełnie niezależnym zarówno od licznej rzeszy poprzedników, piszących powieści, epepe i dramaty o Bolesławie Śmiałym, jak i od uczonych, rozważających zawile pytanie, po której stronie był właściwie Rzym i stolica papieska: z zabójcą-królem czy z zabitym biskupem. Pierwsza niezależność od razu zyskuje uznanie, druga z początku gotuje rozczarowanie, przywykło się bowiem żądać od poezyi odpowiedzi na pytania, poruszone lecz ostatecznie nie rozstrzygnięte przez historyografię. Wyspiańskiego ta szczegółowa sprawa nie nie obchodzi, z tragicznego epizodu historycznego wydobywa on tkwiącą w nim żywiołowość, po-

teguje ją twórczą siłą aż do ostatecznych granic obustronnie, by w końcu dać tragiczne zwycięstwo tej sile, która materyalnie ulega, w myśl swej zasadniczej idei o wszechmocy śmierci. Czytając bowiem te utwory, doznaje się wrażenia, że idea ich byłaby wprost przeciwną, gdyby kroniki były zapisały nie zabójstwo biskupa przez króla, lecz odwrotnie. Skutkiem tego wrażenia katastrofa, w dramatach szczególnie, mimo całej swej potęgi, widzowi chwilowo się narzucającej, pod skalpelem chłodnej analizy wydaje się przypadkową, efektowną ale nie przekonującą.

Najmniej odczuwa się to w rapsodzie, gdzie wskutek przewagi malarskiego i opisowego stylu idea utworu w oderwaniu od następnych dramatów stosunkowo słabo się zaznacza. Z poematu pozostają bowiem w pamięci i wyobraźni czytelnika ostatecznie dwa tylko momenty: scena przeklinania króla przez biskupa — jedna z najświetniejszych, jakie stworzył, a raczej odtworzył poeta, bo wszak jej groza leży już w jej materyjalnej treści, i chwila, gdy Bolesław na zwłoki zabitego wypuścić każe chowane w zwierzyńcu orły:

„Kazałem ptaki puścić, by pożarły  
a potem siec różgami i rozgonić;  
a tu mnie mówią, — że się lekko wsparły  
na trupie, — i że jakby chciały bronić  
przystępu; że wszcz skrzydła rozpostarły  
strzegąc, by żadnej części nie uronić;  
że ich nie śmiano tłuc: — już guiew mnie budzi;  
bardziej mi było ptaków wstyd niż ludzi“.

— obraz popsuty i osłabiony wtrąconemi słowami, „a tu mnie mówią“, które osłabiają bezpośredniość treści, ideowo mało ważny, bo kto wie, czy orły byłyby tak samo tknęły bądź króla bądź innego człowieka. Również nie można się doczytać jakiejś konkluzji w dalszych strofach rapsodu. Król ubezwładniony opuszcza kraj, ale obiecuje, że wróci, nie do Krakowa, tylko do „Gniezdna i Lednicy“: czemu tam, i czy w tem jest tylko wstręt do miejsca popełnionej zbrodni, czy wyższa jakaś myśl, nie wiadomo, bo wiersze są tutaj tylko kropkowane.. Ostatnie słowo rapsodu pojednawcze: Król będzie

„wieczność całą zawieszon z mieczem gotowym  
[do cięcia“,  
„aż cię powoła róg do wniebowzięcia:  
na Sąd twój biskup dla cię zmógł cmentarze  
Jemuż Sąd Boga przeżegnać cię każe!“

Przedtem jest kilka zwrotek bardzo pięknych i silnych: błaganie się króla po tatrzańskich turniach, gdzie śpią rycerze Chrobrego, szczególnie zaś wzruszający jest opis wizji śmierci syna Mieczysława, przez brata otrutego; ballada o tej zbrodni, na krakowskim zamku podczas weselnych godów popełnionej, trzymana w czystym ludowym tonie jest jednym z najpiękniejszych wierszy Wyspiańskiego.

Zawiedzeni poniekąd rapsodem, nie znajdując w nim odpowiedzi, jak poeta pojmuje króla, biskupa i ich wzajemny stosunek, bierzemy do ręki oba dramaty: *Bolesława Śmiałego i Skalkę*.

Wymieniony już na wstępie doskonały znawca Wyspiańskiego p. Ostap Ortwin pierwszy określił istotę koncepcji tych dzieł i ich wzajemny do siebie stosunek. Oto jego zdaniem król Wyspiańskiego „z wiarą w przyszłość i uprawnienie swego stanowiska, podejmuje beznadziejną walkę z wznrastającą i wznmagającą się z biegiem dziejów *legenda*, co się toczy jak lawina, aby go wreszcie ciężarem swym przygniść i pokonać. Walka zatem, jaką w dramacie stacza, nie jest tym historycznym konfliktem, który mógł mieć motywy takie lub owakie; walka ta odbywa się na przestrzeni wieków w świadomości powszechnej, która w tym konflikcie wyznacza czynom jego taką, a nie inną rolę“. Nie sądzimy, by można z większą bystrością i jasnością dojrzeć i określić ideową technikę obu dramatów i dlatego nie wabaliśmy się przepisać zdanie p. Ortwina; co więcej sądzimy, że z pomocą tego klucza otworzyć można niejedne tajemne wrota innych także utworów Wyspiańskiego, dramatów na tle powstania listopadowego, o ile w tym razie zamiast „legandy“ użyjemy pojęcia historyzofii. Inna rzecz, czy takie pojmowanie dramatu historycznego, będąc istotnie oryginalnym, nigdzie w poezji zresztą nie znajdującym się pomysłem, nie sprzeciwia się pojęciu dramatu historycznego, nie wprowadza do niego mar lub myślowych preparatów, miasto żywych ludzi. Tak jest w danym wypadku, szczególnie w trzecim akcie *Bolesława Śmiałego* i w całej *Skalce*, podczas gdy pierwsze dwie odsłony tamtego, wy-

rwane z zaklętego kręgu tej idei, są chaotycznymi i składają się przeważnie z czynów niemotywowanych lub niedociągniętych.

Wykład p. Ortwina tem skwapliwiej przyjąć trzeba, że w takim razie staje się wobec całkowitej harmonii stylu dzieła z jego ideą. Legendowemu aposterorystycznemu charakterowi dzieła odpowiada bajkowy jego styl, uwydatniający się tem silniej, że poeta przyjął, iż w czasach Bolesława II. istniały jeszcze potężne przeżytki pogaństwa; ztąd w obu dramatach postaci Krasawicy, Rapsoda, Rusalek itp. Ztąd także w dalszej konsekwencji ścisłego związku pogańskich wierzeń z przyrodą pokrewne Śmiechowi i Łopuchowi z *Legendy* fantastyczne twory Świst i Poświst. A wreszcie rozkołysana wyobraźnia poety, po „przestworzach chaosu lotem“ goniąca, wprowadzi do *Skalki* i starożytną Pandorę.

Formalna strona obu dramatów następcza nie mało spostrzeżeń, nie zawsze miłych. *Bolesław Śmiały*, z wcześniejszych lat pochodzący, zostaje w zupełności pod wpływem Wagnera, niekiedy nawet przypomina przedwagnerowską operę Żywioł muzyczny i świetna teatralna barwność przeważają tutaj nieraz nad mówionem słowem, ono samo zaś w pogoni za archaistyczną soczystością i prostotą staje się — tak w języku jak i w rymach — często brutalnem i nienaturalnem. W *Skalce* znowu, owocu ostatnich lat, widocznem jest to, co tych czasów wybitnem było znamię: uniesienie mowy w jakieś zaświatowe sfery, ponad szczyty we mgłach spowite.

Pomijamy fragmenty rapsodu o *Henryku Po-bożnym*, mniej znaczące a przechodzimy do *Kazimierza Wielkiego* (z r. 1900). Jesteśmy tu u kolebki ducha poety tak samo, jak przy ostatnim jego śpiewie. Bo rapsod ten, to obraz symbolicznego znaczenia dla Wyspiańskiego owej pamiętnej chwili roku 1869, kiedy nie tylko przyszło na świat jego ciało ale i począł się jego duch. Wspaniały pomysł, godny zaiste Słowackiego lub Dantego: duch wielkiego króla, zbudzony stukaniem do grobowca, patrzy na swój nieszczęśliwy naród. Wykonanie tego pomysłu mistrzowskie, tam zwłaszcza, gdzie idea jeszcze na wierzch się nie wypycha, a poeta nie oskarża lecz maluje: tak n. p. obraz pochodu pogrzebowego („Idą posępni..“) jest perłą poezji polskiej, perłą jej nastrojowości, jej malowniczości, jej rytmiki wreszcie. Potem dopiero wysuwają się na pierwszy plan żale, zarzuty i skargi, które duszy poety odtąd na zawsze nie opuszczają:

„Naród mój tak się we swą przeszłość weśnił;  
schodził we wszystkie grobowe piwnice  
z trupami się, umarłymi rówieśnił,  
badał ich w trzewach skonu tajemnice,  
że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił,  
bruzdami czoło porał i lice  
i starzał, — w coraz dalsze patrząc groby;  
wzrok tężył w uroczne podcienia żałoby.

Rozpoznawałem, że kochał się w trunach,  
kołyszac w nich swą myśl, jakby w szalupach;  
że czytać znał, jak w powikłanych runach,  
w bereł kruszynach i koron skorupach;

jak na spuścizny cieszył się fortunach,  
rozmiłowany w tych przegaiłych trupach;  
mniemając, że go to do życia wiodło,  
że brał te trupie piszczele za godło.“

Przystanęmy tu na chwilę, bo chociaż z tą myślą nieraz się jeszcze spotkamy, to nigdzie nie będzie ona tak przejrzyście i z takim naciśkiem wypowiedziana. Czy Wyspiański słusznie Polakom wyrzuca zapatrzenie się w widmo przeszłości? Najprzód przypomnijmy, że bądź co bądź słowa te wypowiada nie Wyspiański, ale Kazimierz Wielki: Czy więc najprzód król mówi sprawiedliwie? Tak: jeśli przyjmujemy fikcję, że zmarły budzi się w roku 1869 i te czasy ogląda, ale też te tylko a nie dalszy rozwój epoki po styczniowym powstaniu, to ma rację: Polacy ówczesni, massy ich, te właśnie, które za najbardziej patryotyczne się uważały i o tym patryotyźmie najgłośniej mówiły, nie „znały“ wówczas istotnie „innych radości tylko te, gdy cmentarze światłem ściela“; na przekór „stańczykom“, „plwającym“ ich zdaniem na przeszłość, w bezsilnym gniewie przeciw zaborczym rządóm, „kochały się w trunach“ — że przypomnimy tylko, iż najwybitniejszą manifestacją narodową owych czasów było święcenie rocznic historycznych, że także dziwnym przypadkiem na tenże rok 1869 przypada założenie Muzeum w Rapperswyłu, pierwotnie „historycznem polskiem“ zwanego, a mającego charakter taki żalobny. Że już wtedy, w r. 1869 budziło się nowe życie, tego Kazimierz Wielki mógł jeszcze nie spostrzedz, zwa-

szcza widząc w swym pogrzebie tak silne napięcie historyzmu; chociaż z drugiej strony, jeśli cudem ożył wtedy po tylu latach, to doprawdy można od niego żądać większej bystrości wzroku. Ale głos Kazimierza W., to oczywiście głos Wyspiańskiego. Więc jeśli on wyrzuca rodakom, że „biorą trupie piszczele za godło“, to nie ma słuszności, bo on to pisze w r. 1900, kiedy kiełkujące słabo w r. 1869 życie nowej Polski było już rosnącym drzewem, on pisze o pogrzebie Kazimierza W. w dziesięć lat po sprowadzeniu do Krakowa zwłok Mickiewicza, tej uroczystości tak samo będącej symbolem odradzającej się Polski, jak pogrzeb tamten był płaczem zrozpaczonej. Że Wyspiański mimo to te słowa pisze, to wytłumaczyć się nie da inaczej, jak tylekroć już przez nas powtórzonym twierdzeniem, że r. 1869 oczarował go na całe życie.

Pomijamy na razie drugi zarzut Kazimierza — Wyspiańskiego, do romantycznych poetów skierowany, bo przyjdzie na jego krytykę pora przy omawianiu *Wyzwolenia*. Ale jest jeden jeszcze, o

„wodzach narodu  
co przewodzili nad ludem krzykami,  
gędźbami nowe podsycali waśni,  
samozwańczymi będąc prorokami.“

„Mówili wszystko, co powinien czynić  
naród, — w rozstajne wskazując mu drogi;  
wzajem się w słowach jęli lżyć i winić  
aż wzrosli na olbrzymie truchła-trwogi.“

W tych słowach, jeśli je na wszystkich „wodzów narodu“ rozciągniemy, będzie przesada; jeśli skierujemy je przeciw niektórym, aż nadto prawdy znajdziemy, prawdy tym razem, niestety, żadną historyczną datą nie ograniczonej, a w ostatnich dziesiątkach lat ubiegłego stulecia, w okresie namiętnych walk stronnictw do tyłu, tyłu „wodzów narodu“ dającej się zastosować.

Zakończenie rapsodu bardzo pospieszne, węzeł gordyjski efektownie raczej niż prawdziwie rozcinające: oburzony król chwyta za nłot, rzuca w mowę, u ołtarza stojącego, „że piersią bryznął, padł. — a naród obaczył się wolny!“ Tak? Przecież „niewola“ narodu była — nie mówiąc już o materialnej niewoli — skutkiem nastroju całych mas, nie tego jednego mowcy tylko. Więc z jego zabiciem naród chyba nie „obaczył się wolny..“



## Rozdział IV.

### Dramaty o powstaniu listopadowem.

Ułożony według chronologicznego następstwa przedstawionych wypadków historycznych szereg dramatów o powstaniu z r. 1830—1831 tak wyglądałby: *Noc listopadowa*, *Warszawianka* (dzień bitwy grochowskiej), *Lelewel* (zdarzenia sierpniowe). Ale przy takim uporządkowaniu *Warszawianka* weszłaby w środek, co nie zgadza się z jej artystycznym charakterem, bo techniką różni się ogromnie od tamtych obu dramatów, podobnych znowu pod tym względem do siebie. Wysuwając z tych powodów ją na przód, nie burzymy budowy idei tej seryi dzieł Wyspiańskiego, bo w *Warszawiance* wyraża on już *in nuce* swój pogląd na całe powstanie listopadowe.

Przy rozbiorze utworów, mówiących o Bolesławie Śmiałym, przyjęliśmy egzegezę p. Ortwina. Otóż jak tam Wyspiański na dramat z jedenastego wieku rzuca aposteryorystyczne światło urabiającej się przez wieki legendy, tak tutaj przedstawiając tragiczny bój o niepodległość

wnosi w jego mroki latarkę współczesnej autorowi a nie tamtym wypadkom historyzofii. Prawdą jest bowiem, że ówczesni wodzowie i żołnierze w znacznej części szli do walki bez nadziei zwycięstwa, dopiero jednak późniejsze pokolenia historyków moment ten podniosły do znaczenia rozstrzygającej sprawy i w tym nastroju dopatrzyły się głównej, zasadniczej przyczyny, która *a priori* uniemożliwiła pomyślny wynik powstania. Dopiero nowsza historyografia bowiem wykazała z jednej strony ogromną dysproporcję pomiędzy polskimi a rosyjskimi siłami, a z drugiej strony wyraziła przypuszczenie, że jednak mimo to, kto wie, po czyjej stronie byłoby zwycięstwo, gdyby nie owa narkotyzująca Polaków beznadziejność. Tem pojęciem Wyspiański przejął się, bo dzięki jemu postaci tych ludzi dorastają do zgrozy tragicznej, nie bohaterskiej jednak w rodzaju pospolitych dramatów patryotycznych, lecz rozpaczliwej, byrońskiej, jak ktoś zauważył. Kiedy tam zazwyczaj nad sceną unosi się wierzący okrzyk „Za naszą i waszą wolność!“, tutaj wsluchują się wszyscy w dźwięki „Warszawianki“, która wprawdzie także przyrzeka, że „kto przeżyje, wolnym będzie“, ale mówi zaraz, że śmierć ten upragniony cel pewniej i spieszniej da, bo „kto umiera wolnym już“. Czy Wyspiański generalizując tutaj, nie dopuścił się jednostronności, na to przedmiotowa historia, nie ta, z której poeta czerpał, uczuciowa i filozofująca, odpowiedziałaby zapewne z powątpiewaniem, lecz bądź co bądź ani Chłopicki ani jego drużyna nie są

w dramacie takim fałszem historycznym, jakim w zakresie mitycznej i poetyckiej tradycji był Achilles. Autor bowiem nader starannie tę tragiczną rezygnację wyprowadził z dwóch źródeł, niezaprzeczenie historycznych. W obu razach pośrednikiem poety jest Chłopiccki. On najprzód wspominając napoleońskie czasy, tak je z dzisiejszymi kontrastuje:

„...huczały nam armatnie gromy  
jak wulkan bucha i miota pocisków grad  
w ogniach i dymie...  
było nam wtedy Zwycięstwo na imię  
i tylko takie zazналиśmy hasła  
a dziś... wy chcecie zgonu — więc zagasła  
Marsowa gwiazda; — wy młodzi, wy młodzi  
wy się stroicie w szlify, w pióropusze  
a zagrobowy laur wabi wam dusze.“

Chłopiccki stwierdza sam fakt, pyta: „z kąd ta załość, z kąd niemoc, z kąd śmierci żądanie?“, lecz nie odpowiada. Ale czytelnik lub widz z łatwością za niego i za poetę — z tych przesłanek odpowiedź wysnuje: właśnie dlatego, że ta świetna epopea napoleońska tak bezowocnie dla Polski minęła, „całą ziemię“ polską „kir załoby słoni“, bo ludzie r. 1831 musieli sobie powiedzieć: jakżeż zdołamy my tego dokonać, czego nie zdołali tamci w warunkach tysiąc razy korzystniejszych. Sam Chłopiccki za parę chwil połączy beznadziejność powstania z zawodem gloryi napoleońskiej i w zboląłych słowach zwróci się do posągu cesarza z wyrzutem, że „dziś Francya piosnkę nam przyseła“ za tyle krwi

przełanej niedawno przez Polaków pod jej sztandarami. I inny jeszcze moment podkreśli Chłopicki, inną przyczynę niemocy ówczesnego pokolenia, gdy z ironią powie o tych młodych, że „romantyzują“, że są „poetyczni“. Wyspiański naszem zdaniem, już tutaj potrąca z lekka o jedną z najgłówniejszych swych myśli, o szkodliwe oddziaływanie poezji romantycznej na tęgość ducha polskiego. Nie zwrócono dotąd uwagi, że wszystkie osoby, w dramacie występujące — poza dwiema pannami — rozdzielone są na trzy nierównej wielkości grupy: Chłopicki — młodzi oficerowie — stary wiarus. Czy każde z tych trzech ogniw w łańcuchu ma równy zasób bohaterstwa? Nie: bohaterstwo jednego wiarusa, jednego Chłopickiego, większe jest niż u całej gromady młodzieży, będącej za to bardzo wykwintną, bardzo rozpoetyzowaną, na byrońskiej i romantycznej poezji wykształconą. Więc mimowoli, choćby nawet Wyspiański, do wywołania tego spostrzeżenia nie dążył — a nam się zdaje, że tego wrażenia chciał — widz dopatry się związku pomiędzy karmieniem się romantyzmem a niemocą ducha.

Dramatyczna budowa *Warszawianki* jest prostą a teatralnie silną. Chłopicki z Radziwiłłem współzawodniczący i miłosno-bohaterska tragedia Maryi i Rudzkiego, to dwa składniki osnowy, ściśle z sobą związane: pierwszy dzięki druziemu do historycznego zyskuje uczuciowy charakter, drugi dzięki pierwszemu zyskuje szersze znaczenie i tragiczniejszą grozę. Złączone one są

z sobą i dalej, gdy z chwilą przemiany kochanki, nad stratą narzeczonego płaczącej, w Kassandrę, ojczyźnie nieszczęście wróżącej, zlewają się w jeden strumień. Przemiana zaś sama dokonywa się nie z nakazu poety, nie z chęci stworzenia drugiej Judyty z *Księdza Marka* Słowackiego, ale siłą rzeczy, siłą całego poprzedniego biegu materialnej i uczuciowej akcji. Piękną oprawę stylową *Warszawianki* długo jeszcze w polskiej krytyce będzie się podziwiać. Wpływ francuskiego dramatu, widoczny tutaj szczególnie w pierwszych scenach, w zupełności odpowiada i treści i nastrojowi: wszak tak wybornie z historyczną epoką, napoleońskimi tradycjami jeszcze żyjącą, zgadza się patetyczna, retoryczna godność i powaga szumna, a nieco konwencjonalna *empire'u*. Chłopicki jest stylowym od płaszcza do wystąpienia (nie pojmuję wprost, jak jeden z krytyków mógł nazwać jego styl „nadmętym“!), a biust Napoleona jako Cezara słusznie panuje nad sceną. W tę stylową szatę przyodział poeta dusze, drgające budzącem się żywsem tętnem romantycznych czasów, odtwarzając w ten sposób wiernie charakter epoki, w której klasycyzm Księstwa warszawskiego zmagał się z wileńskim romantyzmem, w treści i w zewnętrznych formach zachowując jeszcze dawną władzę, w serdeczniejszych akcentach ustępując już miejsca nowym prądom. Poeta jednak z całą swobodą zrzuca z siebie francuski płaszcz, skoro tylko mu przeszkadza: druga część dramatu, tam, gdzie zresztą już nie historyczna

chwila i nie mężowie miecza i polityki stoja w ognisku akcji, ale sentyment i polska dzie-wica, ta część zrywa więzy francuskiej tragedyi, nie wyłamując się na szczęście z ram scenicznych. Nie można jednak przepomnąć, że wstrząsające wrażenie *Warszawianki* nie samemu tylko słowu ma się do zawdzięczenia: przynosimy bowiem z sobą do teatru już serce, podatne na ból daremnej walki o wolność, wsłuchujemy się w dźwięki muzyki i pieśni, wreszcie najpotężniejszą chwilę przeżywamy wtedy, gdy poeta milczy, aktor gra: gdy wchodzi stary wiarus.. Lecz mimo wszystko, co zgryźliwość przytoczyłaby na umniejszenie zasługi Wyspiańskiego, pozostanie faktem, że *Warszawianka*, jak w r. 1898 po raz pierwszy zdobyła dla poety polskie serca, tak i w spokojnym sądzie estetycznym do najpiękniejszych jego dzieł zaliczoną będzie.

Szlachetną piękność *Warszawianki* oceni się należycie, zestawiając ją z *Nocą listopadową* (z r. 1905). Ideowo do koncepcyi Wyspiańskiego nie wnosi ona nic nowego, chyba tylko to, że poeta porzucając analizę poszczególnych składników, wznosi się do uogólnienia tragizmu powstania listopadowego. Tylko, że tam do wyłuszczenia myśli wystarczyły autorowi proste, dla każdego zrozumiałe środki artystyczne, tutaj wprawiony jest w ruch cały aparat reminiscencyj historycznych i mitologicznych. Jeszcze w pierwszej scenie to nie razi, bo uważa się ją za rodzaj prologu, chociaż bądź co bądź skojarzenie Niki z pod Maratonu, Niki z pod Sala-

miny, Niki Napoleonidów, Niki z Cheronei jest dowolnem.

Gdy ostatnia mówi :

„Oto po śmierć dążę,  
Obaczę ich we krwi  
Pozwalasz mi znowu wstać  
Poległym łożę słać.

— — — — —  
Nie giną synowie moi,“

to czytelnik przypomina sobie, że ta sama pogrzebowa wróżba wypowiedzianą została w *Warszawiance* w sposób i prostszy i, co ważniejsza, ściśle dramatyczny. Ale Pallas, ale Ares? P. Stanisław Lack w pierwszej dostrzega ducha rewolucyjnego, w drugim żywiołu wojennego. Zgoda na drugie wyjaśnienie, wątpimy natomiast w prawdziwość pierwszego, bo w takim razie tłumaczenie symbolu jest zupełnie samowolnem, sprzecznem z mitologicznem pojęciem tej postaci. Tak więc Ares, jeśli istotnie ma brutalną żołnierkę wyobrazać, jest symbolem konwencyonalnym, bo prościej byłoby wyrazić to samo w jakiej rzeczywistej osobie; a Pallas, jeśli jest tem, za co ją p. Lack bierze, jest sfalszowaniem właściwego symbolu bogini. Jest jeszcze Kora i Demeter. Jako wyjęta z całości „wstawka“ rozmowy matki z córką są przepiękne Schiller także napisał wiersz o tym samym motywie (*Klage der Ceres*), ale dał rzecz płytszą w pojęciu, mniej wzruszającą i suggestywną w nastroju, w rytmie tylko melodyjniejszą. Myśl dialogu zrazu obraca

się w zakresie znanego poglądu Wyspiańskiego o nieubłaganym tragizmie losu („Umierać musi, co ma żyć“), potem jednak przybiera odmienny kształt, u tego właśnie poety zadziwiający:

„Wieki i lata, co przyjdą  
 żyć będą ziaren tych treścią,  
 Ziemia rodzić będzie,  
 kędy siew padnie zdrowy.  
 Ludzi zbudzę, roześlę orędzie  
 na żywot, żywot nowy!  
 Pokoleniom ostawię czyny,  
 po ojcach wielkich — wielkie wskrzeszę syny,  
 kiedyś — będziecie wolni!  
 Co złego w was i co marne  
 to jako plewy i ziele złe zgarnę;  
 co chwastu na naszej roli  
 i co szkodzi wam, co was boli,  
 to ukoję — czasu przebiegiem.  
 Przejdziecie jeszcze niejedną nędzę  
 i niejedną przebolicie próbę.  
 A jeżeli lichego serca ludzie  
 w was samych gotują wam zgubę, —  
 ja ich powołam — i jak plewo zmiotę!  
 I w ziarnach tu — na dnie — przechowam cnotę.  
 Za czas znów wrócę — i jeszcze razy wiele  
 przyjdę — Wiosna, z gwiazdą na czele  
 i żywot dam — tlejący w zgliszcz popiele!  
 A dzisiaj kres. — Krwi przelanej nie zmarnię  
 krwią pola, a rolę użyźnię  
 i synów z krwi tej dam — kiedyś — Ojczyźnie“.

*Carmina* to zaiste z ust Wyspiańskiego *non prius audita* i nie usłyszymy już ich też nigdy. Nie licują one z charakterem i tego, i dwóch innych dramatów o powstaniu listopadowem, nie

swojo im także w ogólnej fatalistycznej symfonii poety. Że zaś tutaj wypowiada je i nie poeta sam od siebie i nie jakakolwiek rzeczywista osoba dramatu, lecz postać mityczna, z akcją luźnie związana, nie dowierza się im, ma się je za przypadkowy odruch nadziei, nie za wypływającą z dramatu pociechę.

Wizyonerski nastrój dzieła zaszkodził plastyce ludzi z krwią i kośćmi. Czy to jest Wysocki czy Czartoryski, oii zawsze są marami, są figurami szachowemi, poruszanemi przez tamte nadziemskie postaci. Jeden Łukasiński, ślepy więzień lochów belwederskich ma istotną grozę, lecz to przecież osoba drugorzędna, o wartości całości nie rozstrzygająca. Wielki książe Konstanty zaś, zaciekawiający już z tego powodu że poeta zresztą w tym cyklu unika przedstawienia figur rosyjskich, nie jest marą, lecz na nieszczęście wpada w drugą ostateczność: jest grubą, ledwo trochę ociosaną bryłą nie z granitu, ale piaskowca. A tak z *Nocy listopadowej* przed nieuprzedzonym sądem nie wiele się ostoi cało, przedewszystkiem nie sam zrab dramatu. Pozostanie tylko cudny dyalog Kory z matką (odegrany w krakowskim teatrze), który zwolniony z niestosownych dla niego ram łązienkowskiego otoczenia, jako mówiony obraz świetlny dorównywa pięknnością *Protesilasowi i Laodamii* a dla polskiego uczucia od tamtych jest bliższy i miłszy.

*Lelewel* (z r. 1899), osnuty na tle wypadków z 15. sierpnia 1831 r., fakturą bliższy War-

szawiance niż *Nocy listopadowej*, nie może być, ściśle biorąc, uważanym za jedno z trzech ogniw sztuk o powstaniu listopadowem. Trzeźwy, sugestywny nigdy nie podległy Piotr Chmielowski widzi w nim słusznie „pięcioaktową dysputę, przerywaną z zewnątrz kilkoma zakłóceniami, które jednak na istotę rzeczy nie wpływają“. Od siebie dodamy jako przykład ten moment, kiedy Lelewel przed wdzierającym się na salę obrad tłumem polskich „jakobinów“, swoich politycznych przyjaciół, cofa się za firankę. Podobno tak się rzecz istotnie miała, tak ją przynajmniej przedstawia historyk powstania listopadowego, Stanisław Barzykowski. Ale mimo całego szacunku dla dziejowej prawdy, tutaj trzeba było koniecznie odstąpić od niej, raz dlatego, że wyższa nad logikę historii logika sceny („poetyka jest filozoficzniejszą od historii“, powiedział już Lessing) domaga się tutaj stanowczo czynnego wystąpienia Lelewela w tym lub owym kierunku, a uniemożliwienie tego każdy widz w teatrze weźmie nie za wierność historyczną, lecz za naiwny „spryt“ poczciwych niezręcznych dramaturgów starej daty; powtóre, że sąd widza musi takie postępowanie Lelewela nazwać tchórzostwem, co według wszelkiego prawdopodobieństwa sprzeciwia się intencjom autora. A dalej Chmielowski tak o Lelewelu mówi: „Nie jest to ani obraz historyczny wypadków z 15. sierpnia 1831 roku, ani też starcie się obozu czy prądu monarchicznego z demokratycznym, ani walka dwu przeciwnych idei, lecz rozprawa o potrzebie

i konieczności uduchowienia się“. Jesteśmy tutaj odmiennego zdania: powtarzając powyższe określenia, łączymy je nie spójnikiem „ani“ lecz „i“. W *Lelewelu* jest i walka prądu arystokratyczno-monarchistycznego z demokratyczno-republikańskim i rozprawa o konieczności uduchowienia się. Lelewel występuje w podwójnej roli, raz w jednej, to znowu w drugiej, czasem w obu równocześnie: to i skrajny demokratą, rewolucyjny republikanin i doktryner absolutnej idei. Czartoryski tak samo dwoistą ma postać: raz jest monarchistą, ambitnym kandydatem do tronu, to znowu trzeźwym, praktycznym politykiem, wrogiem jakiegokolwiek ideowego doktrynerstwa. I w tej dwoistości tkwi właśnie organiczna wada utworu, brak przejrzystości, brak wyraźnego czystego rysunku. „Dysputa o potrzebie uduchowienia się“ jest skrzywiona przez to, że naprzeciw siebie nie stają czyste, wyodrębnione pojęcia: tu „uduchowienie“, tam praktyczna polityka; na odwrót zaś „starcie się prądu monarchicznego z demokratycznym“ jest zamazane dysputą pomiędzy tamtymi ideami.

W tych warunkach w krytykę stanowiska czy to Czartoryskiego lub Lelewela, czy to samego poety, wdawać się naturalnie niepodobna: przyznać jednak trzeba, że poza wytkniętym, bardzo ważnym błędem, słowna rozprawa przeprowadzona jest silnie a zrozumiale, znacznie wyraźniej niż n. p. w bolesławowskich dramatach spór króla z biskupem. Wyspiański stanowczo nie przechyla się ani na jedną ani na drugą

stronę, co jest chwalebną zaletą dramatu. Że bliższym jest jednak Lelewelowi niż Czartoryskiemu, to pewne i zgodne z jego duchem i temperamentem.

„Gdy nad narodem ciemne rozległy się noce,  
budzi się prorok — duch, co go powiedzie. —  
Ten sam że się zapłonie, jako słup ognisty,  
i będzie przed szeregiem zwartym szedł na przedzie.  
Temu Bóg odda dusz jedynowładztwo!“

Czy takim był Lelewel faktycznie? zapewne nie, chociaż niewątpliwie takim być chciał. Takim chciał być także Wyspiański i takim go wielu współczesnych mieć chciało. Dzięki Bogu, los oszczędził mu konieczności chowania się za firankę przed... zwolennikami.



## Rozdział V.

### Legion.

*Legion* (z r. 1900) stoi samotny, nie łącząc się z żadną z sąsiednich grup, ani z poprzednią ani z następną. Charakter jego historyczności to sprawia; za mało jej ma, by mógł do historycznych dramatów Wyspiańskiego się zaliczać, za dużo, by należał do zupełnie subiektywnych.

Punkt wyjścia historyczny, pierwsze sceny także. Wiadomo z pierwszej lepszej monografii Mickiewicza, że poeta przybył w lutym r. 1848 do Rzymu, tutaj poznał męczennicę Matkę Makrynę Mieczysławską, u Ojców Zmartwychwstańców się wypowiedział, za naleganiem ks. Jełowickiego poddał się nauce i cenzurze Kościoła i razem ze „starszyzną polską“, w Rzymie przebywającą, starał się o posłuch u papieża. Przed audyencyą Mickiewicz, przepełniony poczuciem ważności tej chwili, u ks. Józefa Hubego prosił kornie o wspomnienie jego ducha. Postępowanie księdza, widocznie niezbyt zręczne, rozjątrzyło go, co oczywiście na sposób przemawiania i zachowania się podczas audyencyi wpłynęło jak

najniekorzystniej. Poeta, według relacji ks. Jełowickiego przemawiał wobec Piusa IX. głosem wrzaskliwym, coraz gwałtowniejszym. „Wykładał Ojcu św., że przyszła nowa epoka ducha. Upominał go, aby w niej spełnił obowiązek swój. Wspominał i o Polsce — a w końcu chwyciwszy Ojca św. za rękę, wstrząsnął nią gwałtownie i zawrzasnął: „Wiedz, że duch Boży jest dzisiaj w bluzach paryskiego ludu“. Papież w odpowiedzi wskazał na niektóre grzechy Polski, jak rozwody, ucisk ludu, ciemnienie Unitów, ale wzywając do czystości obyczajów i posłuszeństwa w wierze szczerze katolickiej, pobłogosławił takiej Polsce i takim Polakom. Polacy po tem posłuchaniu postanowili wyjednać u papieża błogosławieństwo dla legionu polskiego, mającego z Włochami przeciw Austrii walczyć. Na zebraniu Polonii rzymskiej obrady były bardzo burzliwe a ich osią była sprawa Towiańskiego: brat Norwida zarzucił Mickiewiczowi, że wyparł się nauki „mistrza“, poeta się bronił, że się jej nadal trzyma, bo wszak Kościół dotąd jej jeszcze nie potępił. Mickiewicz na czele Legionu był już w drodze do Medyolanu, kiedy Pius IX. potępił jego ostatnie dwa tomy paryskich wykładów, o Towiańskim wyrażając się, że chociaż nauka jego, jako niedrukowana, nie może być potępioną, to jednak uznana być musi za mieszanie wszystkich herezyj, przez Kościół potępionych.

Wyspiański zrazu tej historycznej kanwy wcale wiernie się trzyma, haftując na niej to

tylko, co z jej charakterem się zgadza. Więc w scenie pierwszej audyencya Makryny u papieża w r. 1845 i echa historycznych odwiedzin cara Mikołaja I w Watykanie (tu zaraz dziwna niezręczność: papież przemawia — oczywiście po polsku — ks. Jełowicki jego słowa tłumaczy; zapewne, że w rzeczywistości tak być musiało, bo papież nie umiał po polsku ani po rusku, Makryna po włosku, po łacinie lub po francusku; ale na scenie mówią przecież wszyscy po polsku, a ks. Jełowicki nie tłumaczy, lecz powtarza i streszcza słowa Piusa, co jest i niepotrzebnem i nużącym). Trzy dalsze sceny na razie opuszczamy, przechodząc do piątej, gdzie Mickiewicz uzyskuje błogosławieństwo ks. Jełowickiego, by w następnej stawić się na posłuchaniu u papieża. I znowu przerywamy, by dopiero w jedenastej stąpić na grunt bodaj częściowo historyczny: ujrzeć Mickiewicza na czele legionu polskiego.

Liczba tych scen jest więc mała, wobec całości złożonej z dwunastu. Po raz pierwszy poeta tutaj nie pisze dramatu, lecz szereg scen luźnych. Co więcej po raz pierwszy nawet zewnątrznie z warunkami teatralnemi się nie liczy nic a nic, on, teatrem żyjący. Przedstawienie *Legionu* na scenie będzie kiedyś wymagało olbrzymich kosztów, wobec których niknie nawet nakład przedstawień najwspanialszych dramatów muzycznych Wagnera. Oto spis dwunastu dekoracyj: sala stanz d'Heliodoro w Watykanie — katakomby rzymskie — Colosseum w księżycowej nocy — kla-

sztor Trinita de Monti — cela u OO. Zmarłychwstańców — sala audyencyonalna w Kwirynale — kościół św. Piotra w Rzymie — kopia tegoż kościoła — Kapitol — Forum Romanum — Via Appia — noc nad wielkimi wodami. To same dekoracye. A teraz kostyummy i inne rekwizyta teatralne; papież i car, nadludzka postać Sławy, św. Andrzej prowadzony na mękę krzyżową, litewskie boginki, świtezianki, guślarze, znachory, wiedźmy, Kastor i Polluks, chwytający rozszalałe konie Phoebusa, maska Caesara, przemieniająca się w maskę Napoleona I., łódź wielka, w powietrzu harpije, zmyry, syreny, erinnye, pożar korabiu, Śmierć itp. Już z tego wyliczenia zewnętrznych akcesoryów widać, że wyobraźnia poety huraganem nieokiełznanym przebiega lądy i morza, Mickiewiczowi kaze stawać się Brutusem, relikwiom zamężonego przed wiekami świętego kaze ożyć, do katedry św. Piotra wprowadzając mitologiczny świat starożytnej Litwy.

A jednak styl ten zgodny jest w zupełności z zewnętrznym charakterem utworu, z omawianych dotąd najchaotyczniejszego, wśród dalszych również może z powodzeniem o ten niepochlebny prym walczącego. Próżną byłoby rzeczą chcieć odgadnąć wszystkie gmatwaniny tego utworu: powołać się możemy na to, cośmy na wstępie o ciemnych miejscach u Wyspiańskiego powiedzieli. I nie mamy także zamiaru, idąc krok w krok za poetą, prostować wszystkie umyślne naciągania i przekręcania prawdy historycznej,

że zwrócimy tylko uwagę na śmiałość, z jaką Krasińskiemu w dziesiątej scenie, na Forum Romanum, wkłada w usta łączenie zbawienia Polski z chwilą:

„Gdy padną kościoły Romy,  
gdy sklepienia Piotrowe rozpękną“

— co jest takim samem merytorycznie zaprzeczeniem ducha Krasińskiego, jak romantyczny weltschmerz fałszował ducha Achillesa, tylko że tam chodziło o postać mityczną i obcą nam, tutaj o poetę znanego dobrze i naszego. Ograniczymy się tylko przedstawieniem roli Mickiewicza, i dlatego, że on jest ośrodkiem dramatu, i dlatego, że w niej krystalizuje się idea utworu.

Do odgadnięcia myśli *Legionu* potrzeba nie tyle nadzwyczajnego wysiłku mózgowego, ile raczej bystrości w odróżnieniu, co jest bezpośrednim wyrazem idei Wyspiańskiego, co zaś skutkiem niekontrolowanego żadnem rozeznaniem rozkołysania się jego wyobraźni, wreszcie co jest, naszym zdaniem, mimowolną pozostałością dawnego stylu dramatów historycznych, wymagających podmalowania tła. Odpadają najprzód z tych powodów pierwsze dwie sceny, poświęcone Makrynie Mieczysławskiej, pierwsza historyczna, druga realistyczno-fantastyczna z gromadą chłopów z kosami w ręku, przypominających jak w *Piaście* krwawe widmo rzezi roku 1846. Akcja mickiewiczowska rozpoczyna się trzecią odsłoną. Mickiewicz w rozmowie z Krasińskim i wskutek ówczesnego swego mistycyzmu i podniecony

czarem księżycowego widoku Colloseum, ma wizję Sławy, wzywającej synów Polski do broni. W dalszym ciągu spotkawszy się z Matką Makryną, poeta wywnętrza się przed nią z obaw powstrzymujących go od spełnienia danej mu od Sławy misji wybawienia narodu:

„W pustkę, w Noc zaszedłem ciemną,  
Boga nadewszystko winuję,  
modlitwa moja daremną,  
koło mnie przepaście odmetu,  
straszliwe piekielne upiory,  
nie podołam przemódz wstrętu.“

Ona go uspokaja i w tym stanie poeta odwiedza ks. Jełowickiego, odbywa tu skruczę i gotowy jest do czynu:

„...Podejmę męczeństwo,  
rozbudzę duchowe Słowieństwo“.

Na posłuchaniu u papieża przemawia do niego, by za Polski wiarę w Zmartwychwstanie „błogosławił duchowe powstanie“. Papież zrazu wzbrania się, potem z upomnieniami, przez Mickiewicza przyjętemi, błogosławi jemu i narodowi. Poeta zwoływa „rycerzy Baru“ i błaga Boga o „wojnę, o wojnę cudów“. Świat starożytnej Litwy odwraca się wprawdzie od niego, który go porzucił, „szaleństwem krzyża szalony“; Demos z tłumem łamie mu sztandary, za to, że zapomniawszy swego własnego „wallenrodyzmu“, chce lud porwać ku szczytom ducha, a nie patrzy na krew mordowanego tłumu, staje przed nim Rapsod, uosobienie zamarłej chwały legionów

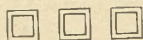
napoleońskich. Na Forum jako Brutus przecina więzy Wolności, która pędzi na wozie naprzód, miażdżąc tłumy, Mickiewicza samego zostawiając. Na Via Appia poeta jak nowy Chrystus wiedzie tłumy, obiecując im „Jeruzalem żywą“, jeśli zaprzysięgną mu wytrwanie. Ale w ostatniej scenie przyznać musi, że „walka zakryła się nocą“. Lud rozpacza, wyrzuca przewodnikowi, że powiódł ich na śmierć i mękę:

„Jak wytrwać, w około burze,  
niebo zawieruchy chłona,  
mgły w około, przepaście odmetu,  
na pokładzie krwi ciepłej kałuże.  
O ręce we krwawej jusze,  
nie przeniesiem odrazy i wstrętu!  
Proroku, gdzie wiedziesz wybrańce?!  
Obiecywałeś Raj złoty;  
słoneczne kwiatów pogody,  
a krwią spłynęły narody.“

Wtedy Mickiewicz zapala pochodnią łódź, by dokonać dzieła zagłady, a przez nią odrodzenia. Okrzykiem poety: „Zmartwychwstańcie młodzi!“ i wizją Tanatosa kończy się *Legion*.

W tem streszczeniu myśl jego nie wydaje się nam zawiłą. Łączy się ona naprzód zgodnie z syntetyczną ideą Wyspiańskiego o zmartwychwstaniu przez śmierć, z ideą, którąśmy już kilkakrotnie, po raz ostatni w *Nocy listopadowej* widzieli. W pojęciu postaci Mickiewicza rysunek jest być może fałszywym — w to nie wchodzi my, bo taka zasadnicza dysputa byłaby bezpłodną — ale względnie prosty. Wyspiański zarzuca twórcy włoskiego legionu, że sprzeniewierzył

się wygłoszonemu przez siebie samego hasłu „wojny ludów“, że opanowany mistycyzmem, w świecie ducha jedynie umieścił wyzwolenie. Równocześnie jednak Wyspiański sam przyznać musi, że w przyszłości tylko w myśl Mickiewicza wyzwolenie dokonać się może, że dopiero po spaleniu, po odrzuceniu od siebie zmysłowej powłoki idei, przyszłe pokolenia, „młodzi zmartwychwstaną“. Tak sobie przedstawiając myśl *Legionu*, nie możemy oczywiście zaręczyć, czyśmy wiernie wnিকnęli w zamiar poety, ale zdaje się nam, że nikt piszący o nim tej obawy pozbyć się nie zdoła. W pojęciu naszym byłaby widoczną dwoistość, sprzeczność wewnętrzna w idei Wyspiańskiego: co zarzuca Mickiewiczowi, tego od przyszłości oczekuje. Wyjaśnić tej sprzeczności całkowicie nie umiemy, możemy dać tylko trzy ewentualności odpowiedzi: albo poeta tutaj, jak zresztą n. p. w *Lelewele*, umyślnie zdecydowanego stanowiska nie zajmuje, i podobnie, jak to często Ibsen robi, w końcowej katastrofie umyślnie zdaje się sobie przeczyć (byłaby to zapewne jedyna analogia pomiędzy Wyspiańskim a „magiem północy“) — albo ujawnia się tu istniejąca u niego niewątpliwie niedostateczna zdolność jasnego sformułowania idei, skutek nie wystarczającego wykształcenia filozoficznego — albo my sami fałszywie myśl poety przedstawiliśmy. Nie oświadczając się za żadną, dajemy te trzy odpowiedzi do wyboru.



## Rozdział VI.

### Wesele. — Wyzwolenie. — Akropolis.

*Warszawianka* wzruszyła polskie serca, porwało je dopiero *Wesele* (z r. 1901). Za pamięci dzisiejszego pokolenia nie było dramatu, któryby w bodaj przybliżonym stopniu takim wichrem przeleciał przez polskie społeczeństwo, wywoływał tyle naprężenia w teatrze, tyle zajęcia poza nim, powódź artykułów i rozpraw literackich. W tem spoczywa pewność, że *Wesele* pozostanie na zawsze co najmniej takim dokumentem historycznym, jakim jest n. p. we francuskiej literaturze *Hernani* Wiktora Hugo, ba, ważniejszym, bo tam chodziło o kwestye literackie, tutaj i o nie i o najżywoźniejsze zagadnienia narodowe. Lecz z tych samych powodów trudno jest dzisiaj pisać o *Weselu*: droga ono jeszcze w duszy polskiej, krytyk wobec niego na potrzebną przedmiotowość zdobyć się nie może, bo i on przecież razem z innymi był, jeszcze może jest, zahypnotyzowany. A zresztą tyle już o niem napisano, że mimowoli doznaje się nieprzyjemnego wrażenia, że powtarza się tylko, bo choćby się tego dawniej ani nie czytało, ani nie słyszało, któż

zaręczy nam, żeśmy wszystko wysłuchali, wszystko przeczytali, co *Wesele* wywołało, a znowu jakżeż obronić się przed ludzką złośliwością, jakobyśmy słyszane rzeczy pisali, wydrukowane przepisywali.

Zacznijmy od najzewnętrznějších spostrzeżeń. Że *Wesele* ma formę sceniczną zupełnie nową, w artystycznym dramacie nigdzie nie użytą, chyba z krakowskiej szopki wziętą, to wszyscy wiedzą. Czy ta forma tutaj dobrze jest wybrana? Tak, doskonale. Że zgodną jest z krakowskim i wesełnym początkiem dramatu, o to mniejsza; że ludowy jej charakter licuje z wiejskim terenem akcji, do którego także miastowi goście się przystosowują, to już ważniejsza zaleta; lecz nade wszystko dlatego szczęśliwym był pomysł Wyspiańskiego, że jeśli chciał wprowadzić do akcji rozmaite figury: rzeczywiste i widmowe, współczesne i historyczne — a musiał to zrobić, chcąc myśl wyładować — to nie miał lepszego do tego środka, jak formę szopki. W każdym razie zestawione n. p. z *Legionem* *Wesele* góruje prostotą kształtu i jego jasnością. Bo mimo tego gwaru, tego szalonego ruchu, jaki na scenie panuje, mimo ustawicznego przerywania dyalogu budowa całości jest przejrzystą, każdy zwrot jest umotywowany logiką szopki, zapewne nie będącą logiką matematycznej wiedzy, tylko szopki, ale logiką, doprawdy logiką. Pochód akcji również jasny, może nawet mimo pozornej niedbałości bardzo kunsztowny: poeta zaczyna bardzo potocznie, bardzo poziomo, bo ostatecznie wesele wiejskie,

choćby to się poeta z miasta z dziewczuchą zenił, ani nie jest średniowiecznym *cour d'amour*, ani paradną *Haupt- und Staats-Aktion*. Ale zwolna a bez przerwy ton się podnosi: od śmiechów i całusów idzie ku ideom, od bronowickiego zaścianka ku Polsce całej. Są w tym pochodzie w górę wypoczynki, spadków nie ma, aż kurtyna z końcem trzeciego aktu zastania zawrotne szczyty.

Tłok postaci ogromny, samych ról „solistycznych“ przeszło trzydzieści, a jednak każda ma swoją odrębną fizyognomię, żadnej z drugą pomieszać nie można. Żyją te postaci dla siebie; żyją i dla poety. I tu dostrzega się znowu ogromnej wyższości *Wesela* nad wieloma innymi dramataми Wyspiańskiego. Tu, gdzie wypowiedział ideę, szersze niż gdziekolwiek indziej obejmującą kręgi, tutaj nie ściągnął z Olimpu ani jednego bóstwa, nie przywłaszczył sobie z mitologii ani jednej postaci, nie pożyczył od obcych narodów ani jednego człowieka. Po za żywymi ludźmi kogo daje? Chochola, tak, ale ten stoi przed chatą; widmo zmarłego narzeczonego, tak, ale on żyje w smutku dziewczyny; Stańczyka i Rycerza, tak, ale oni przytomni są w duchu w każdej chwili: tamten w mózgu dziennikarza, ten w wyobraźni poety; Szele, hetmana, Wernyhore, tak, ale kto ich niema z nas w narodowym nczuciu? Że te urojenia z rzeczywistymi ludźmi gadają, że ci znowu także z nimi rozmawiają. w tem dowolności, wymysłu niema odrobiny więcej, niż w poezyi wogóle.

Jasnemi i zrozumiałemi są wszystkie poszczególne figury dramatu, nie jest tajemnicą jego idea. Smutna ona i beznadziejna.

„Orły, kosy, szable, godła,  
 pany, chłopcy, chłopcy, pany,  
 cały świat zaczarowany,  
 wszystko była maska podła“.

Gospodarz mówi to w podnieceniu, więc używa trochę za ostrych wyrażeń; zmienmy ostatnie dwa wyrazy na „ułuda“, a otrzymamy zasadniczą myśl *Wesela*. Walka, którą wydał historyzmowi, i tu jest celem Wyspiańskiego. Zapatrzenie się w przeszłość, rojenia o przyszłości, w tamtem oczarowaniu snute, oto nasza niemoc. Nie nowa myśl to u poety, ale w *Weselu* brzmi na nutę odmienną, niż gdzieindziej. P Kotarbiński łączy ten dramat podziemnym kanałem z *Melancholią* Malczewskiego i prawdopodobnie ma słuszność, bo Wyspiański w jego obrazy głęboko się wpatrywał; sam przed laty we Lwowie z ust poety słyszałem pomysł niewykonanego jednak dramatu, rozgrywającego się w pracowni Malczewskiego. Lecz nie tylko wizjonerstwo łączy ich obu. W obrazach, zwłaszcza w portretach Malczewskiego jest prawie zawsze jakaś alegoryczna postać, streszczająca w sobie pogląd artysty na malowaną osobę, zaprawiony gorzką, niemal zjadliwą ironią, chociaż tak głęboko nieraz ukrytą, że sportretowani ani się jej nie domyślają. Tę gorzką, zjadliwą ironię ma *Wesele*, ono jedno ze wszystkich dzieł Wyspiańskiego: ileż jej jest w słowach

wieśniaków, z drwiącym uśmiechem patrzących na panów z miasta, ileż w bezlitosnem zdemaskowaniu dziennikarza przez Stańczyka, ileż jest choćby w tych kilku słowach Nosa: „Pan się narodowo bałamuci“.

Tak rozumiejąc *Wesele*, nie wdajemy się oczywiście w szczegółowe badanie każdej sceny, każdego ustępu dialogu. Ale odpowiedzieć musimy jeszcze na pytanie: co się w takim razie ma sądzić o Złotym Rogu, o czapce z piór, o sznurze? Im lepiej poznajemy Wyspiańskiego, tem bardziej utwierdzamy się w przekonaniu, że rozwiązania tragedyj są niego jakby z zewnątrz mu narzucone, że wpływają nie z rozwoju danej idei, jak on się dokonywał w jego duszy, lecz z rozlewnego potoku akcyi, który silniejszy od niego prowadził go poniewoli. W *Weselu*, jak sądzimy, ten przypadek także zachodzi. Nie twierdzimy bynajmniej, by końcowa katastrofa, zgubienie złotego rogu była niekonsekwencją, bynajmniej, ale zdaje się nam, że ona problem poprzednich scen zacieśnia: tam chodziło o ułudę całego narodu, tutaj widzimy bankructwo jednej, cząstkowej idei: wiary w skuteczność udziału ludu wiejskiego w narodowej sprawie. Rzecz to ważna, ale tamta od niej jest ważniejsza.

O formalnej stronie *Wesela* po tem, cośmy na wstępie powiedzieli, już nie wiele trzeba dodać. Licuje ona z treścią utworu, jest jak ta rozmaita, ma akcenty ludowe w odpowiednich miejscach, ma u ludzi z miasta stosowną wymowę i dyalektykę, u widm wzniosły, czasem groźny

patos. Że widoczne są ślady, iż *Wesele* pisał uczeń Matejki, zauważyliśmy już na początku; że czynnik malarski wogóle oburzymio tu zaważył, wiedzą wszyscy, bo mają w duszy obraz tej chwili, kiedy wszyscy skamienili wsłuchują się w dal, czy nie usłyszą czarownego złotego rogu.

„Chaosu lotem zmierz przestworze  
i pal i depe i siecz i płuż“.

Snadnie powtórzyć można te słowa, mając dokonać rozbioru *Wyzwolenia* (z r. 1902). W nich bowiem streszcza się i treść utworu i jego forma. A ten kształt zewnętrzny, że o nim najprzód powiemy, dziwnym jest. Wierszowane wskazówki sceniczne miało się już u Wyspiańskiego, ale nigdy w tej ilości i w tych rozmiarach, co tutaj. Moznaby w nich widzieć kaprys, zabawkę, marnotrawstwo poetyckie, kurateli nie podlegające. Lecz jeśli objaśnienia teatralne są wierszem pisane, a ustępy dialogu bardzo często prozą — zaiste prozaiczną — to takie „odwrócenie wartości“ jest dziwactwem umyślnem, wynikającym chyba z dążenia do oryginalności za wszelką cenę. Powtóre zaś, co powiedzieć na te objaśnienia, które tłumaczą rzecz, bez nich istotnie albo wcale nie, albo mało rozumiały. Gdy Konrad z końcem drugiego aktu z rak Hestii bierze pochodnię, Wyspiański w notatce scenicznej pyta widzów:

„A może wy nie wiecie,  
co to znaczy pochodnia?“

i w dziewięciu zwrotkach ten symbol tłumaczy. Ba, nawet na końcu dramatu, gdy przed Konradem zawarte są wrota, poeta znowu sam od siebie w dłuższym wywodzie przemawia, co stanie się z brzaskiem dnia z jego bohaterem. Wypiański pisał dla teatru, w jego przedstawieniu dramaty żyć dopiero będą; ale co wtedy się stanie z temi scenicznymi objaśnieniami, koniecznymi dla zrozumienia tekstu? Jak teraz, mając książkę, tęskni się do teatru, tak wtedy rozwikłania łamigłówek teatralnych żądać się będzie od książki. Punkt wyjścia akcji natomiast nie jest w literaturze powszechnej niebywałym. Ztąd ani nie można chwalić bezwzględnej oryginalności poety, ani nie można — jak to uczynił pewien poważny krytyk — gniewać się, że „czego jeszcze nigdy nie było na świecie, to, że po podniesieniu kurtyny ukazuje się scena, jak ją Pan Bóg stworzył czy budowniczy wystawił, w stanie natury, bez żadnych dekoracyj“. Owszem, to już było: bardzo dawno w *Sakuntali* Kalidasy, później w pierwszej części *Fausta* Goethego (*Vorspiel auf dem Theater*); tę zwłaszcza scenę początek *Wyzwolenia* zupełnie przypomina.

Na scenie więc Konrad, z daleka idący, w kajdanach, spotyka robotników teatralnych, których poeta odrazu w krąg swoich symbolów wciąga („Synowie nasi zburzą, co my budujemy. Burzymy, co zbudowali ojcowie nasi). W rozmowie z Reżyserem i z Muzą Konrad już wyraźniejszym się staje: chce „wyzwolin“, a „kochanka jego zwie się: wola“, idzie, „by walić młotem“.

Na razie jednak żąda przystrojenia narodowej sceny, a posłuszna Muza w pięknych wierszach wzywa wszystkich, co się smućą i czoła kryją na polskiej ziemi, obiecując wyzwolenie tym, co własną wolą są wyzwoleni. Zapełnia się zwolna scena rzeszą zaproszonych: przychodzi Karmazyn i Hołysz, Prezes, Przodownik, Kaznodzieja, Prymas, Mowca, Ojciec, Syn, Harfiarka, Samotnik — wszyscy nie tylko sami smutni, ale smutek wzbudzający, takie z nich zateętle wieje powietrze. Kto oni? Przedstawiciele Polski? Przedstawiciele całej Polski? I Polski jakich czasów? dawnych czasów, a w takim razie, jak dawnych? dzisiejszych? w takim razie to jednostronność, z umysłu fałszywa. Na tę tłumną scenę wchodzi Geniusz: „jako posąg jego postawa; jako spizowe pokrywy jego ubiór i strój jego: Sława. Na czole wiecha ogromna zeschniętej ostu gałęzi“. Kto on? W teatrze krakowskim Geniusz był podobny do głowy Mickiewicza według pierwszego modelu rygielowskiego pomnika. Pierwsza odsłona zapowiada dalszą treść: tłumy czekały na Konrada, przyszedł Geniusz. Domyślać się wolno, że walka pomiędzy nimi będzie osnową sztuki. Że zaś Geniusz jest ucharakteryzowany na Mickiewicza z późniejszych lat, a Konrad znowu, zapewne na życzenie autora, podobnym był do młodego Mickiewicza, będzie to zapewne spór młodzieńczych ideałów Mickiewicza z późniejszymi. może więc myśl zbliżona do staroliteńskiej sceny w kopule kościoła św. Piotra z *Legionu*.

Druga odsłona zobowiązania z początku nie

spełnia. Konrad jest na scenie w słownych utarczkach nie z Geniuszem, ale z dwudziestoma dwiema po kolei się ukazującymi Maskami. Poeta mówi tu w objaśnieniu, że „maski znaczyć mają takich, co myśl swą ukrywają i nigdy jej nie stawia jasno, cudzą jest czyli ich jest własną.“ P. Wasilewski widzi w nich znowu „szereg kłamst konwencyjonalnych, nurtujących społeczeństwo“, co mniej więcej na to samo wychodzi. 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 dyskusyj. Np., gdy Konrad mówi: „A co mi jest wstrętne i nieznośne, to jest to robienie Polski na każdym kroku i codziennie... To manifestowanie polskości... Bo to tak wygląda, jakby Polski nie było, Polaków nie było... Jakby ziemi nawet nie było polskiej i tylko trzeba było wszystko pokazywać, bo wszystkiego zostało na pokaz, po trochu: pokazywać, jakby srebra stołowe w zastawie; pokazywać, jakby kartki i karteczki zastawnicze — i kryć się i udawać“. To byłby doskonały temat do dyskusyj, gdyby Maska (tym razem 11-ta) coś więcej tu mówiła, niż raz „Ach?“ a dwa razy „?“; Dramatycznie jednak te wszystkie przemówienia Konrada są mało ważne, nawet nie wiele się przyczyniają do jego charakterystyki, tyle w nich niejasności lub wprost sprzeczności. Wystarczy jeden przykład: Nienawiść uważa za „potężniej-

szą niż miłość“, a przecież całe jego działanie na miłości jest oparte; albo: „co mnie obchodzi przedewszystkiem mój naród?“ --- a przecież on dla narodu żyje. To też dobrze się dzieje, że narreszcie przydługa scena z Maskami się kończy. Poecie samemu za ciasno było w jej ramach: przerywa je prześlicznymi wylewami lirycznego uczucia, n. p. gdy Konrad w ciągu rozmowy z 19-tą Maską cudownie wypowiada swą tęsknotę za wiejskim krajobrazem lub gdy po zniknięciu ostatniego widma wznosi czyste modły do Boga:

„Daj nam poczucie siły  
i Polskę daj nam żywą,  
by słowa się spełniły  
nad ziemią tą szczęśliwą.“

Pokrzepiony widokiem szczęścia rodzinnego bierze zapaloną pochodnię z rąk Hestyi, jedyne go dotąd na szczęście remanentu greckiej mitologii. Druga odsłona, tyle czasu zajmująca, nie prowadzi więc naprzód problemu utworu a do rozwoju charakterystyki bohatera nieznacznie tylko się przyczynia. Ideową treścią podobna jest do *Wesela* z tą smutną różnicą, że co tam przetopione zostało na dramatyczny metal, tutaj występuje w surowej rudymentarnej formie. Kto wie, czy nie lepszym wyjściem byłby już nie przerywany małomownymi interpelacyami Masek długi monolog Konrada; w takim razie bowiem z konieczności musiałby autor po dziennikarsku tutaj traktowaną treść przyoblec w płaszcz poetycki, bo-  
daj na znaczną odległość dorównywujący nie-

śmiertelnej piękności *Improwizacji* innego Konrada. Wtedy ten płaszcz byłby przystonił także pewne bądź niekształcenia bądź przekształcenia myślowe.

Akt trzeci, w katedrze na Wawelu, wraca do postaci pierwszego. Geniusz stoi wśród tej gromady i wzywa ich znowu:

„Wprowadzę was w świątynię, tum,  
potęgi waszej, waszych dum.  
Wewiodę was nad groby łez,  
byście niekzemność widząc ciała  
ujrzeli okiem żywym KRES:  
Śmierć, która cuda działa:“

I „za Polski Śmierć-Odkupienia“ chce wychylić trujący Toast. Wtem wpada Konrad, niosąc pochodnię, „nienawiść niosąc palącą“, protestuje przeciw otwieraniu grobów przez Geniusza, gotów przekląć krzyż, Chrystusa godło za uwiedzenie męką narodu, wytrąca Geniuszowi czarę i rzuca mu w twarz gorącą lawę zabijających zarzutów (szkoda, że prozą pisanych): „Harpjo narodu! Siły ssiesz nasze i spalasz je w czczy dym. . . Chcesz, abyśmy pamięć wlekli w mąk kaźnie i więzienia i wyrzekali się blasku dnia dla litości onych, co marli męczeni a ginęli katowani, — tych dola nie nasza będzie dolą ani wołaniem. Wołaniem oto naszym zwycięstwo! Zwycięstwo Hasłem i Wołaniem!“ itd. aż do okrzyku: POEZYJO PRECZ!!!! (wyraźnie: cztery wykrzykniki). JE-STEŚ TYRANEM!! (tylko dwa). Geniusz ucieka na głos chóru „A kysz, a kysz...“ Spoczniemy

trochę, chociaż akt jeszcze nie skończony. Jeśli Konrad ma być wyobrażeniem młodego Mickiewicza a Geniusz przedstawia starszego, uwikłanego już w sieci mistycyzmu, to pomijając już kwestyę, który bardziej nadawał się do roli przewodnika narodu, ostatni okrzyk Konrada jest całkowitą niekonsekwencyą, bo neguje wszelką wogóle poezję jako czynnik narodowego życia i rozwoju. Niekonsekwencyą jeszcze bardziej rażącą jest ten wyrok potępienia, jeśli przyjmiemy, że Konrad z Mickiewiczem nie ma nic wspólnego, za to tem więcej z samym Wyspiańskim. Że okrzyk „poety precz“ w ustach poety jest błyskotliwym paradoksem bez treści, nad tem chyba rozwodzić się nie potrzeba; że jest nim tem bardziej w ustach Wyspiańskiego właśnie, dążącego — ze skutkiem niejakiem — do owładnięcia narodem przez poezję — to jest jasne jak słońce. Pozostaje więc jako jedyne wyjście przypuszczenie, że Konrad w zapale zapędził się za daleko, że nie potępił poezji w ogólności, tylko pewną poezję przez Geniusza reprezentowaną. Lecz ze stanowczym sądem trzeba się wstrzymać do końca dramatu.

Już do niego blisko. Konrad oszołomiony zwycięską walką znowu jest w otoczeniu aktorów, którzy patrzą na niego z podejrzliwością, czy nie chorego mają przed sobą. Gdy wszyscy odeszli, a północ bije na zegarze wieżowym, Konrad jest w niepewności, w rozpacz: „Czy jesteś Polsko — tylko ze mną?“. „Z głębin, gdzie zapadł złoty róg, wylęgte wstają widma trwóg“: Erinnie, a on wyrwać się ztąd nie może, bo „ry-

głem wrota zwarte“. Tu koniec mówionego na scenie dramatu. Więc znowu zbadajmy, co z niego wynika. Z dotychczasowego tekstu okazuje się, że Konrad odrzuciwszy „poezyę precz“, szamoce się sam w ciemnościach, opuszczony przez wszystkich, smagany biczem bogiń zemsty. A więc tamten czyn ani jemu nie przyniósł wyzwolenia, ani otoczenia dla niego nie zjednał, czyli że był co najmniej bezpłodnym. W ten sposób poeta cofały się niejako ze stanowiska zajętego z końcem drugiego aktu, dramat kończyłby się raczej potępieniem niż apoteozą Konrada, a więc przez to i odwołaniem hasła: „Poezyo precz“.

Ale jest jeszcze wspomniana już wierszowana konkluzya, jedna ze scenicznych objaśnień, na scenie zapewne nie mówionych (a może tutaj deklamowałby ją jaki Epilogus?). Tu poeta zapowiada, że gdy „w kościele zaczną się roraty — znajdzie się ktoś, co przyjdzie tam z kluczami, (może wyrobnik, dziewczka bosa) i pierwszy uchyli wrot“, a wtedy „Konrad-Erynnis z Erynniami... wybieży w świat na lot... jako ten wasz czterdziesty czwarty: w naród wołając: WIEŻY RWIJ!!!“ W tem jest już chyba podstawowa myśl *Wyzwolenia*. A jeśli tak, to jednak wrócić trzeba do końca drugiego aktu, który tutaj znajduje za twierdzenie. Wyspiański potępia więc Geniusza i jego wpływ na naród, potępia „naszego“ (więc nie swojego) Mickiewicza i obiecuje w przyszłości uwolnienie od niego, dokonane „może“ przez „wyrobnika, dziewczkę bosą“, coby oznaczało niższe warstwy społeczeństwa, proletaryat. Potępie-

nie romantyczno-mistycznej poezji nie po raz pierwszy w *Wyzwoleniu* się pojawia: przy *Kazimierzu Wielkim* zaznaczyliśmy już, że tam jest, po bliższy rozbiór do tego dopiero ustępu odsyłając:

„I nazywali królami tych marnych,  
którzy się w własnym lubowali jęku;  
co twarze przysłoniwszy w kirach czarnych.  
Stawali przed narodem z harfą w rękę;  
serca na stołach palili ofiarnych,  
durząc się dymem, przy harf rzewnym brzęku;  
a chodząc w kołach z lauru drzew uszczkniętych,  
przyrównywali się do polskich świętych.“

Podobieństwo tych zdań do myśli *Wyzwolenia* jest oczywiste. W *Kazimierzu W.* ogólne potępienie poezji romantyczno-mistycznej, tutaj na pierwszym planie Geniusz, nosobienie Mickiewicza, lecz ubocznie i Słowacki także jest wspomnianym (na str. 50, gdy Chór pyta, kto to przybędzie, czy nie Anhellii, wróżka, zapowiadająca Konrada żywo protestuje: „Anhelli? — Nie“). Myśl tę Wyspiańskiego, przed laty w rapsodzie, teraz w dramacie wypowiedzianą, mamy za fałszywą, ale nie uznajemy za stosowne uzasadniać to, bo co ważniejsza, uważamy ją za sztucznie przez poetę z przeszłości na teatr dzisiejszego narodu wyciągniętą. Wyspiański — nawet, gdyby miał słuszność — walczy tu z maniakami, jest tragicznym Donkiszotem, a co chociaż na paradoks zakrawa, jest tylko ironią losu, dopędza zupełnie niepotrzebnie dawnych „stańczyków“, którzy przecież także „poezyę precz“ od-

gonili od życia bieżącego narodu i to tak gwałtownie odgonili, że aż dzisiaj — nowy obraz ironii losu — ujmują się za nią przed Wyspiańskim. *Wyzwolenie* wypowiada myśl co najmniej od dwudziestu lat przesadzoną.

Jeszcze tylko jedno dzieło Wyspiańskiego mamy przed sobą, a krócej o niem, niż o kilku poprzednich powiemy. Bo cóż da się wogóle powiedzieć o *Akropolis* (z r. 1904), jeśli krytyk chce nie snuć własnych fantazyj, ale usiłować wnikać w zamiar twórcy. Wysiłek byłby tutaj daremny — jedyny raz u Wyspiańskiego na prawdę daremny. Świadczę się tak nieuprzedzonym sędzią, jakim jest p. Jan Sten, który w *Krytyce* również często jak p. Ortwin o poecie pisał, tylko bez zastrzeżeń redakcyjnych. Dla niego „*Akropolis* istotnie nie ma treści; nie pojmuję, dlaczego właśnie takie obrazy składają się na ten dramat, dlaczego w takim właśnie są ustawione porządku, takimi wyrazami mówią“. Treść *Akropolis* oczywiście ma, lecz tylko w materyalnym znaczeniu, tych „czterech aktów“ rzekomego dramatu nic z sobą nie wiąże razem, ich skojarzenie daleko luźniejsze niż przy *Legionie*, który nosił przecież nie „dramatu“ miano lecz „scen dwunastu“. Symptomatyczną rzeczą jest, że ten utwór jedyny z dramatycznych, ma objaśnienia obrazkowe i muzyczne, więc powinienby się jaśniej od innych tłumaczyć, a tymczasem on jeden na zawsze zagadką pozostanie, której rozwikłać nawet próbować nie można.

Rozbić go trzeba więc na części, na cztery akty, raczej samodzielne obrazy, czasem jeszcze każdy z nich na drobniejsze części, a wtedy obok błahych ujrzy się bardzo ważne, obok błahych bardzo piękne. Już pierwsza scena w katedrze na Wawelu w nocy, jako pomysł jest niezwykle śmiałą i świetną. Że w teatrze ludzie kamieniają, to często się zdarza, że posągi żyją, już rzadziej, nigdzie z taką mnogością i wyłącznością jak tutaj, gdzie ludzi niema, są tylko kute z marmuru, lane ze srebra postaci, poruszające się, mówiące jak żywe. Pomysł to zapewne barokowy: ci aniołowie podtrzymujący trumnę św. Stanisława, niewiasta i Amor z pomnika Ankwicza, pani z pomnika Skotnickiego itd. I chociaż dziwaczne, działałoby to niewątpliwie potężnie, gdyby te ożywione posągi o czym innym i inaczej z sobą rozmawiały. Ale gdy treścią ich pogwarów jest tylko gruchanie miłosne, bardzo ziemskie i bardzo swobodne, to monumentalność formy kłóci się z potocznością treści, a świetność pomysłu w wykonaniu staje się bezmyślnym kapysem. Prawda: Klio i Tempus prowadzą poważniejsze rozmowy, ale tylko poważniejsze w tonie, konwencyjonalne w treści. Drugi obraz to Troja nadwiślańska. Czemu nadwiślańska nie wiemy, bo ci ludzie wyglądają zupełnie na trojańskich Trojańczyków. Co więcej, zdaje się nam, że oni mają tym razem więcej historycznego charakteru, niż w dziejącej się pod rzeczywistą Troją *Achilleidzie*. Więc sceny to ładne, zwłaszcza pożegnanie Hektora z Andromachą, może piękniej-

sze niż schillerowskie, bo męźniejsze. Prawda, że i tu są skazy, prawie umyślne; n. p., gdy Helena żegna się z rodzicami słowem „Pa-a!“ a Parys jeszcze dziecinniej: „Pa-a mamol!“ Dzwony z Maryackiej wieży z poprzednią akcją chyba niczem się nie łączą, ale same przez się dzwonią dźwięcznie i melodyjnie. Kassandra Wyspiańskiego natomiast nie dochodzi do złowieszcegrozy Kassandry Kochanowskiego. Trzeci akt polskości ma w sobie li tyle, że polskiem słowem — bardzo ładnym — parafrazuje wiszące niegdyś w katedrze gobeliny, przedstawiające historię biblijnego Jakóba. Próby tłumaczenia, czego lub kogo symbolem w Polsce ma być Jakób lub Ezaw, nie podejmujemy się: z góry dociekanie za daremne uważając. W akcie czwartym „król-pieśniarz“ dźwiga niemal cały ciężar opowiadania, mimo to wznosi się w górę ku cudnem zjawisku: wjeżdżającemu na rydwanie Appolinowi Chrystusowi, — skojarzenie postaci i pojęć w nowoczesnej poezyi dość częste, że wspomniemy tylko Ryszarda Dehmla. Odzywa się pieśń Zmartwychwstania „nad ludem, nad ziemią, nad polską ziemią krwawą, nad Akropolis, kędy drzemią królowie i ich prawo“. Ech ona głębszych nie budzi, jak i cały „dramat“, który jeśli zapewne w jaźni poety coś wielkiego znaczył dla czytelnika jest tylko zbiorem różnorodnych obrazów.



## Zakończenie.

---

„Otośmy drzewa na jesiennej słocie  
i kłosy żżęte, rzucone na wicherze.“

Umarł mając lat trzydzieści ośm. Tak wczesnie zgasło niewiele z poetów, nawet nie ci, których przedwczesną śmierć się opłakuje: ani Schiller (lat 46), ani nawet Słowacki (lat 40); z wybitnych poetów wcześniej od niego ustąpili z tego świata Novalis, Petöfi, Byron i nasz Malczewski, w równym wieku zmarł Puszkın. Zamilkł Wyspiański w chwili, gdy dzieło za dziełem jeszcze wydawał, jakby się w przeczuciu zgonu śpieszył...

Po ludzku biorąc, żal ściska serce na widok tak przedwczesnej śmierci; ale z drugiej strony to samo ludzkie uczucie powiada, że śmierć była dla niego wybawieniem z mąk życia, niekiedy nad miarę boleznego. A sąd literacki? Ten musi przytłumić ludzkie uczucie i z całą brutalną przedmiotowością zapytać: czy ten wczesny zgon dla poety był korzystnym czy nie. Wychodzimy z dwóch danych, których prawdziwość żadnym nie podlega wątpliwościom. Po pierwsze faktem

jest, że Wyspiański do ostatniej chwili zażywał popularności, w której żaden inny żyjący poeta mu nie dorównywał. Po drugie jednak tak samo niezbitym faktem jest, że kilka ostatnich jego dzieł nie obudzało silniejszego odzewu, że mówiąc po kupiecku, egzemplarze tych utworów w handlu księgarskim szły bardzo lichy. W tem oczywiście jest sprzeczność wewnętrzna, sprzeczność, która długo trwać nie mogła. Co byłoby po niej nastąpiło: czy stopniowe osłabienie się popularności poety, czy odrodzenie zajęcia, dawniejszemi dziełami rozniecanego? Stawiając tak to zagadnienie, dotąd nie rozwazane, lecz narzucające się despotycznie każdemu, piszącemu o Wyspiańskim już po jego zgonie, musimy zbadać oba wchodzące w grę czynniki: i popularność poety i stan jego talentu w ostatnich latach przed śmiercią.

Popularność Wyspiańskiego była zaiste olbrzymią: jego imię, tytuły jego dzieł, cytaty z nich były — i są jeszcze w chwili, gdy to piszemy — na ustach wszystkich, wyjąwszy małą garstkę stojących na uboczu z niechęcią w sercu i w rozumie, których wyrazem jest profesor Tarnowski. O „koteryi“ Wyspiańskiego mówić nie wolno, najprzód dlatego, że pojęcie to wymaga czynnego udziału środka „koteryi“, a Wyspiański przynigdy się sam nie reklamował, przeciwnie dla sławy swojej i rozgłosu mniej zachodów czynił niż wielu ze współczesnych poetów; przedewszystkiem zaś z tego powodu, że utwory jego najskwapliwiej były drukowane przez redakcye czasopism o tych

skrajnie przeciwnych społecznych, politycznych lub religijnych poglądach, jak jezuicki *Przegląd powszechny* i socjalno-demokratyczny *Naprzód*, konserwatywny *Czas* i postępową *Nowa Reforma*. Zapewne, że jak zawsze tak i tutaj nie mało działał nacisk pewnej grupy na całe społeczeństwo, lecz ani w tem „koteryi“ widzieć nie można, ani nie podobna nie uznawać faktu, że z tych czy owych powodów za Wyspiańskim szło całe bez mała polskie społeczeństwo. To fakt imponujący, przeczyć mu nie można, zarazem jednak niegodnym krytyka byłoby korzyć się przed nim bałwochwalczo, zrzekać się conajmniej prawa jego analizy. A ona nam na to zjawisko rzuci światło, wykrywające wiele rzeczy, publicznie dotychczas nie wyznawanych. *Naprzód* wykaże ona, że w narodzie polskim bardziej niż w innych szczęśliwszych, literaturę po literacku tylko mogących sądzić, istnieje konieczność obrania sobie w każdej chwili poety, którego uważałoby się za przywódcę a zarazem uosobienie ducha narodowego, aktualnych jego dążeń, wierzeń i poglądów. Gdy byłem uczniem gimnazjalnym, razem z rówieśnikami uczyłem się na pamięć poezyj p. Franciszka Nowickiego, który dzisiaj w żyjącej poezyi nie nie znaczy. Starszego, na Uniwersytecie, zastał mnie zapalny kult p. Kazimierza Tetmajera, dzisiaj zapewne nie mającego już nawet pretensyj do porywania za sobą całego narodu. Potem przyszedł p. Stanisław Przybyszewski, w obecnej chwili również poza nawias narodowego życia usunięty, potem Wyspiański. Tu jedna uboczna

uwaga. Kto znając polskie społeczeństwo i wiedząc, że ono tylko za poetą idzie, a nie n. p. za mężem stanu, jak Niemcy (Bismarck), Włosi (Garibaldi) itp., kto, być może, że bolejąc nad tym faktem, niemniej jednak uznać go musi, ten nie powinien wobec kultu Wyspiańskiego bezwzględnie odpornie się zachowywać, choćby dlatego, że złuzował on kult Przybyszewskiego, a nie ulega chyba wątpliwości, który z nich dla polskiego ducha był zdrowszy, jak również nie wiem, kto ze współczesnych poetów zająłby ten, po Przybyszewskim opróżniony tron, gdyby na nim Wyspiańskiego od czasów *Warszawianki* a zwłaszcza *Wesela* nie posadzono.

Lecz stwierdziwszy, że Wyspiański uważany był w ostatnich latach za arcykapłana współczesnej Polski, nie wytłumaczyliśmy jeszcze, czy obiór króla istotnie z całą samowiedzą został dokonany.

Naszem zdaniem powszechny kult Wyspiańskiego polegał w znacznej części na pomyłce, na złudzeniu. Postaramy się to szerzej przedstawić. Że nie był on skutkiem jego wybitnych zdolności czysto poetyckich, to pewna: wszak te utwory które są ich najwyraźniejszym świadectwem, jak n. p. *Kłątwa* lub *Protesilas i Laodamia* szerszemu ogółowi są prawie że nieznanne. Wyspiański czczony przez naród cały, to nie twórca tamtych dzieł, nawet w mniejszej mierze autor *Warszawianki*, ale przede wszystkim poeta *Wesela*, *Wyzwolenia* i *Legionu*. Zatem widocznie kult jego wynika nie ze ściśle artystycznych pobudek, tylko z innych,

niewątpliwie z ideowych, z narodowo ideowych, jak zresztą temi pobudkami zawsze Polska się kieruje, ile razy poetę na „wieszczą“ pasuje. A te ideowe pobudki na tem zawsze polegają, że dany poeta jest wykładnikiem nastroju narodowego w pewnej chwili, z twórczym talentem i w poetycki kształt przyobleka zamysłowo to, co naród nieświadomie czuje, myśli i marzy, i genialną intuicyą przedzę tych idei dalej snuje, wyprzedzając naród, pociągając go za sobą. Czy Wyspiański jest istotnie takim wykładnikiem polskiego ducha narodowego w obecnej chwili? Odrazu mówimy: nie, stanowczo nie. Jakaż bowiem jest zasadnicza myśl Wyspiańskiego? Jako poeta tragiczny wierzy w mistyczną potęgę śmierci, lecz idea ta, u niego dominująca, w rozważaniu przyczyn jego popularności nie ma żadnego znaczenia, bo da się zastosować do wyjątkowo tragicznych sytuacji, i to nie narodu całego, nie mniejszego nawet zbiorowiska ludzi, tylko do jednostek. Druga zaś jego podstawowa myśl, to walka przeciw historyzmowi, szczególnie przeciw czarom, przez poezję romantyczną na naród rzucałym; czy zapatrywanie słuszne lub nie, o tem już była mowa, tutaj pytamy się tylko: czy zgodnem jest ono z dzisiejszym nastrojem polskiego społeczeństwa? Znowu odpowiedzieć musimy: nie. Że tak nie jest, świadczy o tem tysiące objawów: i obchody rocznic historycznych, i pokup popularnych książek historycznych, pełne sale odczytowe podczas prelekcij z tego zakresu — i w dziedzinie poezji odmienna ale niesłabnąca

miłość Mickiewicza. Co więcej twierdzimy, że idea Wyspiańskiego dotyka kwestyi wogóle dla polskiej społeczności dzisiaj już nie aktualnej: myśmy z historyzmem i z romantyzmem już się załatwili, nie w tem znaczeniu, byśmy go odrzucili precz, lecz oznaczyliśmy już i jednemu i drugiemu rolę w obecnem naszym życiu — a oznaczyliśmy ją bynajmniej nie w duchu Wyspiańskiego — i nie uznajemy potrzeby przedsiębrania rewizyi tego orzeczenia. I oto dochodzimy z tego stanowiska do wniosku, który przeczy rozpowszechnionemu o Wyspiańskim sądowi: mamy go za poetę przeszłości, nie przyszłości. Zwalcza romantyzm, lecz jest jego ostateczną konkluzją, konkluzją jak się to zwykle w dziejach ducha ludzkiego zdarza, negatywną, wrogą, jego samowładztwu ostatecznie kres kładącą. Bo pytam się: gdzie jest — z jednym, jedynym wyjątkiem drugiej części *Piasta*, rzucającej jednak tylko cząstkowy problem, oraz scenicznego objaśnienia w *Wyzwoleniu* — gdzie jest bodaj jedna myśl jego, któraby nie z przeszłością się zmagala, ale w przyszłość, taką lub owaką wiodła? Nie widzę żadnej, nie widzę żadnej nawet takiej, która, jeśli już nie na jutro, to bodaj na dziś mogła być hasłem, roi się tam natomiast od objawów jednej idei, w przeszłość zapatrzonej.

Skutki tego stanowiska dzisiejszej Polski wobec Wyspiańskiego są dostrzegalne dla każdego, chcącego tylko widzieć, oka. Obok rozwielnionego kultu dziwna nieznanomość poety, poza przytaczaniem napisów dzieł jego i paru ustawi-

cznie w kółko powtarzanych cytatów. Prawda, przyczynia się do tego i zawilość, niejasność wielu utworów, niemniej jednak skutek to oczywisty instynktowego przeczucia, że jednak idea poety z naszym dzisiejszym narodem życiem i z jego przypuszczalną najbliższą przyszłością mało, prawie nie ma wspólnego. Zahypnotyzowane społeczeństwo o tem nie mówi zakrzyczałoby każdego, ktoby mu to w oczy powiedział, lecz czyż przez to milczenie usunie się z powierzchni ziemi niezaprzeczalny fakt? A jeśli tak jest, to spytajmy z kolei: czy stan ten mógł długo jeszcze trwać? Chyba nie, zmiana jego byłaby konieczną, musiałaby nastąpić. Mogłaby się dokonać w dwojaki sposób: albo Wyspiański uległby jej, albo jego kult. Wyspiański zmieniłby się, gdyby ideę swoją naczelną zastosował, że się tak prozaicznie wyrazimy, do biegu i rozwoju narodowego samopoczucia; kult jego doznałby zmiany, gdyby społeczeństwo jakiś czas oślepienie widokiem wspaniałego „meteoru“ otworzyło przecież w końcu oczy i spostrzegło, że błyskawice zostały w tyle, naród sam poszedł dalej, coraz bardziej od nich się oddalając. Która ewentualność miałaby za sobą więcej prawdopodobieństwa? Nawet gdybyśmy przypuścili, że dobroczynny cud przywróciłby schorzałemu pocię dawną świeżość fizyczną i intelektualną, w możliwość pierwszej zmiany uwierzyć nie podobna. Panięci zmarłego nie ubliżamy twierdząc to śmiało, owszem najniższy pokłon jej oddajemy, bo wszak zaprawdę wielkim być musiał ten, co sam stał

niepoknięty zewnętrznymi, choćby najsilniejszymi powiewami. Ale że zmienić się on nie mógł, to pewna: on od początku do końca jest ten sam, zmianom podlega zewnętrzny objaw jego ducha, ale treść jego jest już od początku w nim, zrazu nieznacznie kiełkująca, później wyrosła, w końcu niestety przerosła. Pomyśleć nawet nie można, nie chcąc niweczyć wszystkiego, co w naszej wyobraźni jako wcielenie Wyspiańskiego się utworzyło, by mógłby on wlać w swe żyły nową krew, bo choćby to była najserdeczniejsza krew narodu, jego krwią już by nie była. A więc?... Jeśli pierwsza zmiana urojeniem niemożliwym jest, to wskutek tego druga musiałaby być koniecznością, czyli że... nadszedłby może już rychło czas, w którymby społeczeństwo polskie spostrzegło odległość dzielącą je od Wyspiańskiego...

Mimo to dłużni jeszcze jesteśmy odpowiedź: jak wytłumaczyć olbrzymią jego popularność. Jeśli jej przyczyną nie jest nieistniejąca identyczność jego osobistego i naszego narodowego ducha, to gdzież jej szukać, bo jakaś przecież być musi. Tak jest Wyspiański porwał za sobą ogół nie szczegółową treścią swych myśli i uczuć ale mocą swej indywidualności, syntezy swego ducha. Wymieniłem kilka poetów, którzy przed nim w opinii publicznej królowali, jeden doniosłem hasłem społecznym, drugi narkotyzującym pesymizmem, trzeci rozpalającym nietzscheanizmem. Ale przyszedł czas, kiedy Polak nie chciał ani burzyć istniejącego świata, ani zamknąć się w komóreczce swego nędznego „ja“, ani też w ego-

tyzmie za „nadczołowieka“ się uważać; przyszedł czas, kiedy zapragnął być znowu Polakiem, a po latach najprzód martwoty, potem spokoju, rwał się, szamotał, Prometeja uspiętego począł w sobie rozbudzać. I na te czasy przyszedł poeta, który był „jak meteor, jak błyskawice“, który wołał „siecz i pał i depc i płuż“, przyszedł duch, pokrewny Słowackiemu, wykonawca jego testamentu, zbrojny w jego „siłę fatalną“, która nas „gniecie niewidzialna“. I poszedł za nim naród, jego huraganem porwany, jego błyskawicami oślepiiony, jego pieśnią oczarowany, jego grzmotem ogłuszony. Poszedł, nie wiedząc dokąd, a raczej: że był syniem epoki, która poezję oddzieliła już nie tylko od codziennego życia, ale i od narodowych wskazań, szedł bez zamiaru rzeczywistego wchłaniania w siebie jego idei i bez obawy, by zaszedł tam, dokąd iść nie chce, iść nie powinien.

Zstąpmy niżej. Z mglistych wyżyn narodowego znaczenia Wyspiańskiego schodząc na jasną równinę czystego sądu estetycznego, zastanówmy się nad tem, jaki sąd o nim wydać trzeba, jako o poecie-artyste. Co znaczy on naprzód na tle dzisiejszej poezji, polskiej i świata całego.

Że ze współczesnych był największym, to pewna: ani równego, ani nawet prawie równego na dzisiejszym polskim Parnasie nie widzimy. Czy był „wielkim“? Kto na to zdoła szczerze, z ręką na sercu odpowiedzieć? Gdzie jest kryterium prawdziwej „wielkości“, gdzie skala jej miary. Ilu było takich „wielkich“, poetów, wielkich bez cienia małości? Bajeczny Homer, ze znanych

Dante, Szekspir, Goethe, Mickiewicz — i na tem chyba koniec. — Co Wyspiańskiego robi tak wielkim, nie jak owi, tutaj wymienieni, ale w naszym czasie największym? Przedewszystkiem olśniewające bogactwo wyobraźni. Tej w równym stopniu nie posiada ani Tetmajer ani Kasprowicz, ani nikt inny. Prawda, ta wyobraźnia z początku zaraz czasem, a potem bardzo często jest rozhułkaną; prawda, że od początku do końca jej konkretny wyraz nie dorównywa jej wewnętrznemu ogromowi — ale owe wady i niedostatki tamtego twierdzenia obalić nie zdołają. Samodzielność Wyspiańskiego jest rodzaju tak dziwnego, że zagadkowością przywyższa nawet tajemniczość Słowackiego. Ten wchłaniał w siebie mnóstwo pierwiastków, przetwarzał je, ale zawsze zachowywał ich oryginalne walory; Wyspiański gorączkowo to ztąd to zowąd do swych wizyj podnieętę bierze, ale ponadto pierwotny materiał do niepoznania przemianowuje, co więcej nieraz biorąc go zwalczą go jednym tchem: takim jest n. p. jego stosunek do Mickiewicza i Krasińskiego z mesyanicznego ich okresu (o tem, że, podobny do Słowackiego, w małym tylko stopniu jest od niego zależnym, była mowa już we wstępie). Niepodobny rozmachem wyobraźni do żadnego ze współczesnych poetów ojczyznych, zbliża się już więcej do nich formą: nie stylem i nie językiem, kształconym raczej na archaistycznych wzorach, często gienialnie, czasem dziwacznie odtworzanych, nie jędrną, niekiedy brutalną obrazowością, nie rytmiką, stroniącą zazwyczaj od

wyrafinowanego kunsztu „modernistów“, lecz dążeniem technicją w język i rytm i rym niedającego się uchwycić nastroju. A jak jest sobą, zależnym bardziej od obcych niż od swoich, tak naśladowcy ani nie znalazł, ani zapewne nie znajdzie: próby kopiowania były, odepchnięte zostały i przez krytyków i przez szerszą publiczność, bez badania nawet, czy są udałe czy poronione, bo i najsubtelniejszy i najnaiwniejszy Polak odczuwa — tamten świadomie, ten bezwiednie — że Wyspiańskiego, przynajmniej Wyspiańskiego — poetę naśladować i niepodobna i — nie wolno.

Co znaczy w poezji wszechświatowej? W założeniu trzeba stwierdzić, że zagranica nie zna go zupełnie; we Francyi, Anglii, Włoszech, Ameryce — mówimy tylko o Zachodzie, o słowiańskim Wschodzie wiadomości nie mamy — znają Sienkiewicza, w Niemczech obok niego potroszę i Tetmajera i Kasprowicza i Żeromskiego, oczywiście także i nawpół niemieckiego Przybyszewskiego. Wyspiańskiego nie znają dotąd, nie poznają w pełni nigdy. Nigdy Francuz lub Niemiec nie zrozumie ani *Wesela* ani *Akropolis*, nie pojmie całego czaru nawet *Warszawianki*. Za to *Kłatwę*, *Protesilasa* zrozumie i pojmie, a doprawdy szlachetną ambicyą polskich tłumaczy, niemieckim językiem dobrze, ale bardzo dobrze władających, czy może Niemców, polski język znających powinno być dążenie do uprzystępnienia bodaj częściowo Wyspiańskiego narodowi, który z zaciekleścią polityczno-narodową łączy od wieków gościnność dla obcych literatur, a te właś-

nie dramaty neoklasyczne z pewnością zyczliwie przyjmie. Brak uznania zagranicą łączy naszego poetę z największymi naszymi wieszczami, z Mickiewiczem, Słowackim. A szkoda, bo Europa nie będzie znać poety, któryby i na tle jej literatury wydał się potężnym meteorem..

Wreszcie, nim pióro odłożymy, spytajmy, jakie są przypuszczalne losy Wyspiańskiego — jako poety, jako artysty, nie jako przywódcy narodu, jako wieszcz — w bliższej lub dalszej przyszłości. Pytanie ponętne, odpowiedź zawsze niebezpieczna. Tu tem bardziej, że cały szereg dramatów jego nie przeszedł jeszcze ogniowej próby scenicznej, która sama jedna do ostatecznego sądu może uprawnić. Wystawić je trzeba, choćby z samych artystycznych i z czysto przedmiotowych powodów: by ostatecznie zobaczyć całe jego „dzieło“ w teatrze, dla którego było pisanem. Jaką drogą to się stać ma i może, to już do nas nie należy. Z tem zastrzeżeniem, jakżeż sobie wyobrażamy przyszłość Wyspiańskiego? Że z biegiem lat maleć będzie jego znaczenie ideowe, to szeroko powyżej już powiedzieliśmy. Równoległe z tem punkt ciężkości przenosić się będzie i do dzieł czysto poetyckich jak *Klątwa*, *Meleager*, *Protesilas*, i do tych ideowych, w których idea łatwo jest zrozumiałą a artystyczny kształt również prostolinijnym: więc do *Kazimierza Wielkiego*, do *Warszawianki*, wreszcie do *Wesela*. Tym sześciu dziełom z całej bogatej spuścizny mistrza najdłuższe rokujemy życie, szczerze mówiąc, tym tylko długowieczność prorokujemy: a dość ich i tak, by być nieśmiertelnym.

Ponad tem wszystkim jednak najsilniejszą rękojmą nieśmiertelności jest fakt, że jak huragan przeleciał nad współczesnem pokoleniem. O takich nigdy się nie zapomina. Więc możemy na zakończenie przepisać pierwszą oktawę rapsodu o Kazimierzu Wielkim, zwłaszcza, gdy celem uspokojenia literackich krytycznych skrupułów przedostatni jej wiersz nie do przyszłości, ale do współczesnego poecie pokolenia odniesiemy:

„Wielkości! komu nazwę twą przydano,  
 ten tęgich sił odżywia w sobie moce,  
 i duszą trwa, wielokroć powołaną,  
 świecącą w długie narodowe noce;  
 więc, choć jej świeży grób oplakiwano,  
 przemoże śmierć i trumien gład zdruzgoce;  
 powstanie z martwych na narodu czele  
 w nieśmiertelności królować kościele.“

W Krakowie, w styczniu 1908 r.



	str.
Wstęp	3
I Rozdział: W Krakowie i zagranicą	13
II — Dramaty realistyczne i klasyczne	32
III — Utwory na tle piastowskiej Polski	46
IV — Dramaty o powstaniu listopadowym	63
V — Legion	75
VI — Wesele — Wyzwolenie — Akropolis	83
Zakończenie	100

DO NABYCIA WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

---

Niektóre wydawnictwa księgarni

FELIKSA WESTA W BROADACH

---

OSKAR WILDE.

**WACHLARZ LADY WINDERMERE**

dramat dobrej kobiety — tłumaczenie T. T.

Sztuka ta grana jest obecnie na scenach polskich.  
Z powodu swej oryginalności cieszy się wielkim powodzeniem.

K. 1-20

---

OSKAR WILDE.

**OBRAZ DORYANA GRAY'A**

W przekładzie Maryi Feldmanowej.

Jest to jedna z najlepszych powieści Wildego ze względu na swoją oryginalność.

Tłumaczona na wszystkie języki cieszy się ogromnem powodzeniem.

Tłumaczenie w języku polskim, wyszło przed kilku miesiącami —  
A że cieszy się i u nas powodzeniem, to najlepszy dowód, że zuaczny nakład jest na wyczerpaniu.

K. 3.—

---

OSKAR WILDE.

**MAŻ IDEALNY**

Sztuka w 4 aktach.

Tłumaczył Konrad Rakowski.

K 2.—

OSKAR WILDE.

# Kobieta bez znaczenia

Sztuka w 3 aktach tł. Barbara Beaupré. — Cena K 1-20

---

ZANGWILL I.

## MARZYCIELE GHETTA

i INNE NOWELE.

Przekład z angielskiego M. Kreczowskiej, z przedmową  
W. Feldmana. Kartę tytuł. zdołił Wachtel.

Zangwill jest jedna z najciekawszych postaci współczesnej literatury angielskiej, wstawiony kilkoma powieściami z życia angielskiego, unieśmiertelnił się jednak swymi utworami z życia Żydów. Książka nadzwyczaj zajmująca. K 3.—

---

FRYDERYK HEBBEL.

## MARYA MAGDALENA.

Dramat w trzech aktach. — Tłumaczył Józef Mirski.

Dramat ten należy do najwcześniejszych płodów znakomitego dramaturga niemieckiego Hebbela — ale ze względu na potężną, pełną życia akcję, dosadny dialog i wyraziście zarysowaną ideę tragiczną, może być zaliczony do najwybitniejszych jego arcydzieł. K. 1.—

---

M. KOCIUBYŃSKI.

## W PĘTACH SZATANA

NOWELE.

Tłumaczone przez B. Łepkiego. — Cena 2-40

---

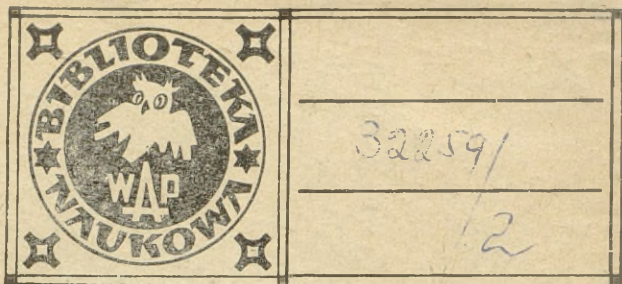
TOMASZ MANN.

## FIORENZA.

W tłumaczeniu Dr. Maryana Henzla.

Ostatni utwór Manna jest nowym o przeczystej wodzie a kunsztownem ozslifowaniu kamieniem drogocennym w szeregu arcydzieł, które nam już stworzył jego niezmiernie subtelny, dziwnie dyskretny i jakby bojący się głośniejszych objawów — ale tem właśnie głębszy arcyzm. K. 1-50

---



Odbito w drukarni  
Feliksa Westa  
Brody 1908