

POGROBOWIEC
ROMANTYZMU.

Druk Piotra Laskauera i S-ki.
Warszawa, Nowy - Świat 41.

POGROBOWIEC ROMANTYZMU,

===== RZECZ =====
O STANISŁAWIE WYSPIAŃSKIM

□□□ NAPISAŁ □□□
JÓZEF KOTARBIŃSKI



WARSZAWA □ 1909

WYDAWNICTWO KASY PRZEZORNOŚCI I POMOCY
WARSZAWSKICH POMOCNIKÓW KSIĘGARSKICH.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI GEBETHNERA I WOLFFA.

35814



100637

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



FUW0217172

K-99/79/100637

ŻONIE MOJEJ,

WIERNEJ TOWARZYSZCE
ŻYCIA I TRUDÓW □□□□

PRACĘ TĘ POŚWIĘCAM.

Słowo wstępne.

Kreślę wizerunek poety, który na przełomie stuleci zajaśniał nagle jak wybuch materii palnej, oślepiający oczy i podnoszący tumany dymów. Jakiegokolwiek wyrzecz o nim słowo krytyka przyszłości po próbie czasu, jakiegokolwiek będzie wyrok jej w późniejszych instancjach — to pewna, że Wyspiański w poezji naszej jest fenomenem odrębnym, swoistym, jedynym w swoim rodzaju.

Do dziś dnia krytyka literacka nie może się zorientować wśród wątpliwości i sprzecznych zupełnie sądów, wśród zachwyków i uniesień, brzmiących dźwiękami fanfar zwycięskich—a głosami nagany i opozycya, która na razie przycichła wobec opinii przeważających.

Poeta przemówił z dziwnie fascynującą siłą do wielu serc, skołatanych wiekowym bólem narodu, do umysłów, wstrząśniętych fermentem i anarchią intelektualną naszych czasów, do gustów, wrażliwych na prądy najnowszej artystycznej ewolucji.

W jego najcelniejszych poematach słyszymy krzyk i szamotanie się ducha narodowego, który błąka się wśród mroków naszego czasu i szuka rozpaczliwie *wyzwolenia!*

Jego artyzm nie tylko roztacza fantasmagoryę blasków i widzeń ogromnych, ale działa na wyobraźnię tumanami halucynacji, obłokami mgieł i zagadek mistycznych. Nie jest to zjawisko poezyi jasne i świetlane, ale podobne do korony obłoków, kłębiących się na szczycie góry i przerzynanych gzygzakami błyskawic przed burzą.

Miałem sposobność obserwować ten fenomen z dwu punktów widzenia. Widziałem go zblizka w Krakowie. Byłem świadkiem narodzin najcelniejszych utworów poety, obserwowałem dotykalnie ostatnie drgnienia i wysiłki procesu twórczego. Jednocześnie jako warszawiak, przeniesiony na grunt krakowski, mogłem zachować się krytycznie wobec nastrojów i gustów lokalnych, — potem zaś spojrzeć na poetę z odległej perspektywy, przeżywając burzliwe chwile przełomu w największym ognisku życia polskiego.

Sądzę, że ta zbieżność dwu rozmaitych kątów widzenia i dwu stanowisk obserwacyjnych ma swoje znaczenie w ujęciu świadomem i odczuciu tych momentów dramatu ducha narodowego, które w poezyi Wyspiańskiego zyskały swe artystyczne wynurzenie.

Otwarcie wyznam, że nie jestem krytykiem, który płynie z prądem, daje się unosić powiewowi modnych doktryn i gustów przemijających. Artystom i wyznawcom danej szkoły, czy też teorii estetycznych wolno wierzyć, że po za nimi nie masz sztuki i poezyi prawdziwej, albo godnej tego miana. Niech towarzysze jednej chorągwi wierzą w swoje hasła, niech zwolennicy jednego strumienia piją z jego nurtów...

Ze stanowiska idealnie ewolucyjnego, którego jestem zwolennikiem, krytyk może, a nawet powinien stanąć ponad prądem, ponad falą płynącej rzeki i patrzeć na nią pod kątem widzenia ogólniejszym. Jeżeli można

sub specie aeternitatis. Uznając najszerzej prawo samodzielnej twórczości, pęd indywidualizmu i polotu fantazyi, należy jednak pamiętać, że ogniwa ewolucyi artystycznej zczepiają się ze sobą nieustannie, że piękno artystyczne najwyższej miary ukazuje swe oblicze boskie, jasne, promienne, po przez długie wieki, odporne wobec rdzy czasu i jego przemian gwałtownych. Nietylko więc to, co jest mętne, rozwichrzone, nowe, niepodobne do dawnych kształtów stanowi świadectwo żywotności nowej poezyi, ale to także, co w niej drga potęgą wiekui-stego bólu, urokiem tęsknoty i nieśmiertelnego piękna.

I jeszcze jedno! Poeta nie jest fetyszem — a krytyka bałwochwalstwem. Niemiłym, nawet antypatycznym jest dla mnie hyperkrytycyzm, kwaśna gderliwość, poniewieranie pracą twórczą, belferska pedanterya, oceniająca dzieła poezyi i sztuki według rutynicznych formułek. Ale wobec największych potęg twórczych serwilizm ducha i umysłu nie może być prawem, ani przykazaniem. Nawet dobrowolna sugestya, lub zagalopowanie się w kierunku panegirycznym nie przynosi zaszczytu krytyce, i może po pewnym czasie wywołać tylko odruch, opozycję przesadną w kierunku odwrotnym.

Wyspiański jest poetą tej miary, że niepotrzebuje, aby jego sławie przypinano sztuczne szczydła. Słyszałem kilka razy z ust poety życzenie, aby jego dzieła tak czytano i rozumiano, „jak były napisane.“ Nie cieszyły go bynajmniej sądy pochlebne, do których trzeba było dodawać objaśnienia i uzasadniać „każdy wiersz krytyki kilkoma innymi wierszami.“

Tymczasem w szkicach wielu i studyach, pisanych o jego dramatach, można spotkać mnóstwo poglądów dowolnych parafraz na temat jego symbolów, komentarzy, narzucających poecie pomysły i idee, o których prawdo-

podobnie ani mu się śniło. Staram się dlatego sądy moje opierać na tekście i bezpośrednim odczuciu samych utworów, wyjaśniać strony ciemne i zagadkowe bez dowolności, lub naciągów, zatrzymuję się przed progiem zagadek, których niemożna rozwikłać, okrytych mrokiem, albo będących drgnieniem instynktów nieświadomych. Komentatorowie, którzy siłą się na odkrycie wszystkich tajemnic wybuchów twórczych, aktów poetycznego jasnovidzenia, którzy chcą zamienić wszystkie symbole, nastroje, albo myśli niedopowiedziane na język świadomy lub filozoficzny, są podobni do alchemika, pragnącego w retorcji rozłożyć błyskawicę. Trzeba szanować *sancta sanctorum* poezji i niewdzierać się do nich ze szwargotem zdawkowej egzegezy. Praca tutaj łatwą nie jest, albowiem krytyk, pragnący ująć tajemnicze tętno niektórych pomysłów, kryjących się w oponach mistyki, musi z duchem poety stoczyć jakóbową walkę i szepce w końcu do siebie, jak w dramacie „Akropolis” szamoczący się z aniołem patryarcha: „Czyli ty zjawisko boże, żeś mnie na drodze zatrzymał?”

Niemam też pretensyi, abym dziś mógł powiedzieć całą prawdę o poecie, o którym będą pisać przez długie lata falangi krytyków i objaśniaczy powołanych lub niepowołanych. Nieznamy jeszcze wszystkich dokumentów, rzucających światło na jego dzieje wewnętrzne, nieznamy całej pośmiertnej puścizny. W moich sądach i wspomnieniach odbijają się drgnienia chwil przeżytych, echa wzruszeń i walk niedawnych. Zostawiam je umyślnie jako zeznania świadka, piszę szczerze i jasno to, co myślę i czuję, nie oglądając się na to, co mówić *wypada*, aby się podobać zarówno jednostkom i koteryom niechętnym uprzedzonym, jak i panegirystom, którzy puścżą w obieg efektowne opinie dla poklasku.

Nie chcę mieć nic wspólnego ze świadomymi fałszerzami prawdy, którzy do dzieł i czynów ludzi przeszłości przyczepiają swe zmyślenia tak samo, jak czepiają się wodorosty i ślimaki przedmiotów, pochodzących z rozbicia a wyrzucanych na brzeg morza.

Niemając pretensyi do nieomyślności, jeśli błędę, to błędę w dobrej wierze—staram się odczuć i wydobyć to, co łączy dzieła wieszcza z zawsze czujną, płodną i miłościwą duszą narodu.

I.

**Atmosfera krakowska.—Dzieje młodości.—Malarstwo
poety.**

Takiego poetę, jak Wyspiański mógł wydać tylko Kraków. Żaden ze znakomitych polskich pisarzy nie-
zrósł się tak silnie z gruntem, na którym wykwitnął. Żeby zrozumieć i odczuć Wyspiańskiego, trzeba się wżyć
w atmosferę krakowską, w której przenikają się prądy
starej rodzimej tradycji z powiewami modernistycznej
kultury. Trzeba odczuć woń powietrza, które opływa
mury starego grodu, tchnące wymową wieków. Trzeba
wcielić się w nastrój umysłowego życia, skupionego
w niewielkim ognisku, zrozumieć kłębiecie się rozma-
itych sprzecznych idei i żywiołów politycznych, umysł-
owych i artystycznych, które wirują i mieszają się ze so-
bą, jak pary w niewielkim kotle, przyduszonym pokrywą.

Wyspiański urodził się w Krakowie 1869 r. Ojciec
jego, w swoim czasie popularny rzeźbiarz, mieszkał
i miał pracownię u podnóża Wawelu w domu Długosza,
który zachował piętno dawnych czasów. Zewnątrz od
ulicy Podzamcze, na ścianie przysłoniętej okapem, ka-
mien pamiątkowy z napisem, wyrytym gotyckimi lite-

rami, z wizerunkiem Długosza, klęczącego u stóp Bogarodzicy. Brama niewielka, sklepiona ostrołukowo, wie- dzie na małe czworokątne podwórko, ze szczątkami starych płaskich arkad przy ścianie. W sieniach okno u góry kwadratowe, zakratowane, w podwórzu malowa- nicze zakamarki. Jeden z tych zakątów krakowskich, któ- re przenoszą nas żywcem w średnie wieki, owiewają atmosferą powagi i pobożności, wsiąkniętą w mury i cegły.

Chłopcami oczyma codziennie Wyspiański spoglą- dał na Wawel, to wzgórze pamiątek, którego każda grudka, każda piędź ziemi przesiąknięta jest prastarą tradycją. Wzgórze uwieńczone najslawniejszą w Pol- sce świątynią, opasane teraz kręgiem zębanych murów fortecznych. Dawny zamek królewski, zamieniony na koszary, na redutę dziś już niegroźną, która jednak dłu- go panowała nad miastem, mogąc je zalać deszczem ognia i ołowiu.

Gdy przejdziemy po stokach przez główną bramę w stylu militarno-austriackim i staniemy w środku wzgórza, uderza nas szereg jaskrawych kontrastów. Z je- dnej strony katedra, na którą składały się wieki, z ka- plicami i pomnikami, z których każdy opowiada dzieje chwały i świetności minionej. Tum zbudowany na chwałę Boga i narodu a w środku pod arkadami, jedna z naj- starszych zagadek dziejowych, trumna srebrna z procha- mi biskupa-męczennika, spoczywająca na barkach anio- łów. Trumna, uświęcona legendą kościelną, sprzeczną z najstarszym historycznym świadectwem mnicha Galla, który zamiast świętości wspomina o zdradzie.

Wyszedszy z katedry, tuż naprzeciw zewnętrznych murów kaplicy Zygmuntowskiej ze złotą łuską na da- chu spostrzegamy drzwi brudnej żołnierskiej kantyny,

ziewającej atmosferą piwa i alkoholu. Na prawo w głębi strzela do góry komin wojskowej piekarni, na lewo do- my koszarowe. Przeszedłszy na lewo sklepione sienie wchodzimy na wspaniały dziedziniec zamkowy, okolony galeryami i gankami. Zaludniamy go w myśli tłumem rycerskich postaci, gwarem turniejów, przepychem festy- nów monarszych. Tymczasem oko nasze spoczywa na białej desce przy głównych drzwiach, opiewającej, że tu się mieści areszt wojskowy, w którym członkowie cesar- sko-królewskiej armii pokutowali za przekroczenia dra- końskiego regulaminu.

Na każdym kroku myśl, zwracająca się ku chwale przeszłości, rozbija się o prozę austriackiego militarizmu. Zaduma wielkich marzeń pierzcha na widok szachownicy czarnożółtych czworokątów. Nigdzie z większą dotykal- nością nie występuje sprzeczność pomiędzy wzlotami my- śli narodowej, a twardą, bezlitością teraźniejszością!

Wrażenia te odcisnęły się mocno na młodocianym umyśle poety, a potem urosły w obrazy ogromne.

Z Wawelu poczyna się wątek tworzywa poetycz- nego — a w ostatnich Wyspiańskiego dziełach zamyka się pieśnią o Wawelu, jako warowni ducha narodowego.

* * *

Wyspiański należy do twórców, których biografia nie jest kluczem do zrozumienia dzieł. W opowieści o latach młodzieńczych, którą przekazał p. F. Hössick we „Wspomnieniach,” drukowanych zaraz po śmierci poety („Kuryer Warszawski,” Grudzień 1907 r. Nr. 336—345) Wyspiański wyznaje, że „pociąg do malarstwa miał od dzieciństwa.” W r. 1887 ukończywszy gimnazjum Św. Anny, zapisał się do Krakowskiej szkoły sztuk pię-

nych. W gimnazjum uczył się sztuk pięknych od Łuszczkiewicza, brał nagrody za kompozycje szkolne na temat koncertu Jankiela z „Pana Tadeusza“. Matejko od samego początku zajął się młodym uczniem, otaczał go sympatią, powierzał mu roboty pomocnicze, a mianowicie przerysowywanie jego kartonów do polichromii w kościele Maryackim. Obok artystów doświadczonych, którzy wykonywali pod okiem mistrza „rzeczy figuralne, wymagające większego kunsztu“, obok Cynka, Lepszego, Radziejowskiego, Lisiewicza, Zembaczyńskiego i innych, młody Wyspiański spędzał dni całe na rusztowaniach, pod sklepieniami maryackiego tumu. Dusza jego wtedy już przesiąkała atmosferą pamiątek przeszłości, oko przyzwyczajało się błądzić w tajemniczych załamach arkad i wiązań, ku którym wznosiły się z dołu dymy kadzi-deł i modlitewne pieśni. Praca taka musiała spotęgować wrodzoną skłonność do bujań mistycznych.

Otrzymawszy za swe trudy honorarium, Wyspiański w 1890 roku na wiosnę puścił się za granicę. Zwiedził Wiedeń, Wenecję, Padwę, Weronę, Mediolan, Como, Bazyleję, studyjując to wszystko, „co go mogło zajmować jako malarza.“ Parę tygodni zabawił w Paryżu. Poznanie się z dziełami Puvis'a de Chavanne w Panteonie i Sorbonie było dla niego po „prostu objawieniem w dziedzinie sztuki malarskiej“. Udał się potem do Chartres, gdzie studyował dwa tygodnie słynną katedrę tamtejszą. Zwiedzał następnie Rouen, wspaniały klasztor Fécamp, bawił potem w Amiens, Rheims, Strasburgu, przez Wormację, Moguncję i Frankfurt udał się do Norymbergi, Monachium, Ratysbony i Pragi Czeskiej. Wszędzie gromadził mnóstwo szkiców, łączył całą duszą do pomników średniowiecza, rysując stare kościoły, robiąc studia nad sztuką dekoracyjną średnio-

wieczną, a przeważnie nad gotykiem, który imponował mu mroczną powagą, budził zachwyt, poruszał głęboko struny uczuć religijnych. W listach pisanych z podróży do p. Lucyana Rydla w Lipcu 1893 (wydrukowanych w „Kuryerze Litewskim“ w Nr. 228—233 z 1908 r.), wypowiedział poeta wspaniałe swe zachwyty nad katedrą w Rheims w języku barwnym w sposób porywający a poetyczny. Silne wrażenia dźwiękowe pobudzają jego wyobraźnię. Pod wpływem dzwonów, których jęki hurmem opadły mu duszę, poeta-malarz, roztacza wspaniałe widzenie świetnego orszaku rycerzy, połyskującego bogatemi szatami, purpurą i złotem, za którymi pędzą tłumy ludu szalone, rozkiełznane namiętnością, a potem mordują panów i rycerzy z okrzykiem: „za krwawą pracę naszych dni, za wasze miękkie łóża!“ Poeta okazał tu *in nuce* naczelną właściwość swej wyobraźni: pełne ogromu wizjonerstwo i skłonność do tragicznej grozy.

Po powrocie do Krakowa uzyskał stypendyum, ale w pół roku wrócił znowu do Paryża. Nieprzyjęty do tamtejszej *Académie des beaux arts* — bo dla cudzoziemców była ona zawsze niegościnna, — wstąpił do prywatnej szkoły Cola-Risi'ego, studyjował malarstwo pod kierunkiem takich nauczycieli, jak Courtois, Girardeau, Blanc, od „których można się było wiele nauczyć.“ Dwa lata zabawił w Paryżu, posyłając do Krakowa szkice i rysunki — mistrz Matejko „niebył z nich niezadowolony. Dotąd ulegał wpływom twórcy „Kazania Skargi“, dopiero, jak sam powiada, w Paryżu, „otrząsnął się z jego przewagi, odczuł siebie samego“, co mu przyszło tem „łatwiej, że miał wytkniętą własną drogę mianowicie w kierunku dekoratorskim, ornamentacyjnym.“ Z jednej strony nęciła go wspaniała monumentalność sztuki średniowiecznej, z drugiej strony, pod wpływem

Zoli odtwarzał typy i portrety ludzi ze sfer robotniczych, małomieszczańskich, chwytając charakterystyczne fizyognomie z proletariatu. W tym czasie zaczął oddawać się pracy literackiej, napisał „Warszawiankę,” część „Legendy” i kawałek „Meleagra.” Rzecz dziwna—poeta, który tak dokładnie opisywał w swych wynurzeniach do p. Hösicka młodzieńczy rozwój swego talentu w zakresie malarstwa, był małowówny i nieskłonny do wynurzeń w rozmowach, gdy chodziło o twórczość literacką. Pozostał takim zawsze. Czuł zapewne, że w zdawkowej gawędzie nie należy rozpraszać mistycznych tajemnic natchnienia.

W tymże czasie rzucił zarysy poematu fantastyczno-dramatycznego, kilka scen i wizyj, dziejących się w Krakowie na Wawelu, które mi odczytał później, gdy obejmowałem dyrekturę teatru krakowskiego w 1899 r.—uznawał jednak, że to były pierwsze próby o mglistym tonie i niewyraźnych zarysach.

Genezę pierwszych drgnień poetycznych stara się odtworzyć przypuszczalnie na podstawie innych listów poety do p. Lucyana Rydla pisanych także w r. 1893, p. A. Grzymała Siedlecki w swym szkicu „Początki dramatu Wyspiańskiego” (Czasopismo „Świat” Nr. 2 z d. 9 Stycznia 1909 roku). Widać z tych listów, że poeta namietnie rwał się do teatru francuskiego, wchłaniał dzieła Racine’a, Corneille’a, Wiktora Hugo. W tych pełnych entuzjazmu wylewach, malarz jeszcze przeważa nad poetą. „Dramat, wszędzie dramat, jakimkolwiek obarczony skorupami, pojęciami, grzybem, chwastami literackimi—ale dramat!” Tak—ale stosuje się to jeszcze do arcydzieł malarskich i rzeźbiarskich, do Melpomeny w Muzeum Louvre’u do Wenus Milońskiej. Skłonność do halucynacji malarskich, dopiero później, jak twierdzi p.

Siedlecki, zamieniła się na wyraźniejsze sformułowanie własnej teorii o dramacie, „przedstawiającym imaginację osób, wyprowadzanych jako główne figury” z zachowaniem ich „stosunku do rzeczywistości.” W pojęciu tem splatają się już cechy dramatu złożonego na poły ze zwidzeń, na poły z figur rzeczywistych. W 1908 roku wedle opowiadania, p. Karola Maszkowskiego, poeta napisał inny dramat, który został zniszczony w rękopiśmie. Zawierał on prawdopodobnie przeróbkę wrażeń młodocianych. Bohater utworu, podobnie jak poeta, mieszkał u stóp Wawelu, brał udział w czynnym życiu drużyny malarskiej w uroczystości „wianków.” Po śmierci bohatera w Paryżu, w ostatnich scenach dramatu wobec trupa ułożonego na katafalku—ożywały się na kartonach rysunki i obrazy, wychodziły z ich ram i „nabierały życia, do głosu dochodziły imaginacje malarskie.” Jak słusznie zaznaczył p. Siedlecki, są tu już zawiązki późniejszego dramatu imaginacyjnego (Wesele—Akropolis), którego teorię stwarza Wyspiański w listach, pisanych do przyjaciół w r. 1895. Teoria ta była wynikiem jego instynktów wizyonerskich, owocem twórczego rozpędu.

Wiadomo również ze zwierzeń, zanotowanych przez p. Hösick’a, że już w początkach twórczości literackiej, praca w obu kierunkach poetycznym i malarskim szła równolegle, że obie przenikały się i dopełniały. Jednocześnie z projektem witrażu dla katedry lwowskiej przedstawiającym „Śluby Kazimierza” napisał akt tragedyi pod tym samym tytułem.

Po powrocie do Krakowa zabrał się do wykonania zamówionego witrażu i tutaj wynikł spór pomiędzy nim a dawnym jego mistrzem Matejką, który daną scenę wyobrażał sobie plastycznie, tak, jak w swym niedokoń-

czonym obrazie, gdy Wyspiański pojął ją po swojemu, „przedstawiając króla w zachwyceniu, w chwili wizyi.“ Konkretna natura geniuszu Matejki nie mogła zgodzić się z widoczną skłonnością do majaków w jego uczniu, który odtąd kroczył naprzód własnymi szlakami.

Z początku jednak sztuka Wyspiańskiego nieznajdowała sympatycznego oddźwięku wśród ogółu, który zostawał pod urokiem potężnych bryłowatych i tak świetnie barwnych dzieł największego wskrzesiciela wspomnień dziejowych. Portretów rysowanych kredką lub pastelem, do których miał artysta „szczególniejszą pasję“ nieprzyjmowano zrazu na wystawę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, a gdy je wystawiono „stały się przedmiotem ogólnego zgorszenia“. Atmosfera moralna krakowska okazała się zrazu dla artysty niekorzystną, „praca nad witrażem szła mu jak z kamienia“, wybrał się znowu do Paryża, gdzie skończył w r. 1894 ten „niešťczęsny witraż, posłał go na wystawę do Lwowa.“ Pomimo zamówienia, projektu tego w szkłe niewykonano. Wyspiański znalazł się na jesieni powrotem w Krakowie i wtedy rozpoczęła się najsmutniejsza w jego życiu epoka. Nękanie przez biedę, maltretowany przez krytykę, „która się nad nim znęcała“ tworzył w dalszym ciągu swe pastelowe portrety, namalował „Wawel“, z którego szydzono — chwilami wśród przeciwności popadał w apatyę tak, że „całe dni trawił na spaniu w lesie“.

Pod jesień tegoż roku odwróciła się karta. Powierzono mu polichromję świeżo odrestaurowanego kościoła „Franciszkanów“, gdyż premjowany na konkursie laureat niemógł sobie z nią dać rady. Po pół roku dokonał szczęśliwie tego dzieła, zyskał wziętość jako malarz ornamentacyjny.

Zajął się potem restauracją witrażów z XV i XVI wieku w kościele Dominikanów pisał o nich, oraz o kościele Ś-go Krzyża studia archeologiczne, które pomieścił w *Rocznikach Towarzystwa miłośników Krakowa*. Projekty malowania kościoła w Bieczu i kościółka Ś-go Krzyża w Krakowie spełzły na niczem, albowiem artysta „prowadząc dysputy“ z kierownikami budowli niemógł się z nimi zgodzić. Wtedy to Wyspiański stworzył swą pastelową kompozycję „Skarby Sezamu“. Należał do pierwszych uczestników stowarzyszenia malarzkiego „Sztuka“, które zawiązało się z inicjatywy Stanisławskiego, najbystrzejszego praktycznie wśród koteryi modernistów. „Sztuka“ była ich ruchliwem i żywotnem skupieniem, potrafiła sobie wyrobić wpływ ogromny czasem nawet terroryzować opinię, lub gnębić ostracyzmem niemiłe sobie jednostki.

Poświęciwszy się malarstwu pastelowemu tworzył Wyspiański swoją kompozycję „Topiel“ oraz ilustracje do „Iliady“, które to prace „uznane za dziwactwo“. Natomiast witraże przeznaczone do kościoła Franciszkanów zdobyły artyście aplauz szeroki. Przyniosły mu one nagrody na konkursie religijnym w Krakowie 1897 r. oraz na wystawie „Sztuki“ w Warszawie, która w swoim czasie wywołała ruch i gorączkowe zajęcie jako objawienie śmiało kroczącej naprzód artystycznej reformy.

Gdy w tymże roku wystąpił na szerszą literacką widownię, miał już zdobytą opinię jednego z pionierów „młodej sztuki“. Przyłączył się do grona literatów, grupujących się koło czasopisma „Życie“, które założył Ludwik Szczepański pragnąc stworzyć organ nowego literackiego ruchu. Wydał wtedy poeta swym nakładem „Legendę“, napisał w tym roku „Melegra“ wydrukował swą „Warszawiankę“ w *Życiu* (potem w osobnem wydaniu)

gdy redakcyę pisma objął Przybyszewski, głosząc swoje „Confiteor“ manifest sztuki „stojącej po nad życiem“, najwyższą religię „ducha, której kapłanem jest artysta“.

Warszawianka odleżała się cały rok w biurku ówczesnego dyrektora teatru p. T. Pawlikowskiego; druk dopiero przyczynił się do wystawienia dramatu na scenie. We Wrześniu 1898 r. poeta wrócił z podróży do Tyrolu, podjętej celem dopilnowania wyrobu jego witraży franciszkańskich — wydał „Meleagra“ i wyłącznie oddał się pracy literackiej. Pociągnął go urok teatru i jego sztuka, która najsilniej narzuca czarodziejstwo złudzeń — a pozory życia nadać umie nawet ceniom chińskim i majakom.

*

*

*

Stary Kraków ze swymi pamiątkami, uniwersyte-tem, Akademią umiejętności i sztuk pięknych, ze swem muzeami i szkołami stał się w ostatniej ćwierci zeszłego stulecia ogniskiem nie tylko narodowej tradycyi, ale i kultury przeważnie artystycznej. Fala tak zwanego ruchu pozytywistycznego po roku 1870, niedosięła pod- noża warowni polskiego konserwatyzmu. Zajęta polity- ką Galicya zachowawczo-katolicka była oporną wobec postępowych nowinek warszawskich, chociaż najbardziej wpływowa partya krakowska przyswoiła sobie zrazu pro- gram polityki realnej przyjętej przez „młodą prasę“ war- szawską, program, który bardzo prędko pod wpływem nacisku rusyfikacyjnego zamienił się w kołach liberal- nych na gorący patryotyzm. Galicyę ominął ruch po- zytywno-wolnomyślny, który wywołał szeroką populary-

zacyę wiedzy zachodniej w kołach inteligencji polskiej w Królestwie i zaborze rosyjskim, aby potem zamienić się na stopniowe opadanie poziomu umysłowej kultury gnębionej przez tryumfującą biurokracyę i szkołę, prze- siąkniętą duchem policyjnym, nienawiścią dla społeczeń- stwa.

Gdy przy końcu zeszłego stulecia w literaturze i sztuce naszej, pod wpływem prądów zachodnich, zaczął się wzmacniać nowy idealizm *żywiolowy*, *idealizm bez idea- łów*, gdy pod jego tchnieniem zazieleniła się nowa ruń poezyi i sztuki, Kraków zajął z kolei stanowisko przodu- jące. Tam mogła wypowiedzieć swe słowo myśl pol- ska, nieskrępowana kagańcem. Tam w cieniu starych murów poezya, marząc o wielkiej przeszłości, mogła wy- razić ból nad nędzą obecną. Tam z zachodu zawiewały nowe prądy artystyczne. Akademia malarska dała po- parcie tak zwanym nowinom „secesyjnym“, utworzyło się zbiorowisko literatów, poetów i artystów, pracujących w duchu nowej ewolucyi twórczej.

Było to w epoce bankructwa wielkich ideałów, które w Europie poczęło się od Sedańskiego pogromu, w epoce, na szczęście mającej się obecnie ku schyłko- wi. Tryumf brutalnych haseł siły i bezwzględności, wzrost militarizmu, zasepił duchowy horyzont świata. Znikły jutrznie, które kołysały ludzkość w zaraniu stu- lecia. Atmosfera umysłowa stała się posępną, przesiąknięta beznadziejnością i skondensowanym smutkiem.

Na niebie poezyi zawisły z północy ciągnące chmu- ry ołowiane pesymizmu. Ideały odrzucono, jako grę złudzeń, zabawkę dziecinną. Umysły zwróciły się w głę- bie tajemnic duszy. Myśl wpłynęła na mistyczne „mo- rze ciemności“. Literatura stała się wymową dusz cho- rych, rozdartych, skupionych we własnym bólu; zatopio-

nych w głębiach zagadnień i marzeń—rozkochanych w tajemniczości.

Myśl polska i uczucie polskie w Galicyi, pomimo wzrostu pracy narodowej i praktycznej polityki, cierpiały i cierpią także z powodu duchowego bankructwa. Kraj rozwija się żywotnie w zakresie spraw lokalnych, pracuje nad oświatą ludu, nad kulturą narodową, walczy z przeszkodami na polu ekonomicznym—ale żyje i działa w ramach państwa, niemającego twórczej idei, pasującego się z niemocą, szarpanego walkami egoizmów narodowych. Wskutek tego w Galicyi zagadnienia i sprawy małej polityki bywają traktowane pod kątem polityki wielkiej. Antagonizmy stronnictw przenikają poza sferę polityki w dziedzinę spraw ekonomicznych i lokalnych. Taktyka polityczna i stronnicza zabarwia czasami nawet sprawy oświaty lub kultury estetycznej, niemające związku rdzennego z polityką.

W samym Krakowie wysoka kultura naukowa i estetyczna, w pewnych kołach dochodząca do przerafinowania, zacieśnia się w ramach partykularza. Nie może się ona oprzeć na szerokiej rozlewności życia wielkich ognisk cywilizacji i ustroju państwowego. Zależną jest także częściowo od przewagi czynników i koteryj zachowawczych, nadających swoje piętno szczytowym przejawom ruchu naukowego i cywilizacyjnego.

W ubogim kraju ani sztuka, ani literatura nie mogą działać na szeroką skalę. Wybuchy twórcze, drgnięcia nowych prądów estetycznych mają czasem silne napięcie, ale są krótkotrwałe. W codziennym ruchu zarobkowym, zużywają się prędko ludzie, ścierają wybitne indywidualności jak zboże w żarnach.

Stosunki artystyczne i literackie w sterze zacieśnio-

nej przybierają zakwasy koteryjnych sporów i małostek, zależnych czasem od kramarskiego ducha samorządów municypalnych. Zawieść fachowa staje się gorączkową, wytwarza koteryjne zabiegi i niechęci, które działają z większą złośliwością aniżeli na szerszej arenie współzawodniczej. W życiu artystycznym i dziennikarskim wybuchają niepohamowane kłótnie, grasuje grymaśny hyperkrytycyzm. Z drugiej strony solidarne koterye czasem nadają sztuczne rozmiary forytowanym jednostkom. Na podłożu ambicyi prowincjonalnej rozwija się snobizm w stosunku do miejscowych wielkości i gieniuszów.

Ruch modernistów skupiających się na krótko koło krakowskiego „Życia“ niemógł się rozlać szeroko, nieposiadał bowiem siły epidemicznej, ani dość żywotności, aby wywołać przewrót umysłowy na wielką skalę. „Życie“ było wskrzeszeniem działalności rozpoczętej w Warszawie przez Z. Przesmyckiego (Miriamę) w tygodniku pod tym samym tytułem. Wbrew niedawno panującemu prądowi pozytywnemu Miriam dążył do tego, aby wskrzesić cześć dla poezji, jako sztuki dla sztuki, „która się wznosi po nad wszystko, co nikłe przemijające, która niby czara mistyczna gromadzi wszystko, co silniej wstrząsało ludzkością, co nieświadomie wrzało a co dzięki wielkim umysłom i sercom, które czują za miliony i są olbrzymiem ich echem, uświadomiło się, uszlachetniło i w postaci arcytworów piękna formę widoczną znalazło: „Życie“ warszawskie walczyło jednostronnie tendencyjności w sztuce, kierując się w wyborze utworów *głównie ich wartością artystyczną*“. Pomimo krótkiego trwania, jak twierdzi słusznie p. Lorentowicz „zaszczepiło dość silnie myśl, że najważniejsze znamiona literatury

stanowią: indywidualizm twórcy oraz forma w jakiej się ten wyraża*).

„Życie“ krakowskie odegrało bardzo typową i wpływową rolę w rozwoju „młodej Polski“, która rewindykując odwieczne prawa poezji „wydobywając twórczość z pod wpływu przejściowych dążeń społecznych“ według mnie krzewiła także arystokratyzm estetyczny, niezupełnie zgodny z najżywoźniejszemi potrzebami umysłowości i kultury naszej. Oba pisma tak samo jak później powstała „Chimera“ z życiem pulsującym i realnem niewiele miały wspólnego, położywszy ogromne zasługi w zreformowaniu i odnowieniu *literatury nadobnej*. Oba nie miały w sobie szerszej siły uspołeczniającej (*sociabilité*) którą Guyan uważa za przymiot sztuki wyższej nad prądy czasowe i modne. Oba nie były dźwiękiem dzwonu zwołującym rzesze do świątyni sztuki, ani zalewem żywym na szerokich łanach demokratyzacji kulturalnej. Egotyzm i dekadentyzm, krzewienie sztuki dla sztuki były owocem kultury wyłącznie literackiej. Wpływały przede wszystkim na *piszących*, budząc zrazu opozycję silną opinii przeciętnej.

Rzecz inna, że najnowsza sztuka i poezja tak zwanej „Młodej Polski“ miała i ma dotąd ogromne znaczenie ako objaw powrotnej fali idealizmu, który poezji daje moc odkwitania. Doniosła jest, z dzisiejszego punktu widzenia, rewindykacja praw sztuki jako takiej, wyzwolonej z utylitaryzmu poziomego, kramarskiego, także rewindykacja wartości duszy, nie—wedle modnego wyrażenia—jako absolutu (gdyż takie określenie metafryzycznie przystoi tylko istocie bóstwa, a w stosunku do duszy jest błędnem) ale jako źródła i ośrodka twórczej

*) J. Lorentowicz „Młoda Polska“ wydawnictwo „Nowości literackich“. Część I-sza str. 15—17 (Warszawa 1908, nakład księgarni St. Sadowskiego).

energii i artystycznego indywidualizmu. Doniosłe jest wreszcie wprowadzenie przez nowszy prąd literacki całego splotu nowych pojęć i sposobów artystycznej ekspresji: nastrojowości, symbolizmu, wzbogacenie naszej ewolucji literackiej, a nadewszystko najszersze uznanie praw swobody twórczej.

Sztuka jednak najnowsza w niektórych objawach ma wyłączność i pychę — lubi się zamykać w kółku wtajemniczonych. Jej wybrańcy grają chętnie rolę magów, odprawiających ofiary w ustronnych kapliczkach estetyzmu. Dla tego też pisma, w tym kierunku prowadzone nie mogły długo się utrzymać: „Życie“ krakowskie—tak jak do niedawna wszystkie prawie pisma literackie w Galicyi—było efemerydą. Jego twórca zaprzął się potem do dziennikarskiego kieratu, założył brukowopolityczne piśmko „Nowiny“ schowawszy do kąta wielkie hasła i szerokie programy.

Wyspiański, jako poeta, w tym ruchu zajął odrazu stanowisko odrębne, nawet odosobnione. Niemożna go powiązać z żadnym prądem literackim ani społecznym w tej dobie, którą zamionuje rozkwit indywidualizmu, kult dla sztuki wyzwolonej, rozkochanie się w kapryśnem bogactwie marzeń i wyrafinowanie formy artystycznej. Podobnie, jak wszyscy artyści owego momentu, Wyspiański w literaturze zarysował się jako idealista instynktowny, oderwany od rzeczywistości—ale jako malarz i poeta był niepodobnym do nikogo z poprzedników ani współczesnych. Nie miał on pokrewnych rysów z koryfeuszami literatury nadobnej, którzy urosli i rozwijali się na gruncie galicyjskim. Ani z Tetmajerem, który szarpał się pomiędzy tęsknotą do szczęścia i ukochaniem ponęt życia a pesymizmem, szukając ukojenia w Nirwanie; ani z Kasprzowiczem, który przeradzał się

wtedy z poety uczuć społeczno-ludowych w ideowego symbolistę, skarżącego się na wiekiustą potęgę zła i ból żywota. A już najmniej chyba miał wspólności z Przybyszewskim, który nadawał przez pewien czas ton zasadniczy tak zwanej „Młodej Polsce“. Pomimo tej nazwy miała ona, zwłaszcza w początkach, mało polskości, rozmówiona w egzotyzmie i przenosząca na nasz grunt wyrafinowanie zachodniej literackiej kultury. Przybyszewski ze swą metafizyką erotyczną i erotomanią w dramacie, z ponurym fatalizmem, kultem nagiej duszy, stanowią pod pewnymi względami antytezę Wyspiańskiego, który od razu zwrócił się do tematów rdzennie polskich. Obaj byli podobni tylko w pojęciu dekadenskim śmierci, jako mocy wyzwalającej i tryumfującej nad życiem. Wyspiański od pierwszych chwil swej poetycznej działalności ukazał się w poezji, jako natura głęboko tragiczna, jako dusza przesiąknięta bólem i goryczą czasów beznadziejnych, związana tajemniczo z nurtem rodzimej tradycji, wykołyszana pieśnią narodowej niedoli.

Obok Przybyszewskiego, który przodował w „Życiu“ i był wtedy potęgą literacką, stanął on w r. 1899 na krótki czas, jako kierownik części artystyczno-rysunkowej tego pisma. Pomieścił tam wiele szkiców i rysunków swoich, podniósł i uszlachetnił stronę typograficzną. Ten fakt, że Wyspiański w swej dwuramiennej twórczości przeszedł z malarstwa do literatury, wyjaśnia cechy jego poezji, a zwłaszcza zupełny brak pierwiastku subiektywnego. Różni się on zasadniczo od wielkich romantyków naszych tem, że myśląc i czując plastycznie, mallowniczo, ukrywa swoje *ja* poza grą poetycznych obrazów. Kto go poznał bliżej wie, że pomimo zewnętrznej łagodności, skromności i spokoju „jezusowego“, był naturą dumną, zaciętą, miał pyszne przekonanie o swej wiel-

kości „łączył „mistyczne zadumanie z błyskawicami dowcipu“. Jednak w dziełach swoich większych nie tworzył nic na podobieństwo własne, nie ujawniał rozkochania w sobie, nie rzucał świata w poezjach kawałów własnych cierpień, ani fragmentów życia. Nie znał w życiu wylewu uczuć serdecznych, szczerości otwartej, wybuchów gniewu, zawsze w wyrazie uczuć własnych powściągliwy i ztonowany. W towarzystwie był małomówny, unikał dysput—trwały w sympatyach, zacięty w antypatyach, przesadnie grymaśny, drażliwy i bezwzględny na punkcie spraw osobistych, a nieszanujący cudzych drażliwości, zamknięty cicho w życiu domowym, zatopiony w bezustannej pracy twórczej, dla której powodzenie było bodźcem i ostrogą.

*

*

*

Jako malarz nie poszedł za tradycją krakowską, wyłamał się z pod wpływów Matejki i jego sztuki, w której jak słusznie mówi jeden z krytyków fachowych p. Ettinger, przebijał się blask królewskości malarstwa włoskiego, z zabarwieniem renesansowo-barokowym*). Wyspiański tymczasem od lat młodzieńczych miał zamiłowanie do średniowiecza. Pomniki architektury gotyckiej, budziły w nim podniosłą ekstazę, swem pięknem, pełnem wzniosłości, lotności i przepychem ornamentacji. Gorące jego uczucie religijne wybuchowało jakąś nadziemską rozkoszą, gdy słyszał dźwięki chorałów, trąb i bę-

*) „Nowa Gazeta“ № 160 z dn. 5 Kwietnia 1908 r. Dodatek „Literatura i Sztuka“

bnów, huczące pod sklepieniem katedry w Rheims, a wtedy, (jak pisał we wspomnianym wyżej liście) bezwiednie łyż stawały mu w oczach. Słupy i arkady katedry, to były dla niego wielkoludy potęgi, które podały sobie ręce, przy odgłosie trąb i bębnow szły w „potężny taniec wieków“.

Pogodny renesans pełen przebujującego bogactwa, siły życiowej „jaśniejący radością bytu“ nie harmonizował z jego duszą, przepojoną bólem narodu, szarpaną rozterkami naszych czasów. Natomiast grał na jego duszy, oplatał wyobraźnię czarem i ułudą gotyk ze „swemi do chorobliwości lotnemi ozdobami“. Ze studjów nad architekturą średniowieczną poczerpnął zamiłowanie do ostrej łamanej linii, w jego kompozycjach oprócz cech narodowych, obok stylizowanego oryginalnie realizmu widać odblaski „sztuki gotyckiej i mistrzów prymitywów“.

Podczas pobytu w Paryżu przejął się także wpływami sztuki angielskiej a potem japońskiej. Nie zatracił jednak artystycznej indywidualności w atmosferze paryskiej, w której, obok wspomnień wielkiej sztuki z różnych epok kłębią się i ścierają najsprzeczniesze czynniki, nowe prądy, nowe porywy indywidualne, nowe idee, nowe szkoły i mody literacko-artystyczne, aby zyskać tam moc obiegu na świat cały.

Indywidualności średnie w tym kotle wrzącym i niespokojnym wirze mogą się zaprzepaścić, utonąć. Ale duch mocny, mający własne odczucie duszy i świata, został sobą, spotęgował własne zasoby artystycznej ekspresji. Pierwiastki sztuki dawnej przetopił — jak to mówi p. Ettinger, złączył ze zdobyczami nowej kultury malarzkiej. Wyobraźnia Wyspiańskiego jest bujna, zdolna do wysokiego napięcia wizyjnego, umie się zdobyć

na marzenia i halucynacje ogromne. Ani w malarstwie, ani w poezji nie jest on kolorystą i niema poczucia brylowatości. Stanowiąc zupełny kontrast z mistrzem Matejką, jest przede wszystkim rysownikiem, uprawia pastel i witraż, nie tyka się malarstwa olejnego, nie próbuje rzucić przed oczy widza postaci wypukłych, scen tętniących grą barw, krzyczących kontrastami oświetlenia. Sztuka jego jest płaska, dlatego najchętniej zajmuje się sztuką stosowaną i ornamentacyjną.

Głównym środkiem jego artystycznej ekspresji jest linia, kontur pełen oryginalnego wyrazu, wypełniony w robotach pastelowych barwą lokalną, traktowaną dyskretnie i słabo. Widać w tem wpływ Puvis'a de Chavanne, jego konturów wyraźnych, stylizowanych, uproszczonych, jego barw płowych i jednostajnych, chociaż duchowa organizacja naszego artysty daleką była od epickiej harmonijnej powagi francuskiego mistrza.

Linia Wyspiańskiego dosadna, kanciasta, ciężkawa, często falująca w skrętach, splątana zawile, wyginana, roztrzęsiona, nastrzępiona, ale niesłychanie oryginalna, wyuczuta i pełna wyrazu. Jest zawsze szczerem, nie goni za efektem tanim, nie kokietuje widza, nie dba o wdziek, nadaje linii swej męską wyrazistość, często naiwnie stylizuje. W postaciach i głowach kobiecych, daje charakterystykę z początku głównie figur małomieszczańskich, uwydatnia rysy typowe, unikając zawsze rozpraszania się na szczegółach. Z zamiłowaniem artysta rysuje także bardzo żywe oblicza dzieci małych, chorowitych i wynędzniałych. W portretach męskich pastelowych lub kredkowych kontury przerysowane, zgrubiałe, wpadają czasem w trywialność. W życiu praktycznym umie Wyspiański pogodzić się i żyć po molierowsku z prozą otoczenia domowego. Nic więc dziwnego, że w jednym z ostatnich swych por-

tretów stworzył arcydzieło charakterystyki, przedziwny w swej prawdzie i gminności wizerunek kobiety z ludu, pełnej, zażywej matki-karmicielki.

W sztuce ornamentacyjnej rozwija wielkie bogactwo stylizowanych motywów roślinnych, liści kasztanu, ostów, szalwii i bratków, powojów, bławatków i nasturcji. Czuje kontur, rysunek kwiatów, ale nieczuje ich miękkości i wdzięku. Skomponowana przez niego polichromia kościoła Franciszkanów w Krakowie pokryła mury barwnymi dywanami kwiatowymi. Wyspiański pierwszy u nas miał tyle śmiałości, aby wprowadzić do kościoła zdobnictwo w duchu nowszej angielskiej sztuki stosowanej, oparte na motywach naszej flory. Witraże w tymże kościele, przedstawiające „Ś-go Franciszka” oraz „Stań się” czyli skupienie żywiołów we wszechświecie, okazują wysokie napięcie duchowe i poczucie wielkości. W liniach pełnych wyrazu przedstawił ascezę świętobliwą i zdobył się na fantazję w szerokim stylu biblijnej genezy.

Dotykając się tematów egzotycznych, kurczyła się zrazu jego fantazja malarska. „Skarby sezamu” jedna z pierwszych pastelowych kompozycji na szeroką skalę przedstawia dół czy wyrwisko, obok niego splecione szeregi drobnych nagich figur kobiecych, nad nim węzowisko korzeni u spodu drzewa wyrwanego z gruntu. W głębi lasu majaczej fantastyczne figury, wśród korzeni migają jakieś sznury modrawych klejnotów. Fantastyczność polega tu na płataninie mnóstwa korzeni, włókien, wykrotów w liniach zawitych, skręconych. Niema ani nastroju fantastycznego, ani polotu w tej kompozycji, opartej na motywie wywróconego przez burzę drzewa. Wizja niedosyc silnie się sformowała w wyobraźni artysty. Natomiast w technice rysunkowej znać chęć wy-

wołania efektu skłębieniem i zwiłaniem konturów rysunku. W szkicu „Wodnik i nimfy”, naszkicowanym dla „Paonu” (kawiarni będącej przez pewien czas punktem zbornym modernistów) artysta puścił tolgę ironii, jakby przedrzeźniając pomysły böcklinowskie. Wodnik, szpetny brzuchacz, nimfy, dziewczki nagie, ciężkawe, bez wdzięku; ma to jednak silnie swojski charakter, kreślone z rozmachem i zapowiada w indywidualności poety nowy pierwiastek ironicznego humoru, który potem wykwitnie w najżywotniejszym jego dziele literackim: „Weselu”.

Ilustracje do I księgi „Iliady” (wydane w Krakowie 1903 r.) wskazują, jak po swojemu Wyspiański wciął się w podania helleńskie. Świat grecki przemawiał do niego tylko w epoce legendowej, pierwotnej. Pod względem rysunkowym dziewięć kompozycji osnutych na tle epopei homerskiej imponuje oryginalnością motywów, bogactwem pomysłów, ujętych jednak w szematyczne trochę ramy symbolizmu modernistów. Formy i proporcje są tu jeszcze słabe, ale rozmach niepospolity. Artysta działa za pomocą orgii skłębionych linii, daje kompozycje dosadne, bardzo szczere, bardzo oryginalne, efektowne. W stosunku do Homera są one zbyt ostre, pozbawione piękna i harmonii, które już w tej epopei stanowią rdzenną właściwość geniuszu greckiego. Wyspiański niema w swej naturze zupełnie poczucia wdzięku; reprezentant sztuki najnowszej, która zabiła piękno dla wyrazu. Unikając stylizowania akademickiego i tak zwanego „mydlarstwa”, to jest konwencyonalizmu form, wpada w drugą ostateczność, jakby w umyślnie zamiłowanie do szpetoty. Niema także poczucia prostoty ani w rysunku, ani w słowie—jest zawsze niezwykłym, krętym, często wysiłonym, jak większość artystów współczesnych. Dla tego też owe rysunki home-

rowskie, śmiało poczęte, mocne, narzucające się wyobraźni widza, jako sceny wyraziste i pełne charakteru, nie mają ani stylu homerowego, ani prawdziwie helleńskiego nastroju. Czuć w nich legendowość pra-słowiańską. Nie chcąc naśladować wygładzonych konturów ani sztucznej stylizacji Kaulbacha i innych pseudo-kłasyków niemieckich, artysta wpada w drugą ostateczność. Kto zna z pierwszej ręki epopeje homerowe — tego razić musi charakterystyka figur prostacza, barbarzyńska. Tymczasem Grecy już w owej epoce odznaczeni wysoką kulturą i delikatnością obyczajów. Wojownicy i bohaterowie podczas wojny trojańskiej łajali się wprawdzie ostatnimi słowy, ale potrafili to i dzisiaj w parlamentach posłowie, a w prasie dziennikarze, dając gawiedzi skandaliczne widowisko. Jak byli Grecy delikatni i gościnni, świadczy o tem np. przyjęcie w Sparcie w dworcu Menelajowym Telemacha, który wyjechał w świat, aby odnaleźć ślady zagubionego rodzica. (Odysseja, księga IV). Gościa zaproszono najprzód z wyszukaną grzecznością do kąpieli, aby odświeżyć się i odpoczął po nużącej podróży, danó mu nowe szaty — nakarmiono, a potem dopiero spytano, kto on i w jakim celu przybywa. Trojanie także nie byli Irokezami, lubili pewien komfort i wygodę do tego stopnia, że damy trojańskie znakomitych rodzin nie karmiły same dzieci, ale dawały się zastępować przez mamki. W ślicznej scenie pożegnania Hektora z Andromachą dźwięczy taka miękka nuta rzewności, są tak pełne wdzięku szczegóły (jak np. przestrach dziecka na widok ojcowskiego szyszaka), że do dziś dnia zachwyca ten moment szlachetnością uczucia wcale nie prostacza.

Tymczasem Wyspiańskiego Achilles jest brzydkim chłopcem o płowych, potarganych włosach, Thetyda,

blagająca bogów za synem, tęga chłopką polską w spódnicy, Zeus ma twarz zupełnie semicką, Apollo, grający na cytrze, ma oblicze niemiłe, bez wyrazu, ręce niekształtne, ogromne, kościste. Nawet w kompozycjach rysunkowo świetnych, jak „Cienie nad Styksem“, płynące w przestwór z ogromnym rozpędem i uzmysłowionym dotykalnie krzykiem bólu — postaci są chude, szpetne, ze słowiańskimi twarzami. W „Jutrzence“ noc i poranek uosobione w figurach skręconych dziwacznie, koziółkujących nieestetycznie. Słowem obrazy homerowskie w plastycznym wcieleniu, tracąc swój właściwy charakter, przekształciły się wedle pojęcia legendowej przeszłości właściwego artyście, który ją widzi w zarysach zwichrzonych i surowych. Taka jest natura jego wyobraźni, że lubuje się w kształtach ostrych, ponurych, ogromnych. Jest duszą rdzennie polską, atawistycznie zasłuchaną w tradycję naszą. Więc do greckich scen i postaci przymieszał sporo naszej charakterystyki, odczutej indywidualnie, chociaż w dramatach greckich tej przymieszki uniknął. Jako ilustracje Homera są te rysunki wprost fałszywe. Te bardzo interesujące parafrazy malarskie na temat „Iliady“ mają charakter ludowo-legendowy, są obrazami świata, zaludnionego przez ludzi prostych, pierwotnych, obcujących z bogami. Pod względem rysunkowym pełne świetnej fantazyi, oryginalnie skomponowane, ale nazbyt barbarzyńskie, półdzikie.

Później Wyspiański wyrobił sobie o kulturze helleńskiej i trojańskiej pojęcie odmienne — w tych kompozycjach widocznie przesadził rysy dla wydobywania legendowego nastroju.

W zetknięciu z naszą przeszłością dusza Wyspiańskiego nastraja się tragicznie, albo pogrąża w zadumę grobową. Symbolem rozpaczki po utraconej królewsko-

ści narodu jest „Ś-ta Salomea“, kompozycja witrażowa, przeznaczona pierwotnie do kościoła. Wychudzona, ascetyczna święta, wyciąga kurczowo dłonie, z których wypada korona. Ból duszy spazmatyczny, gorączkowy, wyraża się w liniach skręconych prawie konwulsyjnie. Postać skupia w sobie uczucie nieosobiste, spotężniałe. Utkwi nazawsze w pamięci każdemu, kto raz ją widział. Na taką ekspresję może się zdobyć artysta, dla którego sprawa upadku narodu nie jest przedawnioną, ale stała się źródłem zawsze żywej boleści.

Z wnętrza rozkopanego w r. 1869 grobu króla Kazimierza Wielkiego, przemówiła do poety znikomość dawnej chwały potęgą śmierci zwycięskiej. Chwila ta, uwieczniona przez rysunek Matejki, zostawiła znamienne ślady w historii sztuki polskiej. Na trupiej czaszce korona, szczątki płaszcza królewskiego, szkielet rycerskiej stopy z ostrogą — wszystko to razem było zjawą pełną dziejowego majestatu.

Wyspiański urodził się w tym roku, gdy grób rozkopano. Fakt, który znał z tradycji, podziałał na niego, jakby widziane naocznie zdarzenie, którego obraz odbił się potem w paru scenach poetyckiego rapsodu.

Dzieckiem duchowem tej chwili jest Wyspiański — tak twierdzi przynajmniej dr. Józef Flach w swem studium. (Brody. 1809. Nakład F. Westa, strona 14). Wnętrze grobu Kazimierza było zapewne przyczyną, że pojęcie bytu pogrobowego zrosło się z fantazyi artysty tak silnie z materyalnemi cechami trupiości i rozkładu. Świadczą o tem trzy wielkie projekty do witrażów, skomponowane do okien wawelowej katedry. Do wnętrza świątyni zaglądają widma przeszłości — ogromne postacie Kazimierza Wielkiego, Ś-go Stanisława, Henryka Pobożnego, księcia wrocławskiego, który w r. 1241 po-

legł w bitwie z Mongołami pod Lignicą. Witraż z Kazimierzem, nagrodzony przez Akademię Umiejętności przedstawia szkielet monarchy, z koroną na głowie i płaszczem na ramionach. Sterczą przed oczyma ogromne piszczele, czaszka z jamami czarnemi i szeregiem wyszczerzonych zębów. Postać nadludzka, pogrążona w tonach szarawo-zielonych, okolona splotami linii powietrznych, dymów czy mgieł, działająca ekspresją zolbrzymiałej śmierci. Można się niezgodzić na to szkieletowe pojęcie ducha wielkiego króla, ale przyznać trzeba, że to kompozycja niesłychanie oryginalna, mocna w technice, pełna grozy, lubo nieco brutalnej. Natomiast dwa inne projekty witrażowe, pomieszczone obok „Kazimierza Wielkiego“ w Muzeum Narodowym w Krakowie, pomimo wielkiego rozmachu należą do niezdrowych płodów fantazyi makabrycznej. Znać tu dziwne rozkochanie się w śmierci, *filotanatie*, która według mnie jest wprost antypatycznym rysem pewnych odłamów literatury i sztuki dekadencjonalnej. Niemogłem się dopatrzeć nic głębiej artystycznego ani w tej wyschłej mumii Ś-go Stanisława, z twarzą przegniłą, oczyma pół przymkniętymi, z wyrazem jakiejś starczej zapamiętałości i uporu, ani w postaci Henryka o szpetno-sennem obliczu, w pozie wykręconej wśród gzygzaków czerwonych płomieni. Oba te projekty skomponowane w liniach grubych, ciężkich, zwiłanych, mają szczegóły ciekawe i wyborne pod względem technicznym. Trzeba jednak raz powiedzieć prawdę, choćby się żymał na to snobizm modernistyczny, który otoczył postać Wyspiańskiego tumanami chwalby. Artystycznie biorąc, te dwa witraże są poprostu szpetne. Przykro jest oglądać w polskich świątyniach banalnie stylizowane okna witrażowe, tuzinkowe wyroby tyrolskie, ale byłoby wprost faktem godnym po-

żałowania, gdyby wykonano dla Wawelu te kompozycje ponure, ukazujące duchy, które żyją w pamięci narodu, postacie męczenników i królów—w kształtach trupio-zgnilej zmory.

Niepodobna mi także zachwycać się witrażem dla domu Towarzystwa lekarskiego w Krakowie. Ma niby symbolizować systemat słoneczny, a jest chaotyczną płataniną motywów, linii i figur, niejasną w układzie, kłębkem kształtów i symbolów niezdecydowanych i nieestetycznych. Ornamentyka natomiast sali tego domu, rysunek mebli i balustrady schodowej noszą piętno niezwykłej pomysłowości i zręcznego skombinowania motywów roślinnych z kształtami prostolinijnymi.

Jedna z ostatnich kompozycji witrażowych Wyspiańskiego umieszczona nad organami w kościele Franciszkanów w Krakowie jest dziełem fantazyi niechorowitej a podniosłej. Wspaniale ponad żywiołami unosi się postać Boga-stworzyciela. Wyłania się On z bezmiaru i Sam jest bezmiarem. *Natura naturans* ujęta w formę osobową. Kształty Jego, twarz i ręka łączą się z falującymi masami materii. U dołu planety, słońca, jako złotawe bańki wobec kosmicznego ogromu. Rzecz niezwykła, zakrojona na miarę koncepcji Michała Anioła, bijąca majestatem ducha i artyzmu. Niepodobna się podobno fachowym znawcom witrażu kościelnego. Do mnie jednak przemówiła jasnością i zakrojem kompozycji ta postać Boga, pełna potęgi, łącząca wielkie zarysy z wirami otaczającego świata. Natomiast ogólny poklask znawców i nagrodę Akademii Nauk zyskał szereg pejzaży Wyspiańskiego, będących parafrazą jednego podmiejskiego motywu. Odczute oryginalnie, różnorodne w odcieniach i szczegółach, wyraziście w głów

nych zarysach, były one gamą artystycznie przetworzonych wrażeń, skradzionych przyrodzie.

Taki mi się wydaje w głównych zarysach ogół pracy malarskiej poety-artysty, który w zakresie techniki pastelowo-witrażowej ma szeroką skalę i wybitną oryginalność. W studyach i portretach stylizujący, omija szczegóły, szuka wyrazu zasadniczego; w charakterystyce oryginalny ale ciężkawy, unikający nie tylko wymuskania ale i piękności, staje się dopiero artystą wielkiej miary, gdy wyraża ból, grozę albo potęgę niezwykłą. Dotykając się tematów realnych, nadaje figurom i postaciom charakter przeważnie małomieszczański, bo z tej sfery wyszedł, w tej sferze życiowo się obracał, wyrastając ponad nią i ponad całe otoczenie swoje mocą uduchowienia i kultury. W studyach i portretach wyraził, często szorstki, w technice używający głównie motywów linearnych, splecionych i wykręconych. Poświęciwszy się sztuce ornamentacyjnej, mógł obejść się bez kolorowości, która nigdy nie jest u niego intensywna, polega na tonach ogólnych, najczęściej bladych, czarnych i czerwonych, nie zna gamy półtonów i odcieni.

Dopiero w wielkich kompozycjach występuje zasadnicza cecha jego twórczej wyobraźni: wizyjność, która zjawy fantastyczne kształtuje w formach ciężkich, silnie obrysowanych, dotykalnych a nieobłocznych, ani rozwiniętych. Ten malarski charakter posłużył mi do objaśnienia natury scen fantastycznych w jego dramatach. Rzecz prosta, że oba rodzaje twórczości musiały się łączyć ze sobą i krzyżować wzajemnie. Przenikanie się żywiołu plastycznego z ideowym, wzajemnie do siebie ustosunkowanie tych czynników — co postaram się w dalszym ciągu na jaw wydobyć—decydują o barwie

i naturze wewnętrznej jego dzieł poetycznych. Nie-
wszystko w nich płynie z malarstwa, owszem praca
ideowa i uczuciowa dopiero w poezji u Wyspiańskiego
osiąga *maximum* swego napięcia.

Malarstwo jest przyczyną, że wewnętrzna konse-
kwencja i następstwo dzieł nie dadzą się ująć wyraźnie
jako dyalektyczna konieczność. Poeta, wydawszy jeden
utwór, przystępuje do drugiego z odmiennych przedśla-
nek, niewiązanych się z poprzednimi. Ma kilka sfer
obrazowo-ideowych i przerzuca się od jednej do drugiej,
rozwijając i akcentując stopniowo pewne właściwości
swej techniki pisarskiej. Można wyraźnie wskazać ma-
larskie pochodzenie niektórych postaci, szczegółów w dra-
matach i rapsodach — ale samo malarstwo niemoże służyć
jako klucz do wycucia i odgadnięcia wewnętrznych sprę-
żyn ustroju poetycznego oraz szkieletu budowy dzieł.
Wyspiański, jako poeta i malarz, przypomina bogate na-
tury epoki Odrodzenia — ma się rozumieć, bez ich bujno-
ści i duchownego zdrowia.

Gdy jednak Leonard de Vinci lub Michał Anioł
Buonarrotti, jako plastycy zdumiewali głównie potęgą
talentów, wobec której wartość ich dzieł literackich
i naukowych stała na drugim planie — u Wyspiańskie-
go, przeciwnie, dopiero poezja wyzwoliła i uskrzydliła
główne moce duchowe.

Jako malarz, Wyspiański jest osobistością oryginal-
ną i wybitną — odegrał doniosłą rolę w reformator-
skim ruchu sztuki stosowanej, która dąży do skojarze-
nia z artystem różnych dziedzin życia materialnego.
Jako dramaturg jest jednym z przodujących wyrazicieli
naszej epoki w pieśni.

II.

„Legenda“ — „Warszawianka.“

W stosunku do realizmu faktów dziejowych legen-
da jest skryzalizowanym kłamstwem. Jednakże we wnętrzu
jej mieści się jakiś symbol, ułamek ludowej wiary,
szczętek jakiegoś faktu, opleciony zmysłem, czasem
umyślnie przeniebawiany w danym duchu przez czyn-
niki lub sfery, dla których taki a nie inny kształt legen-
dy był pożądanym. Kraków jest klasycznym gruntem
dla legendy, jako jedno z gniazd państwowości polskiej,
której początki gubiły się w mrokach dziejowych. Rzecz
dziwna, że w Krakowie nawet i w nowszych czasach
pewne koterye społeczne lub literackie tworzyły legendy,
uchodzące niby za prawdę, chociaż były jej fałszywym
surogatem.

Wyspiański rozpoczął swą poetyczną twórczość od
poematu w dwu odsłonach „Legenda“, osnutego na tle
podania o Wandzie. Zaczął to dzieło pisać w Paryżu
1892 r. skończył w Krakowie 1897 r., więc tę pierw-
otną literacką puścił w świat ostrożnie po namyśle i wy-
kończeniu.

Bohaterce „Legendy“ kazano parokrotnie na sce-

nach polskich mówić dużo patetycznymi wierszami, ale nikt przedtem nie tchnął w nią poetycznej krwi i duszy. Filologowie twierdzą, że samo imię Wanda przypomina nazwę wody albo fali (starosłowiańskie: *wanda*, duńskie: *wand*, litewskie: *wandu*, łacińskie: *unda*), że bohaterska córka Kraka „co niechciała Niemca“, jest legendowem upostaciowaniem górnego biegu Wisły. Idąc za podaniem, poeta związał bohatera swego lirycznego dramatu z gruntem rodzimym, ze wzgórzem Wawelu, z korytem rzeki płynącej gzygzakiem u jego podnóża. Cofnął się myślą w dal zamierzchłą, gdy na wzgórzu stało drewniane grodzisko knezia, warownia z grubo ciosanych kłód jodłowych, gdy koło zakrętów rzeki szumiały dziewicze błonia i bory, sterczały skały dziewannami obrosłe.

W kompozycji przeważa tu jeszcze żywioł malarzski, niezmiernie oryginalny, ujęty w formę informacji scenicznych. W świetlicy grodu ogromnej, pełnej pierwotnej prostoty, dzikości i powagi, powoli dogasa stary Krak, założyciel zamku. Koło knezia dwaj gęślarze Łopuch i Śmiech, pół-dziady, pół-dworzanie, czuwają, gawędzą, pośpiewują i pobrzękują na lirach. Dziwny jest spokój, smętna płynność i rozlewność tych scen wobec grozy sytuacji. Tam, pod wzgórzem, córka kneziowa, niewiasta z mocą męską, broni zamku pod naporem zwycięskich Allemanów. Krak marzy o dawnej świetności, zbiera się z żalem opuścić na wieki Wisłę i grodzisko, z którymi związany jest tajemniczą spójnią — snuje pełne tęsknoty marzenia, zasłuchany w pogwary fali odległe. Wanda, gdy bój się chwilowo uciszył, wchodzi do świetlicy, przerażona złemi wróżbami, które jednak nie łamią jej dzielności. Wie, że przeznaczeniem jej tu, na tem wzgórzu trwać, opoki rodzimej bronić, okupić dawne winy i krew brata ongi z miłości dla niej prze-

laną. Gęślarze w pieśniach przypominają kazirodną wżajemność Wandy dla jednego z braci — jako przyczynę ich bratobójczej zwady. Rys, dodany do istniejącej legendy dziejowej dowolnie, razi dzisiejsze pojęcia etyczne. W epoce pierwotnej mogła to być tragiczna wina przeciw moralności rodowej. Motyw podobny znajdujemy w „Walkirii“ Wagnera, który taką miłość idealizuje i wyprowadza z niej bohatera Zygfrйда, poskromiciela złych mocy.

Wanda należy do postaci tragicznych, które istnieją po to, aby szły na ofiarę wielkich przeznaczeń narodu. Czuje w sobie grozę przyszłych losów. U Wyspiańskiego los jest nieugięty, jak fatum starożytne, a nawet ściga swe ofiary z pewną złośliwą zaciętością. Krak podniecając rycerskiego ducha Wandy, mówi z wysiłkiem przedśmiertnym, że powinna:

„orłów szerokie skrzydła rozwinąć,
orlich szpon ostrzem chwycić i szarpać,
na skały ranę unosząc śmiertelną,
wysoko, niedostępnie ginać...“

Wanda odpowiada na to z ponurą rezygnacją:

„wysoko, niedostępnie ginać,
w śmiertelnej ranie grot unosząc z sobą,
orłów szerokie skrzydła rozwinąć
i skryć się czarnych chmur żałobą!“

Takim od początku jest tragizm Wyspiańskiego, energiczny, złowrogi, zaopatrzony w żalobę beznadziejną.

Po chwili Krak kona cicho, jakby zasnął ukołysany balladą gęślarzy. Wanda ze ślochem przypada do nóg ojcowych. Gwary bitwy rosną. Allemanowie na-

cierają silnie, szturmują do grodziska, dobijają się do świetlicy.

Wanda, idąc za radą gęślarzy, oddaje się na ofiarę pogini Żywi, błagając, aby ochroniła zamek i zwłoki ojcowskie od pohańbienia. Ślubuje poświęcić jej ciało i żywot młody — za chwilową moc czynienia cudów. Niebo piorunami daje znać, że ślub przyjęty. Ogromna ulewa płoszy najeźdźców. Wanda przy trupie ojca snuje w ciszy marzenia — zbyt przewlekłe. Zasypia. Wtem zjawia się korowód postaci wodnych, rusałów, wiślanek, wodników, wilkołaków, guślarów — cały lud dziwadeł i duchów, zamieszkujących głębie rzeki i przyległych okolic. Snuje się w czeredzie fantastycznej, obłany srebrną poświatą księżycą, unosi zwłoki Kraka na wieczny spoczynek na dno Wisły u stóp zamczyska. Scena ta jest niezmiernie oryginalną i malowniczą. Podobnie, jak w jednej ze scen poprzednich, gdy Krakowi majaczyły się senne widzenia — widać tu rys znamieny wyobraźni wizyjnej poety: postacie jego fantastyczne, zarówno mary jak i duchy mają zawsze plastykę zewnętrzną, nierozpływającą się w tumanach, jak np. niektóre wizye Słowackiego w „Zborowskim“ lub „Królu Duchu“. Poeta nadał temu tłumowi widm rysy wyraźne w tonie ogólnym i ugrupowaniu, ale w słowach nierozwinał odrębności figur poszczególnych, nieodróżnił w stylu i języku świata ludzi od świata duchów.

Kłębią się też fantastyczne böcklinowskie figury, rybo-ludzie, rusałki, dziewy wodne i płasają w głębi fali wiślanej w drugiej odsłonie „Legendy“, której scenerya przypomina Wagnerowskie „Złoto Renu“. Wyspiański dzieli poziomo obszar sceny na dwie połowy. W niższej ukazuje widok wnętrza płynącej Wisły z ogromną skamieniałą postacią Kraka wrosłą w dno — w gór-

nej prom, pływający na wodzie, zdobny kwiatami, a w głębi widok na zamek i brzegi odległe. W teatrze taka dekoracya technicznie przeprowadzić się nie da tak, aby osiągnęła efekt zamierzony. Wagner zadowolnił się tylko wodną głębiną — nasz poeta skomplikował trudności wystawy, żądając nad głębią jeszcze widoku, skąpanego w blaskach powietrznych.

Nabrawszy doświadczenia scenicznego, zupełnie zmienił tę sceneryę w drugiej wersji „Legendy“, napisanej w siedm lat potem, przekształconej według późniejszej manieri techniczno-stylowej. Po szeregu scen fantastycznych, w których odzywa się nuta pieśni ludowej, pod wodą budzi się na chwilę Krak i słucha okrzyków zwycięstwa swego ludu. Wanda nocą zebrała resztę pachołów i rycerstwa, przepędziła wrogów. Na ten odgłos stary Krak zadrgał, nabrał mocy i ozwał się pod wodą tak płomiennie i szeroko, jak przedtem nie mówił za życia. Jego bytowanie pośmiertne poeta połączył po swojemu z formą materialną. Krak czuje swe kamienne ciało, które kępuje zmartwychwstałą na chwilę moc uczucia. Po wysiłku zapada w sen na zawsze. Wanda zwycięska, spełniając śluby, rzuca się w toń, opada powoli na dno; rusałki otulają królowną płaszczem kamiennym i układają do snu w głowach ojca.

Końcowe obrazy bardzo piękne, pełne świetlanej fantasmagoryi — ale słowa scen ostatnich słabe, niedostrojone do sytuacji. W umyśle poety malarska wizya była wyraźna. Zewnętrzny ruch scen i figur rozwija się barwnie i poetycznie, ale pod względem uczuć oraz indywidualizacyi figur zarysy dzieła są jakby niedokształcone, niedomodelowane.

W poczęciu i nastroju widać zmysł wielkości, głębsze odczucie natur pierwotnych, prostych, półolbrzymich,

zahartowanych w zapasach z wrogami, zbratanych z przyrodą. Krak i Wanda to zarysy postaci symbolicznych, streszczających wielkie siły plemienne. Uczucia ich silne, proste, dusze pełne sennej zadumy, otwarte na szmery zagrobowych tajemnic. Chwilami się podnoszą, rosną w oczach, mówią jak olbrzymy, wzlatują myślami w kręgi wiekuiste—potem słowa im na ustach bledną, napięcie poetyczne obniża się. Zwłaszcza w ostatnich scenach Wandzie brak bodaj kilku słów z pod serca wyrwanego żalu za życiem, słów miłości dla kraju i rezygnacji heroicznej. Nietrzeba było tyrad, wylewów uczuciowych — wystarczyłoby kilka wierszy mocnych, skłonionych, drgających bólem, zamkniętych rozkazem tryumfującej duszy, która przez ofiarę idzie w wieczność. Wszyscy zresztą w „Legendzie“ mówią jednakowo, językiem rdzennie polskim, zabarwionym ludowo, przeczystym, dostojnym, mającym rytm jednostajny, archaiczny. Od początku do końca snuje się w tempie wolnem, chwilami wpadającym w *maestoso*, wiersz luźny, krótki, rytmiczny, rzadka rymowany, potoczysty, na tle którego zadźwięczy chwilami liryczna zwrotka o rytmie ludowym. W jednym tylko momencie, gdy bitwa się zbliża za sceną, tempo odrazu staje się rwiste, szybkie, słowa szczękają lub łomocą twardo. Po za tem język poetyczny płynie i przelewa się z wiersza do wiersza falisto, łącznie, niby niekończąca się melodia Wagnera. Poeta wyraża to graficznie odrębną punktacją, zaczynaniem zdań i wierszy od małych liter nawet po kropkach.

W tonie legendowym i pojęciu dramatu liryczno-oratoryjnym, znać wpływ autora „Pierścienia Nibelungów“. Tekst „Legendy“ odpowiednio skrócony, wedle mnie jest dobrą kanwą do ilustracji muzycznej, która wielu scenom i momentom mogłaby nadać odpowiedni

stopień poetycznego napięcia. Wyspiański bardzo świadomie wyznaje zasadę niezależności od wpływów postronnych, twierdzi, że „nie trzeba dużo czytać“ aby nie zabić w sobie oryginalności. Mimo to wpływ Wagnerowski w „Legendzie“ jest namacalnym, jakkolwiek poeta nastrój mistrza „muzyki przyszłości“ przetworzył po polsku, poczynawszy od sceneryi dzieła, skończywszy na czysto rodzimym toku formy i języka.

Co najważniejsza, uosobił swojską przyrodę, wywołał tłumy widziadeł, któremi ją zaludnia wyobrażenia ludowa, oplótł całość przedziwem wierzeń i guseł wiejskich, ukazał widok na głębię pojęć starodawnych, pogańskich o stosunku człowieka do przeznaczenia. Ludzie prości, ogromni, poruszają się pod działaniem namiętności i uczuć silnych, nieskomplikowanych. Nawet etyczne czynniki, jak poczucie obowiązku dla narodu, działają w nich mocą elementarnego, rasowego instynktu. Czują swój blizki związek z naturą, z którą współżyją albo walczą, widzą w niej tłumy istot sobie podobnych, złośliwych lub dobroczynnych. Z drugiej strony ciąży na nich ramię boskich zwierzchników, mocnych, nieubłaganych jak żywioły przyrody, zazdrosnych o swą władzę i potęgę.

Na tle pogańskim ukazuje się tu stosunek człowieka do potęg zaświatowych, tajemniczych, z którymi utrzymuje związek dusza ludzka w swych nieświadomych głębiach. Ten rys mistyczny, bardzo znamieny dla umysłu poety, widać potem w rozmaitych odmianach i wcieleniach w dalszym pochodzie twórczej pracy Wyspiańskiego. Tak samo, jak inne zasadnicze rysy imaginacji i artyzmu, tutaj tkwiące wyraźnie lub zarodkowo, potem rozwijają się pełno, wyraziście.

Osnowa „Legendy“ jest nawskroś tragiczną. Poeta

jednak usunął ze sceny stronę najbardziej dramatyczną: konflikt Wandy z Rytygierem i białowłosym ludem na jeźdźców. Samą walkę ukazał w pantominie, jako część tła dla głównych figur. Zamiast wrzawy tryumfu, świątania nowych jutrzni dziejowych, wołał odkryć tajniki głębin wodnych, układających się w końcu do sennej ciszy.

Gdy gaśnie światło podwodne, wszystko znika—gaśnie i legenda, marzenie o prabycie narodu. Rozwiewa się jak sen—chwilami piękny, podniosły, chwilami mgławicy, migający majakami słabszymi—jak to zwykle sny bywają. Ale sen niepodobny do wszystkiego, co przedtem o Polsce podaniowej wyśpiewano i wymarzone. „Legenda“ nie przyszła na świat z podbijającym czarem fantazyi i siłą tragiczną, jak „Lilla Weneda“ i „Balladyna“, nie wionęła od razu zwyciężskim tchnieniem wielkiej poezyi. Nie miała posągowej linii i romantycznego patosu z fragmentu Krasińskiego dramatu „Wanda“, ani szerokiej perspektywy patryarchalno-dziejowej, jak „Popiel i Piast“ Romanowskiego. Nie była nawet tak ułudnie żywym, realistycznym obrazem czasów pierwotnych, jak „Stara Baśń“ Kraszewskiego. Miała jednak swoją odrębną atmosferę, tchnęła chłodnym, ale świeżym powiewem Wisły, mocą surową a męską, dźwięczała poważną mową starego rapsodu. Podobnie jak inaczej artystycznie upostaciowana „Wanda“ Norwida, wtedy jeszcze nieznana. Był to obraz poetyczny o rysunku mocnym, lubo chwilami skręconym, kapryśnym—utwór, który uderzył techniką oryginalną, artystycznym nowatorstwem, wydobyciem w kilku scenach efektów nastrojowych, opartych na harmonii stanów duszy ludzkiej z tchnieniem przyrody. Pierwszy utwór Wyspiańskiego zwiastował dla poezyi naszej nowego artystę, który wy-

stąpił w stroju niepożyczanym, z własną zadumą na twórczem obliczu.

*

*

*

„Legenda“ obudziła zajęcie dla swych przymiotów artystycznych w kołach literackich—tymczasem „Warszawianka, pieśń z 1831 r.“ dramat jednoaktowy, drukowany i grany po raz pierwszy w r. 1898 na scenie krakowskiej w rocznicę powstania Listopadowego, od razu wstrząsnął serca i umysły. Porwał dusze bolesnem napięciem uczucia narodowego. Poeta wyzwolił się z pod przewagi pierwiastku malarskiego, rzucił na deski sceniczne szereg scen przejmujących, w których biło tętno wielkiego dziejowego dramatu.

Rzecz dzieje się w trzecim dniu bitwy Grochowskiej. W oddali huczą armaty — tymczasem w salonie dworku wiejskiego, zdobnym w stylu „empire“, zebrano się grono wojskowych, dygnitarzy polskich, wśród których Chłopicki eks-dyktator, obecnie wyrocznia wojska i doradca wodza naczelnego naszej armii. W towarzystwie krzyżują się rozmowy niespokojne, Chłopicki czeka wiadomości z boju o losach pozycyi i dywizyi, którą na zgubę przeznaczył, aby dowieść niedołęstwa jednego z dowódców.

Generał jest jednym z tych orłów-strategów, którzy dla wielkich kombinacyj igrają z życiem i szczęściem ludzkim. Tymczasem córka pani domu: cieomnooka, poważna Marya i białowłosa, łagodna Anna przy klawikordzie grają „Warszawiankę“, pieśń patryotyczną—

bojową Delavigne'a, do której polskiego przekładu napisał Kurpiński muzykę melodyjną, przejmującą. Pieśń ta przetrwała w ustnej tradycji po dworach, salonach wiejskich i miejskich, w pokoikach studenckich. Ja sam ją przed czterdziestu z górą laty nuciłem chłopięcemi usty.

Poeta użył pieśni z prawdziwą maestryą artystyczną jako *leitmotiv*, wiążącego sceny pojedyncze dramatu w dotykającym wylewie zapału narodowego. Marzenia, nadzieje i pragnienia dusz polskich kołysały się w tych strofach gorących, które dziś jeszcze zapierają dech w piersiach i łąz wilżą oko...

Leć nasz orle w górnym pędzie,
Sławie, Polsce, Światu służ!
Kto przeżyje—wolnym będzie,
Kto umiera—wolnym już!

Tymczasem inaczej wypadki popycha naprzód fatalizm dziejowy. Chłopicki otrzymuje milczący raport od starego wiarusa o zgubie dywizyi, w której walczy narzeczony Maryi, rwąc się do chwały... Scena ta bez słów, a jednak robi wrażenie niesłychane, przykuwa słuchaczy. Dlaczego? Bo mowa tu milknie, a przy dźwiękach muzyki odbywa się głęboki, skrzyżowany dramat uczuć wewnętrznych. Wiarus ranny, zbryzgany błotem, chwiejący się na nogach, z ostatnim wysiłkiem donosi o zgubie towarzyszy, oddaje w milczeniu raport i zwitek ze wstążką od zmarłego bohatera dla jego dziewy. Chłopicki czyta i zachowuje spokój zewnętrzny, aby zataić nieszczęście przed Maryą, która, grając na klawikordzie, wpija oczy w twarz wodza, szarpana złowrogim przecuciem. Dopiero w teatrze chwila ta sprawia efekt jeden z najsilniejszych, jakie daje sztuka sceniczna.

Wyspiański umie wywołać takie momenty groźnej ciszy, w których kłębią się uczucia silne, tłumione, drga przyciszony strach, ból i męczarnia duszy — umie on wywołać zapomocą mimiki samej nastrój przenikający. Po tej scenie Marya chce wydobyć z generała tajemnicę, bada go i porwana szałem w rozpacz staje ponura, jakby była Polonią symboliczną w żałobie, z grotgerowską grozą i gestem szerokim. Zwykła kobieta, polska dziewczyna, nawet głęboko czująca, wybuchnęła by żalem bolesnym, łkaniem i jękiem. Marya, w chwilach rozdarcia serca, okazuje zapamiętałą mściwość, wróży jak Kassandra, polskim rycerzom zagładę w boju bez jutra. W oczach widza odbywa się tu dziwne *przemienienie*, jakby zamiast Maryi, polskiej dziewy, stanęła na scenie postać inna, koturnowa, wróżka czy furja, rzucająca groźby i klątwy. Nie jestto symbolika, za pomocą której dana postać urasta, nabiera rozmiarów, reprezentując siłę lub ideę wyższą, ale zostając *sama sobą* w formie zewnętrznej. Dla mnie to nagłe przekształcenie Maryi w Polonię, potem w Kassandrę i to w scenie, mającej rysy realne, wydało się dowolnością, rwącą jednolitość postaci. Przecież symbol czy alegorya muszą mieć własną logikę; zmienność taka może być tylko cechą sennych marzeń. Uważano to jednak za przywilej czy też swobodę sztuki modernistycznej a w przedstawieniu scenicznym głos i talent aktorki pokrył tę wewnętrzną niekonsekwencję. Oba głównym postaciom Chłopickiemu i Maryi poeta nadał rysy przecuciowe w duchu dzisiejszego modernizmu — oboje widzą oczyma nawał klęsk, które mają spaść na ojczyznę w nierównej walce. Chłopicki chce zmagać się z losem. Gdy całe otoczenie błaga go, żeby przyjął dowództwo, staje przed biustem Napoleona, ogłasza wielką tyradę o sławie jego, jako bohatera fran-

cuskiej tragedyi, deklamuje jak literat głęboko-piorunne zwroty o starożytnem fatum. Prawdę i szczerość poetyczną zwichnęło tu wprost nieszczęsne u Wyspiańskiego rozkochanie się w retoryce dramatu greckiego i pseudo-klasycznego, którą szczęśliwie jednym zamachem zabił u nas Mickiewicz, odjąwszy poezyi i dramatowi polskiemu szkodliwą szkolarsko-akademicką. Ze stanowiska historycznego należy uznać wartość każdego stylu. To jednak pewne, że pseudoklasycyzm francuski wytworzył poezję najbardziej może sztuczną, jaka istnieje w dziejach literatury, paraliżował talenty tragików francuskich, narzucał im pęta ciasno pojętego formalizmu, wpłynął ujemnie na literaturę niemiecką i angielską, zabijając czasowo w wieku XVII i XVIII tradycję wielkiej, żywotnej poezyi z epoki Szekspira.

Wyspiański, będąc w Paryżu, rozsmakował się w tragediach Kornela i Rasyna; gdy starał się o dyrektorstwo teatru krakowskiego w r. 1905, miał zamiar wprowadzić je na scenę. Byłby zapewne wystraszył z teatru publiczność (która chodziła tłumnie na dzieła wielkich poetów naszych, oraz na jego poematy fantastyczne) gdyby, otrzymawszy dyrekcję, naprawdę część repertuaru oparł na francuskich tragediach wyszrubowanych, patetycznych, obcych naszemu smakowi, nie lubianych w teatrze nawet w epoce, gdy arystarchowie warszawscy hołdowali kodeksowi Boileau i Laharpe'a. Na przedstawienia „Horacyuszów“ Kornela granych w przekładzie Osieńskiego w teatrze Narodowym widzowie według świadectw współczesnych „klaskali aż trząsł się teatr, ale drugi raz nie przyszli“. Tylko treść narodowa i uczucie polskie zjednały powodzenie pseudo-klasycznej „Barbarze Radziwiłłównie“ Felińskiego, pomimo jej cłikwej retoryki i długich tyrad. W epoce, gdy Chłopicki

występował na arenę działania rewolucyjnego, przemiana smaku literackiego była już dokonana. Świadczyć o tem może taka np. notatka w „Dzienniku Powszechnym“ wychodzącym w Warszawie. Recenzent chwali bardzo grę Piaseckiego który w roli Hamleta „dowiodł, że pojął wyższość swobodnej, naturalnej tragiki nad wymuszoną przesadą skrepowanej patetyczności, którą i jego w młodszych latach scenę warszawską tak gnębiono.“ (Nr. 33, z d. 29 Listopada 1830 r.).

Wypowiedziawszy sporo nadętych, patetycznych wierszy, jak Cynna lub Mitrydat, Chłopicki zrywa się do boja, wyrusza na czoło armii. Za sceną brzmi pobudka — rusza na wroga konnica polska. Nieszczęsna Marya, dawszy tolgę ponurym zapędom, znajduje na pianinie skrwawioną wstążkę, którą dała narzeczonemu. Przechucie zmienia się w pewność rozpaczliwą — Marya wybucha krzykiem szczerego bólu i skłania głowę przed potęgą, która w łódź ścięła jej serce. Za sceną trąby grają — rycerstwo śpiewa na chwałę białego orła.

W pomyśle dramatu ujął poeta trafnie zasadniczy tragizm chwili dziejowej; walkę o cześć narodu bez nadziei zwycięstwa, której nie mieli zwłaszcza wodzowie. Brak wiary, brak siły duchowej łamał i zatruwał energię kierowników powstania, nawet gdy oręż polski świecił swoje tryumfy. Męstwo, skazane na zagładę, wytwarza w dramacie poezję pełną złowrogiego fatalizmu. Pieśń rewolucyjna tętni patryotycznym zapałem, serca uderzają zgodnie pragnieniem wolności — ale nad ludźmi i wypadkami zawisła potęga Losu, posepna, nieubłagana, skazująca na zagładę wysiłki wojska i narodu. „Wiara się rozchwiała — więc rycerze i boje stracone“. Błysną jeszcze dni chwały, chwile wielkiego bohaterstwa, ale w końcu zwycięży potęga sławiona na różne tony

w poezjach Wyspiańskiego: *Śmierć!* Ona jest największą i jedyną wybawicielką z niewoli życia.

Posępno-rycerski majestat ma to rwanie się do boju, romantyczny szal rozpaczy, ta żywiołowa siła, przez którą naród wyładowywa z siebie rewolucję, tak samo, jak gotuje się do wybuchu wulkan, nie mogący utrzymać wewnątrz naporu lawy, siarki i płomieni. Odczuwamy ideową, mistyczną głębię tematu, Wyspiański okazał jednak swój zwykły brak zmysłu dla wielu stron świata rzeczywistego. Nie posiada on daru tworzenia indywidualności, odrębnych, samych w sobie, żyjących albo życiem realnem, albo siłą poetycznego złudzenia. Nie zajmuje go prawie nigdy jednostka, ani dusza ludzka sama w sobie, jako *mikrokosm*, tylko w stosunku do obrazu albo wizyi, panującej w umyśle twórczym. Zdaje się, że Chłopickiemu miał zamiar nadać rysy wyraziste, wydobyc rozterkę mocnego ducha w godzinę wielkich przeznaczeń. Rysy te jednak utonęły w retoryce o spletanych myślach, mętnych uczuciach. Rozumie się, że postać Chłopickiego niepodobna do wizerunku historycznego; ale o taki formalizm nie trzeba procesować poety, gdyby zastąpił rysy dziejowe własną konstrukcją figury, idealistyczną czy realną, ale jakąś *naprawdę* konstrukcją. Jego deklamujący bohater nieprzypomina Chłopickiego, jakiego znamy ze świadectw współczesnych, generała *małomównego*, zaciętego w uporze, energicznego, z duszą zamkniętą w kręgach żołnierskiego honoru. Praktyczny strategik, dygnitarz, niemający szerszego politycznego umysłu, nie mógł się dać porwać i rozkołysać marzeniom narodowego zapału. Wybraniec narodu, człowiek przeznaczenia, nie rozumiał głębi duchowej budzących się potęg, nie umiał ująć w ręce steru wypadków, które stawiały go na czele. U Wyspiańskiego

jest jakaś ponurą zagadką, mistykiem, który się mocuje z losem. Stoi na jednym miejscu i pozuje jak romantyczny *beau ténébreux*, jak posagudrapowany w fałdy szarego płaszcza.

Dość przeczytać parę kartek dziejów o powstaniu listopadowem, aby się przekonać, że taka deklamacyjność i pozowanie nie licuje z charakterem polskiego żołnierza owej epoki.—Chłopicki z początku ma dumne spojrzenie i ostre słowo. Urąga młodemu pokoleniu żołnierzy, strojącemu się „w szlity i pióropusze” i marzącemu o „zagróbowych laurach”. Wobec małości otoczenia korzy się przed pamięcią wielkiego korsykanina, któremu „było zwycięstwo na imię”, którego biust na postumencie, jako symbol widomy panuje i wznosi się nad głowami uczestników, przypomina urok chwały bezpłodnej, świetnych ale znikomych dla Polski nadziei.

Gdy go wołają do czynu, deklamuje po aktorsku, zwycięża skrupuły drażliwości osobistej, idzie w bój, ulegając bardziej namowom otoczenia, aniżeli pędowi własnej duszy. Z tych rysów dałaby się może wytworzyć figura wojownika, łamiącego się w wątpliwościach i popchniętego do czynu naporem wypadków zewnętrznych. Dzięki retorycznej manierze i splecaniu rysunku myślowego, zrobił poeta z Chłopickiego tylko efektowną rolę dla artysty, który musi inteligentnie wyrazić obrazowość, a nawet modernistyczną symbolikę frazesów wielomównego wojaka. Najmocniej i najgłębiej w dramacie działała chwile, w których brzmiały tony pieśni patriotycznej. Sceny dramatyczne Chłopickiego i Maryi robią efekt głównie siłą wokalną, aktorską ekspresją. Gdy się je słyszy po raz drugi, trudno się opędzić myśli, że te sceny są przestrojone, fałszywe, według nowej manieri —

ale fałszywe. Za to w pierwszych scenach nastrój i atmosfera danej chwili przedstawiona dobrze, przy końcu dramatu pożegnanie oficera z milutką Anną proste i pełne ciepła.

Wybór tematu, układ sytuacji, ciągły ruch sceniczny, przejście od rozmowy potocznej do napięcia dramatycznego—wszystko to znamionowało narodziny nowego, prawdziwie dramatycznego talentu. Wyspiański dowiódł, że czuje perspektywę teatralną, rozumie niektóre sekrety techniki, umie wywołać efekty dramatyczne głębsze ze starcia sił wewnętrznych w człowieku i spotęgować je dobrze pomyślanymi akcesoryami zewnętrznymi. Niema tu właściwie akcji, ale jest atmosfera tragiczna, nastrój głęboko przenikający, który chwyta za serce i dławi w gardle słuchacza. Pomimo przestrojonego patosu scen niektórych, dramat narzucił się publiczności z dziwnie suggestywną siłą. Dla czego? Działa tak przez swą rozpacz ponurą, drażniącą, przez namiętne, rozdzielające wybuchy bólu osobistego lub zbiorowego. Dla tego właśnie jest popularnym „Marsz Żałobny“ Chopin'a oraz ilustrujące go słowami „Dzwony“ Ujejskiego, pełne histeryi cmentarnej, rozszalałej ekstazy bólu. Nic w tem dziwnego. Naród nasz, który ma w niedalekiej przeszłości tyle posepnych wspomnień, naród, którego najświętsze ideały zdeptano, któremu zatruto radość życia, chociaż z natury jest pogodny i wesoły, któremu po barbarzyńsku i bezcelowo wydzierano najdroższe prawa i skarby duchowe—ma na dnie duszy struny, drgające żywym oddźwiękiem wobec poezji grobów i żałoby.

Wyspiański uderzył silnie w te struny, trafił do serc słuchaczy zyskał poklask, obudził zapał, odrazu bezkrytycznie spotęgowany przez koteryę modernistów. Wielkie powodzenie „Warszawianki“, która dotąd utrzy-

mała się na repertuarze sceny krakowskiej i lwowskiej, prawdopodobnie zachęciło Wyspiańskiego, aby się odda twórczości poetyckiej. Literackie horoskopy uznały w nim nową upragnioną i oczekiwaną gwiazdę teatru i dramatu polskiego.

III.

Dramaty greckie.

Utwory poezji, będące owocem sztucznej kultury literackiej, nie wypływają siłą konieczności z ducha twórcy. Takimi są dramaty greckie Wyspiańskiego. Nie zrodził ich ani ból, ani uczucie wielkie, ani poruszenie fantazyi, napiętej pod nawałem wrażeń. To są studia wirtuozowskie, wynikłe z rozsmakowania się w kształtach literatury antycznej.

Wyspiański przenosił się chętnie w świat helleński, wchłaniał jego pierwotną tradycję. Splotła się ona silnie z obrazami i wrażeniami życia realnego. Nie jest poeta duszą odwróconą od świata rzeczywistego—jak to wyrzekł niesłusznie jeden z krytyków. Ale dla niego świat poezji i królestwo legendy ma taką samą wagę, jak barwna gra i wrzawa znikomości codziennej. Pomiedzy światem zewnętrznym a jego duszą, unosi się jakby mgła tajemnicza, w której wrażenia życia i twory fantazyi płaczą się razem, tworzą opary ogromne, to mroczne i ponure, to mistycznym blaskiem przepojone.

W dramatach greckich z początku naśladował częściowo ton, nastrój i wewnętrzną logikę tragedii anty-

cznej. Takim jest „Meleager“ — tragedia jednoaktowa, napisana w latach 1894—1897, osnuta na legendzie arkadyjskiej. W chórach i objaśnieniach dotyczących się sceny dramatu, poeta wprowadził malowniczość piękną, dekoracyjną. Zywił to mało znany w technice starogreckiego dramatu, który się opierał głównie na efektach głosowych i śpiewnych, na szerokiej, wspaniałej retoryce. W „Meleagrze“ postacie mówią, poruszają się i grupują wśród wspaniałych ogrodów i tarasów akropolu w Kalydonie. W chwilach, gdy ludzie milczą, słysząc głosy i szmery przyrody, szum liści, śpiew słowika, plusk fontanny w ogrodzie, rechotanie żab i szmer latających owadów. Słowami poeta rysuje sceny i obrazy pełne powagi i uroku.

Na tem tle pięknem wypukli się głównie antypatyczna postać Althei, matki Meleagera, złej, mściwej, zaciętej, pełnej przesądów, z duszą zatrutą przeciwnym naturze uczuciem nienawiści dla własnego syna. Poeta z zamiłowaniem maluje uczucia ostre, nielitościwe, bezwzględne, zapamiętałe. Dla tego zapewne zajął się tą figurą legendową i starał się wmyśleć w jej dziwną, wyjątkową psychologię. Pomimo zarysów helleńskich, jego Althea przypomina raczej szorstkie, półdzikie postacie germańskie z „Nibelungów“. Cięży na niej klątwa za winy matki, która ją wydała na świat ze związku nieprawego i przeznaczyła na wieczne dziewictwo dla przebłagania bogini Artemidy. Meleager, syn jej dzielny, ukochał nienawistną dla matki dziewczę amazońską, Atalantę, która oszczepem zabiła dziką, niszczącego ziemię Kalydonu. Po łowach wywiązała się kłótnia. Meleager zabił dwu braci Althei, za to, że znieważyli jego umiłowaną dziewczę i godzili na jej życie. Matka ma w rękę straszny środek zemsty — głównie tajemniczą, w której,

wedle snu proroczego, zamknięta jest czarownie siła żywotna Meleagra. I oto tragizm sztuki polega na tem że Althea rzuca głównie w ognisko na ołtarzu. Poeta stara się wmyśleć w bieg uczuć matki, która z okiem zapalonem złością stoi nad ogniskiem, patrząc w płomień żrący drzewo zwęglone. Sytuacja to przykra raczej, niż tragiczna. Matka, opętana niechęcią, godząca w życie syna, budzi odrazę, zamiast grozy. Poeta z pewnem wyrafinowaniem kreśli tę płataninę uczuć zaciętych. Czytelnikowi dzisiejszemu trudno jednak odczuć treść tej sceny i związek, jaki zachodzi pomiędzy dołą człowieka a kawałkiem zwęglonego drzewa. Spełnia się klątwa przeznaczeń. Kara spada na Altheę i jej męża Ojneusa, za to, że poślubił niewiastę, skażoną przy urodzeniu, poświęconą bogom. Etyczna kazuistyka fatalizmu czyisto grecka, dziś także ani przekonywa, ani trafia do duszy.

Skutki matczynej złości poeta przedstawił w jedynie pięknej scenie tragedyi, rozgrywającej się pomiędzy Meleagrem i Atalantą przy tlejącym resztkami żaru ołtarzu, wśród szumu smukłych cyprysów. Z początku młodzi pograżają się w dyalektyce i refleksjach, przypominających czasami ton artykułów dziennikarskich. Dopiero w drugiej połowie sceny pięknie oddane są zamyślenia subtelne dusz młodocianych w duchu dzisiejszej poezji preczuciowej. Potem przejmująco i silnie przemawia cierpienie miłości, która kona w męczarni. Po całym szeregu scen ponurych, przesiąkniętych zgrozą, po defiladzie trupów, po śmierci obojga kochanków, tragedia kończy się opowiadaniem o samobójstwie Althei, oszalonej z rozpacz.

Ma ten utwór piękne efekty plastyczne, sceny mocne pod względem teatralnym. Oparty na fatalizmie

helleńskim, częściowo zbliża się do dzieł antycznych, oddaje chwilami dobrze ich ton i logikę pojęć moralnych. W stylu i formie poeta nie utrzymał całości jednolicie. Przeskakuje od prozy rozlewnej do luźnego wiersza rytmicznego lub rymowanego. Umyślnie nadał formie zmienność i falowanie, które mają taki powab dla czytelników dzisiejszych.

Pod względem polotu, energii i piękności języka, niewątpliwie wyżej stoi osnuta na tem samem podaniu tragedia Faleńskiego „Althea“ zbudowana harmonijnie, szeroko, błyszcząca wirtuozowstwem i plastyką formy — znana jednak tylko małej liczbie literackich smakoszy. Tragedya Wyspiańskiego ma powagę legendową, jest dziełem pięknem, ale chłodnem. W niektórych jej scenach czuć powiew atmosfery niezwykłej. Sprawia tu wrażenie *nastrój* nieznany w dawnym dramacie greckim: harmonia dusz ludzkich z tchnieniem przyrody.

*

*

*

Silniej przemawia do czytelnika jednoaktowa tragedia „Protesilaos i Laodamia“ wydana w r. 1899, będąca właściwie monologiem wdowiej rozpacz. Laodamia tęskni po mężu, bohaterze, poległym w wojnie trojańskiej, we śnie widzi jego postać na okręcie podczas walki. Na gorące jej prośby bóg Hermes sprowadza widmo małżonka, które rozwiewa się w jej objęciu. Przebolewszy wszystkie gorycze samotności, tęsknoty, nudy, żalu, rozpacz, wszystkie cierpienia duszy, szamoczącej się w próżni, Laodamia zabija się. Cienie małżonków połączonych nikną we drzwiach grobowca.

Stojąc na gruncie pojęć staro-helleńskich, poeta nie starał się wiernie naśladować formy greckiej. Gorąco niemal z histerycznym rozpędem, skreślił wymowę szalejącej z bólu duszy Laodamii. Wprost mistrzowskie jest to stopniowanie uczuć boleści, która rośnie, wzmagając się rwie i nabiera takiej gwałtowności, że dla bohaterki śmierć staje się „jedyną” — życie dalsze niemożliwe. Podobnie, jak w klasycznej tragedii, ludzka istota nie jest tu złożona, dusza nieprzemawia cała, wielostronna. Poeta gra na jednej strunie — ale wymowa cierpień indywidualnych jest żywą, gorączkową i przez to właśnie bardziej interesującą, aniżeli uczucia przedstawiane w tragedii poprzedniej. Tęsknota Laodamii jest jednak materialną raczej, niż duchową. Góruje w niej szaf i ból głodu zmysłów, streszczający się w okrzyku: „łożnica moja pusta!”.

Dla tego zapewne na scenie krakowskiej w r. 1903 tragedia ta nie zrobiła wrażenia, nawet w wykonaniu pierwszorzędných artystów, przy wystawie bardzo malowniczej, obmyślanej drobiazgowo przez poetę. Wydała się przeciągniętą, monotonna, chociaż w czytaniu podbiła gorącym kolorytem uczuć i wielkim artyzmem formy. Aparat zewnętrzny pełen plastycznego bogactwa, scenerya urocza w guście obrazów Gérôme’a — czereda zjawisk, barwnie strojne alegorye, gromady boleśnie jęczących duchów, cała zewnętrzna oprawa nie uratowała na scenie treści psychicznej, nie mającej dramatycznego pierwiastku.

Wyspiański, obmyślając wystawę sztuki, pojmował sceny fantastyczne w sposób dosadny, wyrazisty. Widma i cienie nierozpływały się we mgle, przysłonięte gazą, lub oblane tajemniczym półświatłem. Łódź Charona z cieniami zmarłych płynęła na przodzie sceny, tuż przy

rampie. W sennem widzeniu okręt wjeżdżał na scenę ciężki, plastyczny, pełny zbrojnego ludu.

Jest to jedna z głównych cech wyobraźni twórczej poety, tłumacząca także konstrukcję głównych jego dramatów. Świat duchów i majaki senne płaczą się z jawą, mają tę samą dynamikę wyrazu co i sceny rzeczywiste. Zaciera się granica pomiędzy tem co jest, a tem, co się wydaje, lub tem, co istnieje po za świadomością zmysłów. Obrazy senne zamieniają się na ruchome bryły, cienie płaczą się z ludźmi, przywidzenie miesza się z prawdą, duch jest współtwórcą z życiem.

W obu dramatach greckich nastrój tragiczny jest, w stosunku do helleńskiej tradycji, prawdziwym. Brak mu jednakże harmonijnego pogodzenia przeznaczeń i doli człowieczej z porządkiem świata. Człowiek szamocze się z koniecznością życia i losu. Namiętności silnie napięte łamią prawa przyrodzone i moralne, działają niszcząco. Pod wpływem tego konfliktu życie doczesne staje się męką, śmierć — wyzwoleniem. Ale po tryumfach tej śmierci, władczyni potężnej, nieubłaganej, zostaje cięsza grobów, może błąkanie się mdłych cieniów w Tartarze. Niema zwycięstwa idei, zasady moralnej, praw odwiecznych ładu, niema świtania lepszego jutra. Tragika Wyspiańskiego polega na zwycięstwie mocy losu, tajemniczej, złowrogiej i złośliwej. Jest majestatyczna, ponura, beznadziejna.

IV.

„Lelewel“ – „Klątwa“.

Na tle przedzgonnych chwil powstania listopadowego osnuł Wyspiański swój pięcioaktowy dramat „Lelewel“, wystawiony na scenie krakowskiej w maju 1899 roku, w krótkce potem ogłoszony drukiem. Żywiołowej strony ruchu narodowego nie odczuł i nie ujął poeta. Nie uwydatnił natury tej nawałnicy, która zerwała się bez widomej potrzeby i pochłonęła resztki politycznej samodzielności naszej. Nie uwydatnił tego znaczenia rewolucyi, która politycznie była fatalnym błędem — ale zarazem wylewem duchowej potrzeby narodu, rwącego się do pełnej samodzielności, do nowej roli dziejowej.

Tragizm rewolucyi listopadowej polegał na tem, że zapał narodowy nie mógł się wcielić w żadną genialną jednostkę, w duchowego przewodnika narodu, że siła ta, zwątpiała przez rozterkę wodzów, musiała się rozbić o twardą polityczną konieczność, o mur zwarty interesów mocarstw, które korzystały z rozćwiertowania dawnej Polski.

Z tego tragicznego konfliktu poeta pochwycił głównie drgnienia i echa sporów wewnętrznych, które gubiły walkę narodową. Na posiedzeniu Rządu rewolucyjnego występuje ostre przeciwieństwo Lelewela z ks. Czartoryskim; ścierają się nietylko dwaj ludzie, głowy dwu stronnictw, demokratycznego i arystokratycznego — ale dwa symbole przeciwbiegunowych dążeń polskich. Książę Czartoryski, szlachetny i gorący patriota, pomimo marzeń o koronie, chce prowadzić politykę praktyczną; Lelewel jest deklamatores-idealista. W płomienych przemówieniach, rozwija myśl o wielkim, duchowym posłannictwie narodu. Mieszka w nim „polska myśl, nie zwodnicza myśl o królestwie ducha, boska, tajemnicza, rewolucyjność dążeń“.

Lelewel przemawia frazeologią, poczerpniętą trochę ze Słowackiego przemowy „Do autora trzech psalmów“. W marzycielskich porywach potrafi o mesyaniczne tony. Wierzy on, że w wielkich chwilach,

gdy nad narodem ciemne rozległy się noce,
budzi się prorok-duch, co go powie—
Ten sam ze się zapłonie, jako słup ognisty,
i będzie przed szeregiem zwartym szedł na przedzie,
Temu Bóg odda dusz jedynowładztwo!

Oczywiście jest to poetyczna dowolność. Lelewel jest skrajnym demokratą, doktrynerem rewolucyi, w polityce nieudolnym, chwiejnym i pokrętnym, członkiem rządu i zarazem spiskowcem, klubistą. Jako profesor miał polot ideowy, pomysły wzniosłe, uogólniał wypadki świata, porywał umysły młodzieży duchem patryotycznym. W dramacie przemawia jako mistyk-wizjoner,

wyprzedzając takim nastrojem daną dziejową chwilę. Zewnętrznie biorąc, poeta trzymał się wiernie faktów opisanych w cennym, ale niedość krytycznym dziele Stanisława Barzykowskiego: „Historia powstania Listopadowego“ (Poznań 1883 r.). Nie patrzył jednak Wyspiański na swego bohatera przez pryzmat opinii tego historyografa. Lelewel został przez Barzykowskiego scharakteryzowany z wielką niechęcią, jako działacz polityczny „bez wyższych usposobień, bez znajomości świata, bez woli i charakteru, bez głębszych obmyśleń, bez determinacji, nieśmiały w przedsięwzięciu, niemocny w uczynkach, ideolog za marzeniem biegnący, a mający zarozumienie nieomyślności w polityce“ (T. I., str. 262). Barzykowski twierdzi, że udział Lelewela w Rządzie rewolucyjnym był nieszczęściem dla sprawy narodowej — chociaż tego nie popiera dość wymownie faktami, okazując jako zachowawca, niechęć dla jednego z najczterwielniejszych radykałów.

Co prawda, politycznej roli Lelewela nikt inny także w różowym świetle nie ukazał, chociaż na emigracji był postacią szanowaną, jako charakter czysty, wyraziściel niezłomny zasad demokratycznych. Wyspiański, wyrażając nieraz sympatyje w kierunku lewicy, ukazał postać bohatera dramatu z jednej głównie strony — jako płomiennego entuzystę. Przyczyną niepowodzenia sprawy narodowej, według Lelewela, jest brak rewolucyjnego ducha w ludzie i rządzie. Chce on, by „wstały huczące orkany“, chce huraganu i ognia, w którym ocyszciliby się złoto duszy narodowej.

Dysputa członków rządu zamienia się na gwałtowne, historycznie prawdziwe zajście pomiędzy Lelewel a ks. Czartoryskim, który, dotknięty zarzutem zdrady, spiskowania na rzecz swych monarchicznych ambi-

cyj, opuszcza posiedzenie. Akt pierwszy dramatu kończy się tą mocną, dobrze odczutą sceną. W małej ilości słów wyładowuje się elektryczność uczuć silnie napiętych. Chwile milczenia odpowiadają klębieniu się wewnętrznemu dusz. Węzeł dramatu zadzierzgnięty silnie. Zdawałoby się, że dalej toczyć się będzie walka dwu mocnych duchów. Zamiast czynów jednak, potem walczą i ścierają się słowa.

W następnych aktach rysuje się dobrze postać księcia, najbardziej wypukła w sztuce. Dowiódł w niej poeta, że miał w talencie swoim czynniki, które spotęgowane i rozwinięte, mogłyby stworzyć tak ważną dla każdego dramaturga umiejętność stwarzania żywych ludzi, widzianych przez pryzmat oka twórczego, ale pełnych, drgających prawdą wewnętrzną. Książę ma gest magnacki, powagę i rozum statysty, dumę rodu, którego dziedzicom śnią się w kolebce korony. Ma także gorące serce i z głębokiem współczuciem słucha od pół wieku „konających łkań Polski i jęceń.“ Marzenie o koronie jest u niego szczeblem do wskrzeszenia dawnej wielkości ojczyzny. Namówiony przez Niemojowskiego, wraca na posiedzenie rządu rewolucyjnego. Tam zbliża się wielka chwila zgody i zbratania dwu dusz walczących sercem o wielkość narodu. Książę i Lelewel mają już sobie podać ręce, ale harmonię mącą krzyki tłumu i członków Tow. Patriotycznego, którzy wpadają na salę i chcą wykonać zamach na rząd. Jest to epizod fatalnych rozruchów dn. 15 sierpnia, które były wynikiem rozpacz i zwątpienia, objawem zamętu, jaki zapanował w Warszawie po bitwie Ostrołęckiej — jednym z konwulsyjnych drgnięć upadającej sprawy.

Niepowodzenie na polu bitwy, nieudolność wodzów, słabość rządu narodowego, krzykactwo demagogów, roz-

jątrzenie tłumu, wszystko to razem skupiło się w orgiach ulicznych. Rozpacz bólu narodowego szukała nasycenia w krwawym samosądzie. W dramacie słyszymy tylko uboczne echa tej zawieruchy ulicznej. Trzymając się relacji Barzykowskiego przedstawił Wyspiański dwuznaczną rolę Lelewela, który skrył się w sali posiedzeń rządu za firankę, przed tłumem swych politycznych przyjaciół, napadających rząd bezradny, nieprzygotowany i bezbronny. Zaskoczony ruchem rząd, postanawia się rozwiązać. Książę opuszcza salę, czyniąc gorzki wyrzut, z powodu tajnych knowań, Lelewelowi, który, porwany śpiewem marsylianki, wypada na ulicę. W akcie piątym spór generała Dębińskiego z Lelewelem, snującym marzenia prorocze, milknie na odgłos dalekiego huku armat rosyjskich. Dramat i rozterka ducha narodowego urywa się w zgrzycie ironiczno-bolesnym.

Szkoda że całość, ujęta z tego punktu widzenia, została rzucona szkicowo. Pomimo pięknych scen i ustępów, wygląda, jakby niedokształtowana. Postacie nie urobiły się dość plastycznie w umyśle poety. Lelewel po za rysami entuzjazmu rewolucyjnego i wylewami liryzmu nie posiada wyraźnej fizjonomii. Statyści i wojskowi na posiedzeniu rządu narodowego mówią barwnie, ale po literacku, nie mają zarysów żywych postaci. W jednej tylko scenie epizodowej, napisanej już po wystawieniu sztuki, toczy się żywa, pełna wdzięku, rozmowa młodej pary, która łączy ku sobie, ale nie może dojść do „serca zguby“, zajęta troską o losy ojczyzny.

W całości znać borykanie się poetycznego fantasty z tematem konkretnym. Widać pewną trudność ujęcia treści; słowa się kłębią, tok myśli rwie się w podskokach i przeskokach, wikła się i płacze. Styl, jak zwykle u Wyspiańskiego, swoisty i oryginalny, ma nierówne, ner-

wowe falowanie. Kompozycja rzucona na oślep, nie posiada stężeń i stopniowania. Poeta lubi wkraczać *in medias res*, unika ekspozycji i wyjaśnień nawet takich, które wiążą się ściśle z artystycznym kośćcem utworu. Dla czytelnika, nieznającego bliżej dziejów powstania listopadowego, dramat ma wiele luk i niedomówień. Niedostatecznie jasno rysuje się perspektywa chwili dziejowej. Niewyraźnym jest stosunek ruchu ulicznego do rządu narodowego — niemożna w akcie V-yim wyrozumieć, dlaczego generał Dębiński, który był gubernatorem miasta, ucieka się z Lelewelem, reprezentantem demagogii. Dla braku stężeń i dramatyczności „Lelewel“ nie wyszedł zwyciężsko z próby scenicznej, chociaż krytyka niefachowa powitała go zrazu bardzo gorąco, niemal jako arcydzieło.

Tymczasem krytyka modernistyczna pomijała ten dramat potem z niezastępowanym lekceważeniem, nie znajdując pońętnych dla siebie cech symbolizmu i wizjonerstwa. Niema istotnie „Lelewel“ siły wewnętrznej, która narzuca się, podbija i przykuwa. Jednakże są w tym dramacie szkicowym sceny piękne, chwile gorących porównań, panuje w nim jednolity nastrój poetyczny pełen trwożliwego niepokoju o losy ojczyzny. Głębia ideowa utworu polega na rozterce bujnego polskiego ducha, którego lotne porywy łamie rzeczywistość brutalna, nieubłagana. Wzloty marzeń o proroku i zbawcy narodu, zesłanym z nieba, przerywa huk armat rosyjskich. Ideały muszą milknąć wobec racji stanu, uzbrojonej w siłę fizyczną. Chronią się w głębie dusz, aby trwać tam, jako marzenie nieziszczone.

W dramacie tym, lubo artystycznie dalekim od doskonałości, przemawia chwilami ból nad bólami, wiekowa męka narodu, który czuł siły i prawo do życia i dlatego

wpadał czasem w rozpacz i zwątpienie, ale nie mógł się zdobyć na rezygnację.

* * *

W „Kłątwie“, tragedyi, wydanej w Krakowie roku 1899, poeta trafił na temat, zgodny z naturą swego umysłu. Oczyma duszy przygląda się ciemnej zagadce losu. Czuje mistyczną głębię przeznaczeń człowieka, któremi rządzą moce zaziemskie, ciężące złowrogo nad życiem, karzące za pogwałcenie praw odwiecznych

W „Kłątwie“ znajduje silny, poetyczny wyraz lęk duszy ludzkiej, która korzy się przed wyższym łaodem świata. W epoce pierwotnej, gdy rodzą się normy etyczne, krępujące ludzkie barbarzyństwo, łaad ten zjawia się czasem w majestacie błyskawic, dosięga winy człowiecze chłostą, potępieniem. W samem pojęciu kłątwy, stworzonem przez etykę starego zakonu, tkwi nietylko kara, ale zarazem poczucie grozy i nienawiści, wyłączającej grzesznika z rodziny bliźnich.

W podaniu ludowem, które stanowi wątek tragedyi, występuje konieczność ofiary. Ona może przebłagać zagniewane bóstwo, sprowadzić pojednanie między grzechem robaka-człowieka a gniewem najwyższego sądu. Grzech wielki, zgorszenie, jest „kamieniem obrazu i skałą skandalu“. Nieślubne pożycie księdza z młodą kobietą. Owocem grzechu życie dwojga dzieciątek. Gniewa się za to groźne bóstwo i natura. Spieka pali rolę, warzy żywotne soki ziemiopłodne. Ziemia spękana, twarda jak skała, nie daje karmi człowiekowi. Słońce dopieka nienawistnie skwarem. Atmosfera duszna, w której unosi się groźba pomsty i gniewu.

W okolicach Tarnowa urodziła się ta legenda. Praw-

dopodobnie jest ona śladem szczątkowym epoki, gdy władze kościelne starały się utrwalić celibat księży, wypłenić małżeństwo kleru. Idea ascezy kapłańskiej, zapoczątkowana w zaraniu chrześcijaństwa przez św. Pawła, stała się w XIII wieku narzędziem wzmocnienia sił kościoła w walce z państwem i władzą świecką. W Polsce celibat utrwalony został w r. 1285 na Synodzie w Łęczycy, zwołanym przez arcybiskupa Gnieźnieńskiego, Jakóba Świnkę. Surowe kary kościelne dosięgały duchownych żonatych, lub żyjących w konkubinacie. Grzechem było słuchać mszy, odprowadzanych przez księży nieposłusznych temu zakazowi. Biskup miał prawo żony i konkubiny księże oraz ich dzieci skazać na niewolę lub chłostę, majątek ich skonfiskować na rzecz kościoła, a przeciwko księżom użyć najostrzejszych środków rygoru dyscypliny – jak o tem szczegółowo pisze H. Rittner w artykule „Celibat w Polsce“, zamieszczonym w 1874 roku w „Przewodniku naukowym i literackim“. W epoce reformacji surowość ta w kościele katolickim zwolniła pod wpływem nowatorskiego fermentu, o czem świadczy głośna sprawa Orzechowskiego, pełnego talentu warchoła w sutannie.

Dzisiaj, pomimo panującego w kościele zachodnim celibatu, sytuacja stanowiąca oś „Kłątwy“ nie jest wcale tragiczną. Życie ściera ostre kąty rygoru kościelnego. Naturalne popędy, hamowane przez ascezę, znajdują łatwe ujście w tylu związkach potępianych formalnie, tolerowanych w praktyce. Gdyby dzisiaj kłątwa ściagała winnych, tak jak w dramacie Wyspiańskiego, tragedia losowa stałaby się prawie banalnością.

Inaczej wygląda ona w mrokach legendowej, w dramacie ściśle nieokreślonej, ale dalekiej przeszłości, gdy jeszcze błąkały się wśród ludu resztki „dawnej wiary“, którą tutaj reprezentuje pustelnik w habicie zakonu

Ś-go Franciszka, pielęgnującego w średnich wiekach mistyczny i naiwny kult dla tajemnic przyrody. Pułstelnik zjawia się jako wieszcz, tłumaczący przyczynę klęski żywiołowej, w której widzi karzącą rękę Bożą. Wobec księdza, który złamał ślub czystości, staje on, jako rzecznik i wyraziciel moralnego poczucia ludu. Żąda oczyszczenia przez ofiarę ognia, przez całopalenie płodów ziemi. Ksiądz sprzeciwia się praktykom „dawnej wiary” — ale utracił moralny wpływ na swoją owczarnię.

Od pierwszych scen czuć tę atmosferę niechęci i nienawiści pomiędzy ludem a plebanią. Stosunek między księdzem a Młodą jego oblubienicą jest męczący. Oboje skrupowani, pełni troski, nie mówią do siebie. Ksiądz, ostry impetyk, wieździe spory z gromadą. Młoda, gwałtowna i zrazu pewna swej przewagi na plebanii, swarzy się z robotnikami, pracującymi w ogrodzie i ze służbą, która jej bryzga w oczy drwinkami, stawiając się hardo. Powaga moralna kapłaństwa złamana. Ksiądz musi ustąpić woli ludu, który go widocznie lekceważy. Rozjątrzony zgorzleniem, dotknięty klęską pomsty, lud pod wodzą sołtysa postanawia w duchu „dawnej wiary” ułożyć ogromny stos ofiarny z kłód drewnianych i wszelakiego paliwa. Wtedy w Młodej zaczyna kielkować myśl, że może z niej „trzeba ofiary”, bo skalana grzechem śmiertelnym jest przyczyną klęski.

Dramatyczność i tragizm utworu rosną z każdą chwilą. Gromadzą się ciężkie chmury, grożące burzą i piorunami. Z prawdą i artyzmem konflikt moralny przenosi poeta w głębie dusz ludzkich, zwłaszcza od chwili przybycia matki księdza, której słowa proste a wymowne, wstrząsają do głębi sumienie winnego. Prześliczne, pełne ekspresji, niepokoju i bólu, są sceny syna z matką i Młodą. Uczucia proste, silnie napięte, przemawiają

tu w słowach pełnych powagi i dostojności. W kilku wyrazach, zamienionych między matką a synem, skupia się taka dramatyczność, pełna prostoty, że budzą one dreszcz w czytelniku. Matka, siwa gołąbka, z przerażeniem dowiadyuje się o winie synowskiej. Pieści jego dziecinny ze łzami głębokiego rozczulenia. W prostocie swojej twierdzi, że Bóg, który dał dzieci jej synowi, niechce „je rzucać w otchłanie”, ale ksiądz, pod wpływem nowobudzonej gorliwości sumienia, wypowiada surowy nakaz etyki kościelnej: „ktokolwiek na tej ziemi, przysięgi straszliwemi, ślubował Bogu swoją duszę w czystości żyć nieskalanej, a potem śluby swoje łamie i boskiej łasce nędźnie kłamie, Bóg *pomsty* zsyła nań katusze i jego dzieci i kochanie na zatraconych ogień wpędza: ...oto jest matko moja nędza!”

Stają mu w myśli księgi starych proroków, którzy, klnąc „spożyte zło występku”, chcą, aby winny zginął. Ksiądz wyraża to przekonanie, że ofiara doczesna, męka ognia, może uchronić Młodą i jego dzieci od mąk w życiu przyszłym. Zasada ta przed paroma wiekami zapalała stosy czarownic i heretyków. Myśl tej okrutnej ekspiacji, podsłuchana przez Młodą, staje się iskrą rzuconą w duszę zrozpaczonej kobiety. Ubiera ona w biel swe dzieciątka, żegna je w słowach nabrzmiałych bólem, kapiących łzami, potem biegnie za plebanie na pole spełnić ofiarę całopalną.

Najśodsze uczucia rodzinne, będące zwykle źródłem pociechy i szczęścia, zatrute przez grzech, stają się źródłem niedoli.

Przepiękną jest chwila, gdy, wiodąc swe dziatki na ofiarę, nieszczęsna kobieta żegna je łzami, żegna nędzę swego żywota, słońce i wesele życia, dążąc przez mękę ognia w „empirejskich bram podwoje”. Jest to poetycz-

ny wylew uczuć podniosłych, poryw duszy sięgającej w zaświaty, a zarazem skarga matki, niosącej na ofiarę to, co ma najdroższego. Monolog ten stanowi klejnot poetycznej liryki. Poparty ekspresją gry i dykcji znakomitej artystki, mógłby wyrzucić na scenie wrażenie ogromne. Można spytać, skąd w tej prostej kobiecie z ludu bierze się taka wielkość uczucia, ta żądza oglądania światłości niebiańskiej? Opierając się z początku na gruncie pojęć i uczuć realnych, ludowych, poeta wkroczył potem w sferę idealizacji, podniósł skalę duchową danej postaci, niezmieniając jej natury. Włożył w jej usta wymowę nie tylko uczuć osobistych, ale cierpiącej ludzkiej duszy wogóle. Wtrąciwszy w ogień biedne dziewczyny, Młoda sama niema sił, by spłonąć. Z bólu i rozpaczyny wpada w obłęd, biegnie z zagwiał pod plebanie, aby ją poopalić. Lud, wzburzony dzieciobójstwem, ściga szaloną i kamieniuje ją kawałkami spiekłej grudy. Ksiądz oszalał z rozpaczyny, ucieka ze wsi, pędząc na oślep przed siebie. Grom zdala bije, wieś staje w płomieniach, pustelnik woła do ludu: „Bijcie o ziem głową — Bóg mówi — Słowo!“

W burzy i piorunach przemawia ten Bóg, „którego oblicze błyskawicowe jest,“ gniewne i mściwe. Nie jest to Bóg chrześcijański, ojciec miłosierny świata, ale raczej Jehowa, który wedle psalmisty objawia się we wstrząśnieniach ziemi, z „którego nozdrzy dym bucha i ogień pożerający.“ Nie jest to nawet ten mądry, dobrotliwy Bóg z księgi Hioba, który nie karze znękanego rozpaczą człowieka za bluźnierstwa, tylko upomina go, że nie powinien buntować się myślą, bo ona jest zaslaba, żeby zgłębić i pojąć wyższy porządek świata. Nie jest wreszcie ten wspaniały, łagodny monarcha świata, który we „Fauście“ Goethe'go pozwala ze sobą dysputować wy-

śłańcowi piekieł, szatanowi niższej rangi. Wyspiański zna tylko ponure oblicza Bóstwa, Losu i Przyrody. Jego tragedia kończy się wybuchem spotęgowanego lęku, natężeniem grozy, które dochodzi do granic okropności. To jest katastrofa raczej niż tragedia, bo namiętności i wola ludzka nie mają tu dość siły, aby borykać się z losem, ale padają pod brzemieniem kary, uległe wyższym potęgom. Z tego starcia wynika tryumf idei, a raczej bogobojnego szafu ascezy i czystości moralnej.

Pomimo drażliwego tematu, który dotąd zagroził tej tragedii drogę na deski sceniczne, technicznie ona fanatyzmem etyki chrześcijańskiej, która każe deptać pokusy ciała dla zbawienia wiecznego. Całość odczuta mocno i szczerze.

Idąc za legendą, spojrzawszy Wyspiański na temat ten z wyżyny ascetycznej, ukazał dusze ludzkie, skrępowane lękiem, pełne zbożnej grozy, szamoczące się w poczuciu wielkiej winy. W budowie, tonie i układzie tragedii poszedł śladem tragików greckich, i artystycznie osiągnął rezultat świetny, ponieważ natura przedmiotu dała się ująć w zarysach antycznych. Nie znam utworu, w którymby przyswojenie formy starożytnej było szczęśliwiej spojęte z rdzeniem rzeczy. Poeta kształtował figury dramatu w sposób półklasyczny, chwycił ich zarysy i mowę pod kątem głównego założenia utworu. Nie są to złożone, bogate, różnorodne figury Szekspirowskie, ale osobistości żywe, acz uproszczone, mające plastykę stylizowaną wyraziście, pół-posagowo. Szkoda, że w zakończeniu tragedii nie był wiernym stylowi greckiemu, który usuwał brutalne widoki mordów. Mógł oszczędzić przy końcu sztuki widoku ociekłego krwią w konwulsjach przedzgonnych ciała ukamienowanej kobiety. Wyspiański bywa nieubлагany i niemiłosierny dla swych bo-

haterów, nie cofa się przed scenami i obrazami, które przechodzą granicę wytrzymałości naszej na wrażenia ponure.

Pod względem prostoty i powagi surowej „Kłątwa“ jest w naszej literaturze, a może i w literaturze dramatycznej całego świata, dziełem najbliższym tragedii greckiej, a zarazem żywotnem, najmniej sztucznem, pomimo naśladowanej formy. Dzieje się to w znacznej części za sprawą stylu, stworzonego w sposób wprost zadziwiający, ze spływu mowy ludowej z językiem najdawniejszych zabytków literackich (pieśni „Bogurodzica“). Utworzył się z tego wiersz płynny, dziwnie poważny, swoisty, chwilami dźwięczący pełnią i powagą prastarych pieśni i chorałów, styl, który od jędrnej, uszlachetnionej mowy potocznej wznosi się naturalnie i stopniowo do wyżyn natchnienia. Styl łączący jasność i prostotę z patosem szlachetnym, nie szczudłowym, ani wysiłonym — styl surowy, ale jasny, nie spłątany w gzygzakach, dźwięczący, jak metal szlachetny, który wypełnia wszystkie kształty i załamy poetycznej plastyki. Znaczenie języka utworu dobrze i wymownie określił p. Antoni Potocki w swem panegirycznym studyum o Wyspiańskim, wydanem w Krakowie r. 1902.

„Kłątwa“ jest w swej harmonii i skończoności, jakby grupą, odlaną z brązu, w której kontury chwilami potracają o rodzajowość, ale są modelowane szeroko, jędrnie i szlachetnie.

Można wskazać pewne skazy w plastyce i nieprawidłowości w wiążadłach utworu. Można się dziwić, dlaczego w tragedii, opartej na tle chrześcijańsko-katolickim, pojęcie Bóstwa jest takie groźne i złowrogie. Można twierdzić, że nawet zasadniczy temat tragedii oraz jej idea, nie są typowe dla stosunków zachodniego kościoła.

Można zapytać, dlaczego pustelnik w habitie franciszkańskim wskrzesza tradycję wiary *pogańskiej*. Można zarzuścić, że myśl pokuty ogniowej powstaje zbyt późno w duszy księdza, można się zżymać na przejawienie okropności w scenach końcowych. Mimo to „Kłątwa“ podbija nie tylko przekonywającą wymową uczuć i plastyką figur, ale powagą i siłą nastroju, imponuje artystycznem stopniowaniem w rozwoju osnowy, wspaniałą harmonią zarysów ogólnych. „Kłątwa“ jest jednym z rzadkich dzieł poezji, w których twórca osiąga w pełni zamierzony cel i wrażenie. Formalnie jest ona najdoskonalszą ze wszystkich dramatów Wyspiańskiego, okazuje niezwykłą zdolność konstrukcyjną twórcy, świadome, spokojne opanowanie danej artystycznej techniki.

Temat tragedii należy do wiekuistych i nieprzezwyciężonych. To walka i szamotanie się przyrodzonych popędów człowieka, żądzy życia, pragnienia rozkoszy z więzami praw etycznych. Walka pragnień doczesnych z moralnością, zwróconą ku celom zaziemskim, opartą na sankcyi powagi nadnaturalnej.

„Kłątwa“ dla tego ma siłę wewnętrzną, oporną na działanie żrących odczynników analizy krytycznej. Zachowała ona swą żywotność wśród kapryśnego falowania mody literackiej, napływu nowych prądów, zalewających twory znikome i jednodniowe.

Treść „Kłątwy“ wiąże się prawdopodobnie z dramatem wewnętrznym, który poetę wtedy nurtował i skłonił wkrótce potem do zakończenia małżeństwem związku wolnego. Poślubił Wyspiański w 1900 roku kobietę z lu-

du, właściwie mówiąc, ze stery małomieszczańskiej, Teofilę Teodorę Spytkównę, pochodzącą ze wsi Konary, z okolic Tarnowa, gdzie odbyła się katastrofa i ukamienowanie jego Młodej w dramacie. Żona jego prosta, energiczna, niekulturalna — jako typ ludowy różniła się od wieśniaczek z okolic podkrakowskich, mających zwłaszcza za młodu dużo łagodnego wdzięku. Nietylko w kobietach ale i w mężczyznach okolic podkrakowskich można łatwo dostrzedz cechy odrębnej wiejskiej kultury, sympatycznej powagi, nawet delikatności uczuć i obyczajów. Pod względem umysłowym żona poety stanowiła z nim kontrast przeciwny. Nie mogło być mowy o jakiegokolwiek wspólności, nawet o zbliżeniu — jednak Wyspiański jak sam to głosił, odczytywał jej swoje utwory, których nawet w przybliżeniu myślą objąć nie była w stanie. Podznaczał ten szczegół w rozmowie z widoczną intencją, wyrażając się zawsze o niej w tonie, nakazującym szacunek. Jeden z listów, pisanych do mnie, zaczynał się od sentencji: „Dobrze jest mieć dobrą i kochającą żonę.“ Był istotnie przywiązany, nawet ślepo uległym mężem prawdziwie, „moljerowskiej w domu słabości“. Niechciał aby klątwa nieprawego urodzenia zapisała się głoskami wstydu na czołach jego dzieci, które gorąco kochał i małżeństwem uprawnił. Uczucia rodzinne należały dlań do świętości których tykać nie było wolno, „bo trza, żeby święte były.“

Według mnie etyczny rygor „Kłątwy“ płynie z tego źródła. Osobiste przeżycia i walki przewalczone zapewne były tylko potrąceniem dla roboty twórczej, która potem toczyła się siłą własnego artystycznego rozpędu. Wyspiański był naturą zamkniętą w sobie, zazdrośną o swoje tajemnice. Nierzucał na pokaz tłumowi kawałów ani strzępów własnej duszy, nie szukał w poezji, jak np. Goethe

ujęcia dla uczuć przewlekłych, nurtujących, środka odzyskania równowagi wewnętrznej. Można wysledzić tylko w „Kłątwie“ i paru drobnych wierszach łączniki pomiędzy jego życiem osobistym i artystycznym. W każdym razie poeta umiał własny ból i mękę przeżytą oderwać od siebie, przetopić na bronz artystyczny i ulać z niego posępnie piękną grupę.

V.

Rapsody.

Po „Kłątwie“ w rozwoju twórczości Wyspiańskiego nastąpiła przerwa niedługa. W r. 1900 wypoczęte skrzydła fantazyi zerwały się do lotu. Zwłaszcza w pierwszej połowie tego roku tworzy poeta szybko, gorączkowo, puszczając wodze swej skłonności i wielkich majaków...

Wskrzeszając narodową, zarazem krakowską, tradycję Skalki i Wawelu, pisze dwa rapsody „Bolesław Śmiały“ i „Kazimierz Wielki“, które *zewnątrznie* mają dużo podobieństwa do „Króla Ducha“. Stanowczo jednak przeczył temu Wyspiański (jak to podaje F. Hösick w cytowanych wyżej wspomnieniach), że rapsody te są naśladownictwem czy też dalszym ciągiem poematu Słowackiego, bo nigdy takiego dopełnienia „pisać nie myślał“.

Powstały te rapsody podczas pracy nad witrażami przeznaczonemi do Katedry na Wawelu. Miał ich napisać sześć, tyle co witraży, jako „dopowiedzenie tego, co się nie dało wyrazić w formie malarskiej“. Oprócz dwu wydanych osobno rzucił tylko kilka fragmentów

z „Henryka Pobożnego“ i „Piasta.“ Z „Królem duchem“ „miały one tylko wspólną formę oktawy.“

Rzeczywiście poematy te nie łączą się ideowo ani organicznie z mistyczną epopeją Słowackiego. Podobieństwo oprócz formy polega na tem, że tak samo jak w „Królu Ducha“ przemawiają tu widma królewskie, ale każde z nich występuje odrębnie, jako widziadło piastowskiej tradycyi wydobyte z pod zawaliska i pyłu dziejowego. Nie są wcieleniem ani kształtem przejściowym w ewolucyi jednej istoty odradzającej się w ciągu wieków. Upostaciowanie przedmiotu jest całkiem oryginalne — niezależne od wpływów dzieł dawniejszych.

Rapsod o Bolesławie rozpoczyna się od artystycznie i mocno wyrażonej sceny wyklęcia króla Szczodrego. Przypominając sobie poza grobem chwilę zabójstwa biskupa w opisie poetycznie silnym a skupionym, moderca nie kaja się. Królowi dał Bóg karzącą rękę na biskupa, który w chwili wzrostu państwa knuł zdradę, chciał mu wytrącić berło z ręki i zniewolił zmienić porpurę monarszą na czerwień katowską. Mimo to nad trupem męczennika zawisła jakaś moc cudowna. Orły królewskie nie chciały szponami szarpać ciała, ale, rozpostarłszy skrzydła, broniły świętych zwłok. Dręczony wyrzutami sumienia, król opuszcza zamek wawelski, błądzi po kraju, żegna się z synem ukochanym, który go w drodze dopędził z drużyną. W scenach tych żal ojcowski drga rzewnie, wzruszająco. Potem król-tułacz walczy na Pomorzu, w przeczuciu wieszczem widzi śmierć drogiego syna, którego brat otruł zdradziecko — śmierć, przedstawioną w formie pięknej archaicznej ballady.

Sceny rapsodu zmieniają się potem, jak rojenia senne, jak obłoki które nasuwają się luźno jedne na drugie.

Pogrob. romant.

drugie. Bolesław, jako duch, błądzi po śmierci w tatrzańskich turniach, szukając legendowych rycerzy Chrobrego, którzy w grocie górskiej zasnęli. Próżna gonitwa. Król, będący „żywych prawd wcieleniem,” widział na jawie widma rycerzy; są one jednak niezdolne do czynu, jak każda senność. Ucieka więc od tego wojska mar, od tej legendy, która według poety uosabia martwość ducha. Po błędnej wędrówce sam czuje się skamieniałym rycerzem. Ma trwać wieczność całą w tym zapędzie „zamierzon z mieczem gotowym do cięcia.” Głos archanielski zwiastuje mu, że kiedyś powołany będzie do wniebowzięcia, a wtedy sam Bóg rozkaże biskupowi przeżegnać go tą prawicą, która rzuciła klątwę. Spór pomiędzy królem a biskupem zostaje nierozsądzony. Poeta odsuwa go w przyszłość wiekową—przepowiada wyrok boży, który pojedna klętego z zamordowanym.

Ideowo przedstawia się ten rapsod mętnie. Poeta tak samo jak w dramacie późniejszym, nie troszczy się o antytezę historyczną—omija poglądy i spory badaczy. Staje chwilami po stronie króla, który streszcza w sobie młodzieńczą siłę państwa i narodu. Epizody i ustępy posiadają dużo poetycznego czaru. W pieśni, którą nuci królowi rusałki na dnie rzeki, w malowniczym obrazowaniu uroczyska i bagna ze świętymi węzami czuć tchnienie legendy piastowskiej, która gwarzy o prastarych pogańskich dziwach. Artystycznie jednak całość jest rwana, językowo grudowata, zeszpecona czasem skazami formy wiersza. Ustępy końcowe, skupiające myślowy i poetyczny rezultat rapsodów, wywołują wrażenie chwiejne, niezdeterminowane. Król, skamieniały z zamachem do cięcia, zastygł tak na wieki w tym półruchu, jako obraz, nie jest wymownym, ani symbolicznie

sugestywnym. Niektóre momenty są piękne, mają barwę lub plastykę niepowседневną, ale pomimo szerokiego epickiego stylu i nastroju pełnego legendowej powagi, całość jest rzucona, jakby z nieopatrznyim kaprysem — niezdecydowana.

* * *

W prześlicznych strofach wstępnych „Kazimierza Wielkiego” wspaniale brzmią akordy wielkości. Z rozkopanego w 1869 r. grobu monarchy, który wzmacniał państwową siłę dawnej Polski, przemawia majestat mocy ducha, trwającej przez wieki. Duch Kazimierza błądzi po przestworzach zaziemskich, śniąc o przyszłym życiu narodu „królewskim, błękitnem, pogodnem.” Nagłe słyszy głos, nakazujący mu, by wracał na dzień drugiego swego pogrzebu i śmierci drugiej. Znajduje się w czarnej pustce, czuje prochem i kośćmi, ale czuje, jakby istota żywa. Brak mu w grobowcu tchu, oczy toną w ciemności. Gdy światło wkradło się przez otwór wybity w pieczarze, płacze łzami wstydu, które ściekają po twarzy kościstej. Wzruszenia pośmiertne ducha łączą się, według zwyczaju poety, z ruchem materyalnych szczątków. Wskutek rozkochania się w prochu mogiłym i zbratania się poety ze śmiercią, trup królewski dźwiga się z resztek dziejowego całunu — widmo staje potem do walki duchowej. Nad otworem grobu stoi człowiek maleńki, jeden z tych, „co są aniołom podobni,” z proroczym żarem w oku. Poeta z sympatią i czcią wskrzesza postać mistrza Matejki, każe mu przemawiać rzewną skargą pracownika znużonego wśród niedoli czasu—skargą, zakończoną pięknym szepem modlitwy za szczęście ojczyzny.

I spojrział duch królewski na rzeszę ludzi przy grobowcu, na tłum „w skromnych, czarnych ubiorach.” Spojrział w oblicze współczesnego pokolenia, które ma na czołach „światłość posłanniczą,” a w sercu poczucie „zawodów, męczeństw i klęsk pogromu.” Odczuł w ich duszach skargę na bezpłodność, na brak wytkniętych celów żywota, na ciemnicę ducha ludu bezdomnego. Gdy kości króla, zebrane na nowo, spoczęły w trumnie sosnowej, z zapachem żywicy zawiął na niego czar. W oczach staje mu majak niespodziewany: w cudnej strofie wyśpiewana, wyśniona, święta pieśń szczęścia, które było niegdyś bogactwem narodu. Potem myślał ogarnia wawelską świątynię pamiątek, którą sam dźwigał i upiększał. Widzi u krat grobu cisnącą się ciżbę, czuje z niej twórczy dech, wchodzący w próchno kości. Słyszy wołanie narodu, który wskrzesza w nim marę dawnej wielkości. Zrozumiał wtedy duch Kazimierzowy, dlaczego rozkaz i jęk narodu wróciły go z zaziemskich regionów. Wyzwała się z pęt grobu, siada na kamieniu pod wielką wieżą, tak jak człowiek żyjący, i ogląda korowód swego nowego pogrzebu.

Rytm rapsodu się zmienia, płyną strofy rozkołysane, jękiem dzwonów nabrzmią. W przedziwnej, mistrzowskiej melopei snują się obrazy pogrzebu, skapanego w blaskach słońca, przewijają się wieńce, proporce, płynie tłum barwny, chorągwiany, a nad nim „kołyszą się w górze pienia wróżebne.” Te karty poeta ukwiecił wyjątkowym dźwiękiem, kojarząc słoneczną uroczystość z głęboką melancholią. Krakowiak z krwi i kości, odczuł powagę i piękno tych chwil uroczystych, w których wspomnienia żałobne w mieście pamiątek, były narodowi światem otuchy i pocieszenia.

Wskrzeszony modlitw cudem, duch Kazimierza ude-

rzyl wtedy krzykiem piersi spróchniałej, tak, że po całej Polsce rozległo się echo. Ale to nie krzyczy duch zmarłego króla, to krzyczy zatruta bólem, ujarzmiona tradycją wawelową, dusza samego poety. Widmo Kazimierza W. nie jest wskrzeszeniem *czynnej* tradycji piastowskiej, wśród której lubił poeta przebywać myślą, nie jest echem królowania nad Polską kmiącą. Budowniczy państwa powstaje z prochu aby wojować z ujemnymi potęgami *naszego* czasu — zgodnie z opozycyjną naturą swego wskrzesiciela.

Jest to w poezji prawo powszechne, że twórca nadaje wywołanym przez siebie postaciom i marom cechy własnego umysłu i wyobraźni, albo każe własnej duszy przemawiać głosem swych bohaterów. Prawo to da się wysledzić w dziełach pisarzy nawet bardzo przedmiotowych, którzy skrywają starannie swoje *ja* za wzorzystą tkaniną przedży poetycznej. Więc nic dziwnego, że duch Kazimierza odzywa się głosem protestu i wypowiada stanowisko zaprzeczne samego wieszczka. Występują tu wyraźnie trzy zasadnicze motywy w poezji Wyspiańskiego, które potem rozwijają się pełniej i barwniej: 1) poeta oskarża naród o rozkochanie się w grobach i poddanie się pod jarzmo historyzmu; 2) powstaje na samozwańczę rolę wielkich romantyków, którzy narzucali rzeczom fałszywe wróżby; 3) potępia niemoc i rozbitcie ducha pokolenia współczesnego, potępia wodzów narodu, podsycających wrzenie i zamęt. Te myśli pojawiają się tu w kształcie słownym, wypowiedane, jako bezpośredni wylew uczucia lęku i troski o przyszłość narodu.

Z tych ziarn ideowych potem w „Wyzwoleniu” wyrasta cały splot barwnych obrazów i symbolów. Przyjrzyjmy się im później, zadając pytanie, czy istonie stanowisko zaprzeczne poety, wobec tradycji historycz-

nej i narodowej, może być uważane, jakie moment twórczej myśli polskiej naszego czasu?

W rapsodzie o Kazimierzu, te myśli i przekonania skryształizowane, wyraźnie poparte są energicznym obrazem końcowym. Wobec gromady ludu, odbywającego sejm jakiś „przy ołtarzu nagrobnym,” duch królewski staje się nagle „krwią i kością między żywymi.” Chwyta młot i miazdży mówcę, który był rzecznikiem zameńtu i ropaczy. Naród obaczył się wolny duchem. Młot wielkości roztrzaskał to, co było rozłamem i niewolą. To symbol, a raczej postulat przyszłości. Rapsod kończy się wróżbą odnowienia wewnętrznej siły narodu przez moc, niszczącą jego grzechy i błędy.

W przeciwieństwie do wspaniałej, ale szkieletowej postaci na witrażu, duch Kazimierza Wielkiego jest wstającą z grobu potęgą, która nawołuje do nowego życia. Od początku do końca poemat pełny jest obrazowości majestatycznej, mocno napiętego uczucia, imponuje tężyzną i rozmachem słowa. Układ mniej mętny, niż w rapsodzie poprzednim. Forma stroficzna chwilami się rozluźnia swobodnie, ustępując płynnej rytmice kolędowej.

Silne wrażenie rapsodu polega na tem, że poeta zestawił wskrzeszoną wielkość dziejową z niedolą i zamiętem czasu naszego. To jeden ze zgrzytów bólu narodowego, artystyczna manifestacja siły, płynącej z cierpienia.

VI.

Legion.

„Legion“ jest pierwszym mocowaniem się Wyspiańskiego z tradycją romantyczną. To także pierwsza próba stworzenia poematu dramatycznego na wielką skalę.

Powstał ten utwór w 1900 r., w dobie bujnego rozkołysania się wyobraźni, która cechuje piastowskie rapsody. Kompozycję ujął poeta w dwanaście obrazów, których tło i scenerya ciągle się zmieniają. Ta forma staje się odtąd typową dla kilku jego dzieł szeroko zakrojonych, w których przeważa pierwiastek wizyonerski. Luźno zestawione epizody, wiążą się jednością nastroju i tonem wiersza, który płynie w tempie pół-psalmowem. Co chwila powtarzają się pewne sakramentalne wyrzeczenia lub wiersze. Pragnie poeta osiągnąć przez to wrażenie poetycznej uroczystości, która wpada często w monotonię.

Pierwszy obraz jest echem wizyty Mikołaja I w Watykanie w r. 1845. Przed tronem papieskim staje najprzód przełożona klasztoru bazylianka w Mińsku, matka Makryna Mieczysławska, unieśmiertelniona w cudnym poemacie Słowackiego. Męczennica zносиła z bohaterską

stałością kilka lat prześladowania renegata, biskupa Siemaszki, od czasu skasowania unii na Litwie w 1837 r. Ślicznie, z głęboką prostotą, opowiadała na emigracji o swych mękach. Zrazu skarży się w poemacie Grzegorzowi XVI, ze spokojem mówi o swych przygodach. Potem, czując w sobie piorunową siłę ducha, która druzgocze wrógów, woła z patosem, nienaturalnym u niej, „że Bóg dziejów roztworzył księgę, niechaj w niej światy czytają”.

Po chwili spotyka się oko w oko z mocarzem północy, który ma krótką a ostrą przeprawę z papieżem. Na widok matki Makryny, męczzonej niedawno przez katów, wykonawców jego woli, mocarz głowę zniża ku ziemi i cofa się wylekły, opuszczając watykańskie komnaty. Krótka ta scena, chociaż chwilami wpada w styl szopkowy, jest mocna i dramatyczna. Potęgą materyjalna ziemiska w zetknięciu z siłą ducha, skupioną w biednej zakonnicy, łamie się we wstydzie i ustępuje.

W następnym obrazie matka Makryna, oprowadzana przez ks. Jełowieckiego po katakumbach, ma zjawę *męczeństwa* narodu. Widzi cienie „sukmannyh gładyatorów cezara” chłopów galicyjskich, sprawców rzezi 1846 roku. Przekleci dręczą się — trawieni żarem rozpacz, chcą się orzeźwić, a „krasna dziewczka” Fortuna podaje im konew pełną krwi. Widzenie zagadkowe, jakby zaklęty w słowa obraz Malczewskiego. Skąd się bierze w podziemiach chrześcijańskich ta alegoria z nazwą łacińską, krocząca na czele zastępu chłopskich widm? To jeż przecież scena wizyi, w której wydobywa poeta na jaw obrazy z głębi duszy osób przytomnych. Symbolicznie uzmysłowiony moment męki ducha narodowego. Tę Fortunę wywołała sztucznie wyobraźnia poety, który postacie i sym-

bole klasyczne lubi mieszać bezładnie z tłumem mardzielskich.

Na widok dręczonych przekleństwem chłopów, matka Makryna ma serdeczne, proste słowa litości i współczucia dla synów zbłąkanych, bez nadziei zbawienia... Głęboko przejmujące jęki tłumy giną wśród ścian kurytarzy podziemnych.

Zmienia się scena widzenia. Na górnych ławach rzymskiego Colosseum zjawiają się Mickiewicz i Krasiński, wiodą rozmowy wśród księżycowej nocy. Zamiar poety był ogromny. Zestawić chciał dwa wielkie duchy wieszczów, mające odrębną wiarę w przeznaczenie ludzkości i narodu — męczące się wobec mistycznej zagadki wieków. Obaj wieszczowie mówią tu stylem Wyspiańskiego, zrazu mętnie, pogrążając się w nastrojowej zadumie o duchu Romy, o przeczuciach zmartwychpowstania. Krasiński rzuca wróżbę wprost przeciwną kardynalnym artykułom jego wiary, mówiąc, że Pan wszechświata „zdrugocze świątynie Piotrowe”, a więc potęgę duchową papieżstwa. Jest to jaskrawy fałsz, zaprzeczenie najgłębszej treści ducha doezyi autora „Irydiona”, który spajał nierozłącznie katolicyzm z polskością.

Krasiński potępia i nazywa błędnymi „wołania narodu pragnącego sławy i zmartwychwstania” (?). Mickiewicz duch rwie się w tę stronę, szarpiąc się w świętej męce dla Polski, „która ukochała ból”. Zjawia się w dali ogromna, biała, kamienna postać — Krasiński widzi w niej „niewstrzymane przekleństwo” i uprowadza towarzysza z ruin, wśród których z ust olbrzymki rozlega się wołanie: „do broni — do broni!” Mickiewicz potem wyznaje księdzu Jełowieckiemu, że ujrzał „Upiorzycę narodową”, dla której serce i ducha roztrwoni. Posłannictwo narodowe, według Wyspiańskiego, jest dla obu wiesz-

czów *męką*, a Polska „świętym upiorem“, którego samo spojrzenie niesie niewstrzymaną potęgę śmierci. Autor „Legionu“ narzuca obu romantycznym poetom naszym pojęcie wskrzeszenia Polski wprost przeciwne ich marzeniom najszczytniejszym. Ta „upiorzyca narodowa“ ogromna, kamienna, budząca przestrah — jakże różną jest od archanielskich wizyj „Przedświtu“, od marzeń o chrystusowym powołaniu narodu polskiego, o jego ewangelicznym posłannictwie, jako zwiastunie prawdy duchowej i wolności, zawartem w „Księgach Pielgrzymstwa“.

W „Legionie“ misja narodowa nie jest dziełem zbawieniem — ale katuszą, od której zrazu wieszczce chcą uciec. Na swój sposób, zupełnie niezgodny z najgłębszą duchową treścią dzieł i życia wielkich poetów, Wyspiański rozwija w dalszych obrazach poematu duchową *tragedję mistycyzmu* polskiego z drugiej ćwierci zeszłego stulecia. Osia główną staje się postać Mickiewicza z epoki Towianizmu — punktem wyjścia kilku wydarzeń rzeczywistych jego życia ubarwionych lub przefantazyowanych dowolnie i dopełnionych nastrojowymi wizjami.

Mistycyzm dla Mickiewicza tak samo, jak dla grupy zwolenników Towiańskiego, był ukojeniem wielkiej tęsknoty za ojczyzną. Próżnię duchową i gorycz bezowocnej tułaczki wśród „potępieńczych swarów“ starał się wypełnić pracą wewnętrzną odnowienia ducha Bożego w ludziach, z czego miało się narodzić przyszłe królestwo Boże. Mickiewicz długo się szamotał wśród etycznej uszlachetniającej, ale bezpłodnej pracy mistycznej wśród nieustannych wysiłków podnoszenia siebie i współbraci do wysokiego „tonu“ Sprawy. W tej epoce, gdy we Włoszech pracował nad utworzeniem polskiego legionu, Mickiewicz wyzwolił się już częściowo z pod wpły-

wu mistrza. Czynna jego natura uczuła próżnię w tych spazmatycznych wysiłkach ekstazy. Niemogła przestać na kontemplacji i dążyła do rzeczywistej, życiowej służby dla sprawy narodu. W „Legionie“ autor nie odtwarza tej poezji czynu — chwytając tylko niektóre momenty wysokiego nastroju ducha i chwile uroczyste.

Śliczne szczegóły ma scena spotkania Mickiewicza z matką Makryną. Stara się ona ukoić rozterkę wewnętrzną poety, który niemoże zapanować nad oddechem duszy własnej, dręczonej przez straszliwe upiory. Na to mówi do niego matka-męczennica:

Nie pomogą świata znachory,
Serce w tobie boleje rozpacz,
Nie pomogą, serc nieprzeinacz;
Bo ze sercem trzeba, jak z ptaszyną—
Jeno troską żywiona matczyną,
Jeno w swoim szczęśliwa gniazdeńku,
Bo ze sercem trzeba poualeńku...

Istotnie to prawda, że pod wpływem głębokiej wiary tej kobiety, „roztkliwił się duch Mickiewicza“—jak to pisze Krasiński w jednym ze swoich listów do Gaszyńskiego*). Poeta uspokoił się, pojednał z kościołem katolickim i przystąpił do spowiedzi. W poemacie odbywa się ten akt skruchy w celi ks. Jełowickiego, któremu każe autor przemawiać pojęciami, o jakich się zapewne nie śniło ojcom Zmartwychwstańcom. Książd dziwnie wtóruje mistycznym skargom Adama, biada nielogicznie nad tem, że Polska „rozdiera krwi pełne serce, w krwi się świeżej lubując zapachu, pychy uświęca braterstwo“ (!).

*) Śf. Tarnowski: „Zygmunt Krasiński“, Kraków, 1892. Tom II, str. 523 i następne.

W następnym obrazie występuje na widownię nowy papież Pius IX, przed którym staje Mickiewicz ukojony i silny duchem na czele ojców Zmartwychwstańców. Mówi tonem proroczym, czując w sobie nową potęgę i światło ducha, pozbywszy się cierpień, które dawniej brzdami brzydota twarz mu poorały. Mówi o wielkiem podniesieniu ludów, rwących się do wolności. Potem potrąca o terminologię towiańską, wspomina o Biesiadzie duchów, zwołanych na igrzyska wielkiej Sprawy. Wpada wreszcie w ton „Księdza Marka“ Słowackiego, wieszcząc przyszłą misję miłości, jaką ma podjąć naród polski. Egzaltacja poety zgodnie z prawdą dziejową tej sceny wybucha w końcu z szaloną śmiałością w groźbach i przestroгах dawanych papieżowi.

Odpowiada na to arcy-kapłan cierpkimi wyrzutami, zarzuca Polakom (tak jak mówił wtedy istotnie), że żyli w pysze i dumie, zapominając „o tłumie dusz urodzonych w lichej zagrodzie,“ wytyka brak miłości dla ludu. Mickiewicz odpiiera ten zarzut, twierdząc, żeśmy się wyrzekli pychy, w której ojciec żył — „własną dumę zdeptali i przeszłość unieważnili.“ Ten frazes zgrzytliwy jest fałszem. Pomimo demokratyzmu i radykalizmu politycznego, Mickiewicz niezapierał się nigdy przeszłości narodowej, słał przymierze „między dawnymi a nowymi laty.“ Miał zaprawdę słuszną w poemacie papież, gromiąc go za to słowami: „Jesteście synowie Piłaci, jeżeli wam ojciec ciąży, jeśli się wyrzekacie braci, pokutujących w czyśćcu za żywota.“

Mickiewicz po tej dyspacie polityczno-religijnej rozbraja gniew papieża prośbą, aby dzieci swych niezostawił w męce... Następuje moment podniosły. Arcy-kapłan w bieli z oczyma pełnymi łez, podniesionymi ku niebu, „sprawuje Tajemnice Sądu.“ Przyjawszy przysięgę od

Mickiewicza, jako wodza narodu, podniósłszy dłonie, wielkim głosem woła: „Błogosławie, błogosławie!“

Ta scena nastrojona na ton wysoko patetyczny, jest w pewnych szczegółach odbiciem prawdy, jak się o tem można przekonać, czytając zgodne opisy tej audyencji w dziełach Wł. Mickiewicza, Chmielowskiego i Kallenbacha. Zamiast zarysów wyraźnych, poeta ukazuje obrazy pełne pompy, chwilami wpada w obłoczną frazeologię, kładąc w usta papieża i Mickiewicza swoje pojęcia mistyczne. Niema tu stopniowania psychologicznego. Zwrot papieża dokonywa się w milczącym poruszeniu wewnętrznym. Ale chwila ta ma powagę majestatyczną — niektóre jej chwile robią przejmujące wrażenie w czytaniu. Na scenie poparte ekspresją żywego słowa, ruchem tłumów, plastyką otoczenia — mogłyby zelektryzować.

W następnych obrazach widownia olbrzymieje. Na dole w nawie kościoła ś-go Piotra, po błogosławieństwie papieża, zjawia się zebranej rzeszy Słowian wizya męczeństwa ich patrona ś-go Andrzeja. Ukazuje się gołębicą, jako zwiastunka łaski i cudu, który się potem nie spełnia. Górną kopułę kościoła zaludnia poeta tłumem litewskich boginek, świtezianek, guślarzy, potem przez okno kopuły każe wjeżdżać konnemu zjawisku króla Mendoga.

I po co ten wielki aparat — to czarodziejstwo, wywołujące pogańskie widma starej Litwy? Po to, żeby przedstawić, jak Mickiewicz zerwał z tradycją gleby gminnej, z której wyrósł, a „szaleństwem krzyża szalony, zapatrzył się w Boga, który kona.“

W scenach ostatnich Mickiewicz nieustannie zmienia swe duchowe oblicze. Chociaż modlił się o „wojnę ludów,“ potem na schodach do Kapitolu tłumom, które go wiodą w tryumfie, głosi „pokoju wieczyste znamie,

zwycięstwo ducha.“ Demos i chór ludu wzywają dawnego Wallenroda, aby wstał „przez krew w wolnym narodzie i uczynił, co rzesze wołają.“ On nie chce się w duchu ukorzyć przed Demosem i widzi w jego dążeniach „pierwiastek szatański.“

Tłum rozwścieczony łamie krzyże, sztandary, zostawia poetę w laurach, samego, wśród rumowiska rozbitych godeł. Wbrew czynnej swej naturze, Mickiewicz występuje, jako mistyk, zatopiony myślą w dziedzinie ziemińskiej. Potem w prześlicznej scenie staje oko w oko z Rapsodem, przedstawicielem dawno minionej chwały legionów, napoleońskiej tradycji rycerskiej, z której zostały strzępy. Wieje tu tchnienie przejmującego smutku i melancholii. Nicość marzeń na grobach dawnej wielkości!

W nowej transfiguracji Mickiewicz zamienia się na Brutusa wśród tłumu, błądzącego na ruinach rzymskiego Forum. Staje wobec rydwanu, na którym wjeżdża widmo Cezara, rozcina więzy — wolności. Ona, poczuwszy swą siłę nową, wsiada na wóz i tratuje tłupy. Potem z dwunastu towarzyszami na „via Appia,“ wśród grobów, Mickiewicz, jak nowy Chrystus, święci apostołską biesiadę i wiedzie swój duchowny legion do nowej Jerozalemu.

Zamiast obiecanej ojczyzny ziemskiej, jego uczniowie znajdują się w końcu na łodzi płynącej przez wielkie wody, symbolizujące ból i nędzę doli doczesnej. Wioślarze siedzą w korabiu, którego masztem jest mistyczny krzyż a żaglem biała płachta z wizerunkiem twarzy Chrystusowej. Wszyscy mają kajdanami przykute ręce do wiosł i boków łodzi. Wody się kłębią od ciał, które w piekielnych wysiłkach szarpia się, gryza

i mordują. W powietrzu unoszą się stada furyj i wiłdziały okropnych. Obraz malowniczy, straszliwy.

Na łodzi stoi Mickiewicz z wielką pochodnią. On jest sternikiem i tyranem tej rzeszy. On każe im się wyrzec najświętszych uczuć ludzkich dla Sprawy. Zapala pochodnią łódź, płomienie obejmują belki, u steru korabia zjawia się Tanatos, wioślarze klną w rozpacz proka, który, głosząc potęgę Słowa-Ducha mającego się urodzić ze śmierci ciał, woła w zakończeniu poematu: „Zmartwychwstaniecie młodzie!”

Jaka jest synteza Legionu?

Gdyż zadał to pytanie Wyspiańskiemu, nieumiał mi odpowiedzieć i za oczami dziwił się ironicznie, dla czego tak pytałem. Może miał trochę racji.

Poeci i artyści niezawsze są zdolni do wyraźnego uświadomienia ideowej strony dzieł swoich, która tkwi w nich *in nuce*, w poczuciu wewnętrznym. W „Legionie” występuje najjaśniej strona *zewnętrzna*, malarska, chociaż sażnaczona szkicowo w informacjach między nawiasami. Wyspiański wyraźnie określa sceny swych widzeń, daje im tło ogromne, przekraczające często ramy ekspozycji teatralnej. Marzył o teatrze, godził się nawet na zmniejszenie ram niektórych obrazów zbyt ogromnych — ale zamiar ten musiał spełznąć na niczem. Chyba wspierany monarszą szkatułą teatr, mógłby się zdobyć na przepych zewnętrzny, wymagany przez autora.

Według mego zdania jednakże „Legion” poparty wspaniałą wystawą, grą światła, deklamacją, gwarem i ruchem tłumów, mógłby dopiero naprawdę ujarzmić wyobraźnię widza — tymczasem w czytaniu działa na umysł mętnie i ciężko. Trzeba pewnego przymusu, wysiłku, aby ująć jego treść wewnętrzną. Umysł błąka

się wśród zagadek, symbolów lub allegoryj, wobec których czytelnik zostaje zimny, niewzruszony.

Dopiero gdy kilkakrotnie przeczytał poemat, zda-
je mi się, że ujął pewien rytm wewnętrzny, zgodny
z instynktem twórczym poety. Dla Wyspiańskiego klę-
ską ducha narodowego jest ciężące nad nim widmo
przeszłości. Tragicznym jest to szamotanie się polskiej
duszy, łaknącej nowego życia z ideałem wskrzeszenia,
z upiorem historyzmu, który ją dławi i nęka.

Z tego punktu widzenia, a raczej z tego sposobu
odczucia, epoka mesyanizmu i ekstazy patryotyczno-mi-
stycznej przy końcu pierwszej połowy zeszłego stulecia
występuje w poemacie, jako dramat *męczarni* ducha na-
rodowego. Cierpi męczennica Mokryna, jęczą rozpaczli-
wie widma sprawców rzezi galicyjskiej, szamocze się
w duchu Mickiewicz, dla którego służba w sprawie na-
rodu nie jest dobrowolnie odczuty porywem misyi, ale
katuszą, pełną „najboleśniejszych trudów.” Gdy papież
błogosławi chorągiew polską, staje przed oczyma przy-
tomnych nie nadzieja zwycięstw albo odrodzenia, ale
ofiara męczennika, rozkochanego w katuszy. W wielkiej
scenie na Forum, po orgiach wolności, ukazuje się wid-
mo umarłej męczennicy polskiej — wreszcie w ostatnim
obrazie poeta wie dzie towarzyszy wśród lęku i niedoli
skazując ich na mękę śmierci w płomieniach.

A to męczeństwo narodu dotknięte jest klątwą lo-
su — bezpłodne. Wszystkie porywy Mickiewicza, jako
bohatera idei narodowej, gubią się w nicości. Zyskał
błogosławieństwo papieża dla legionu, modlił się o „woj-
nę ludów” — a potem zapomina o swej misyi, staje sa-
motny wśród ludu, który go wyklina i opuszcza. Przer-
wał więzy wolności i widzi z przerażeniem, że ona
zmienia się na szaloną anarchię. Prowadzi swą druży-

nę do jakiejsz ziemi obiecanej, tymczasem wtrąca ją
w otchłań zguby doczesnej. Ten zgon nie jest bynaj-
mniej wróżbą politycznego zmartwychwstania narodu,
jak np. próba grobu w „Przedświcie” Krasińskiego.
Wśród nocy mistycznej u Wyspiańskiego, legion przez
zagładę ma iść na gody duchowe nie z tego świata.
Wolność i zmartwychwstanie odzyskać może tylko przez
śmierć!

Więc czem ma być w „Legionie” Mickiewicz?
Wyrazem bezpłodności porywów marzycielstwa narodo-
wego.

Takie postawienie tej postaci wobec rzeczywistej
pamięci autora „Dziadów” jest grzechem ogromnym.
Gdy przeczytał „Legion” po raz pierwszy, doznałem
wielkiej przykrości, prawie bólu. Niemogłem sobie wy-
stawić, jaką drogą Mickiewicz-Brutus, Mickiewicz-Chry-
stus zamienia się na Mickiewicza-pyromana. Prawda,
że to symbol, że poeta, w myśl modnego dzisiaj wyra-
żenia, chce stworzyć „nowy myt,” w którym Mickie-
wicz figuruje, jako „polski święty.”

Ale pytam się, dla czego ten myt ma być oparty
na rysach wprost przeciwnych rzeczywistości? Dla cze-
go Mickiewicz, dla którego miłość i współczucie było
głównym przykazaniem, w końcu występuje, jako podpa-
lach i kat niemiłosierny dla swoich towarzyszy.

Znamy dziś doskonale tę postać kryształowo czy-
stą, tego wieszczą, którego słowo stawało się czynem,
który wydobywał wszystkie swe dzieła z najgłębszych
drgań ducha, z przeżytych bólów, katuszy, szarów i za-
chwytów. Znamy tę postać wielką w swej prostocie
i szczerości, sympatyczną w łupinie zewnętrznej swe-
go prowincjonalizmu, niezłomną w służbie dla idei na

rodowej, szlachetną nawet w chwilach sekciarskiego obłądu.

Wśród wielkich poetów całego świata, kilku zaledwie dorównywa mu podniosłością charakteru, spójnią życia i pieśni. W świadomości literackiej naszej ukształtowała się ta postać widoma, żywa, „jak kość, krew i ciało dotykalna.“ Tymczasem u Wyspiańskiego Mickiewicz zarówno, jak niektóre inne pomysły dramatu — jest figurą niedokształtowaną, mglistą. Mówi językiem jednostajnym, ubogim, w ostatnich scenach poematu jest zlepką fantastycznej galarety, która co chwila zmienia swe formy.

Wyspiański miał zamiar połączyć w nim genetyczne znamiona mistycyzmu. Przypisał mu zamiłowanie do spokoju w przyszłym królestwie Ducha — zapożyczając ten rys kontemplacji widocznie od Towiańskiego. Tymczasem Mickiewicz, pomimo swych głębokich skłonności mistycznych, był naturą żywotną, gorąco uczuciową, a przytem miał „głowę otwartą i praktyczną,“ jak mówili współcześni. Straszliwie się szamotał, prowadząc w kole Towiańczyków praktyki komplikacyjne, wywołując nastroje, męcząc się razem z braćmi nad podniesieniem „tonu“ — co nawet wyczerpywało jego energię umysłową i fizyczną.*) Gdy się przekonał, że mistrz Andrzej „realizację Sprawy“ odsuwa w przyszłość nieokreśloną, że nieliczy się z czasem, porzucił Koło i zaczął na swoją rękę propagandę idei polskiej. Mickiewicz formował legion dla służby doczesnej, dla walki orężnej — w poemacie Wyspiańskiego przy końcu jest wodzem legionu ducha na drodze do śmierci.

*) Kallenbach: „Adam Mickiewicz.“ Kraków, 1897. Tom II, str. 345.

Wobec tylu rysów rdzennie sprzecznych z naturą wieszczą, Wyspiański ciężko zbłądził, nadając miano Mickiewiczowi figurze mętnej, niejednolitej, deklamacyjno-frazeologicznej. Jeżeli chodziło o symbol lub postać generalizującą, ogólną, można było ochrzcić bohatera dramatu inną nazwą, nienarażając się na porównanie z obrazem żywym człowieka-geniusza. Dla widma Mickiewicza w „Legionie“ to porównanie wypada fatalnie.

Wizerunek Krasińskiego w poemacie także gubi się w tumanach frazeologii. Staje on wobec Mickiewicza na Forum w scenie, mającej symbolizować bankructwo idei poety o cezaryzmie i wolności. Wbrew kultowi dla Napoleona, postać cezara, nosząca jego rysy, okryta jest całunem śmiertelnym. Jest to znów świadome przeciwstawienie się złudzeniom legendy napoleońskiej. Wolność wymarzona nie jest zbawicielką, ale dziejową megerą wcieleniem zamętu i tyranii. Mickiewicz jednak w kulcie dla Napoleona wyraził nadzieję i potrzebę przyjścia geniusza, który miał powieść ludzkość drogą odrodzenia, Wolność zaś i socjalizm pojmował, jako ściśle skojarzoną z duchem chrześcijańskim, z miłością dla maluczkich i wydziedziczonych.

Krasiński zjawia się na Forum w chwili bankructwa ideałów politycznych. Ukazuje Mickiewiczowi wobec symbolicznego trupa sprawy polskiej, zmartwychwstanie w postaci nadziemskiego zjawiska Bogarodzicy w koronie gwiazd. Zapomniał tu widocznie Wyspiański o „upiorzycy narodowej“. Zamiast kamiennego widma, Krasiński wywołuje napięciem ducha wizję religijną. Zamiast rojenia o Polsce doczesnej, skłania głowę przed Królową Niebios. A jednak w „Przedświcie“ wizja nadziemska Polski archanielskiej, wedle słów poety, jest marnieniem, które przez modlitwę czynów, modlitwę jedyną,

godną Stwórcy, ma się wcielić w kształt dotykalny „w świat rzeczywisty, równy pięknością światom ideału”.

Domyślać się można, że pod wpływem Krasińskiego, Mickiewicz w „Legionie” odbywa pielgrzymkę wśród grobów na drodze śmierci. W rzeczywistości jednak działo się tak, że Mickiewicz podczas pobytu w Rzymie niemógł zjednać autora „Irydiona” dla swych planów. Podziwiając jego zapał i poświęcenie, Krasiński zaklinał Adama, aby „nienarażał na niebezpieczeństwo swego życia, które jest skarbem dla narodu”.

W sferze duchowej Krasiński odnośnie do mesjanizmu zajmował stanowisko odporne, dogmatyczne, a zarazem bardziej konkretne. Wierzył on silnie, że zwycięstwo idei chrześcijańskiej, dokona się przez narodowość umęczoną na krzyżu historii — przez ofiarę Chrystusową Polski — ale bez nowego objawienia, „bez trzeciego zakonu” Towiańczyków. Wierzył, że śmierć polityczna narodu jest przejściem tylko do jego zmartwychwstania. W „Dniu dzisiejszym” tę wiarę wyraził mocno, dotykalnie, razem z nadzieją ukojenia wewnętrznej rozterki w narodzie, gdy znikną swary stronnictw i nienawiści sta nowe.

Stosunek obu wieszczów ani w sferze życia, ani w sferze idei nie jest w „Legionie” poetycznym skryształizowaniem prawdy. Co więcej, nie mogą znaleźć w rozwoju ducha i sztuki polskiej momentu, któremu by odpowiadała wewnętrznie treść „Legionu”. Wyspiański w swym negatywnym stosunku do romantycznej poezji, popełnił błąd zasadniczy — przeniósł w niedawną przeszłość gorycz męki, jaką *jego duchowi* zadawała teraźniejszość. Dotknętej kwestii bliżej przy ocenie „Wyzwolenia” — teraz chcę stwierdzić tylko, że pomimo praktycznej bezpłodności mistyki, nigdy idealizm romantyków naszych nie był zwia-

stunem śmierci, ani zatruciem ducha narodu. Jeżeli zaś poecie chodziło o symbol zerwania kajdan duchowej niewoli przez śmierć czy też odrzucenie od siebie zmysłowej powłoki idei (jak to w sposób mętny orzeka jeden z krytyków) taki wynik poematu zgodny jest może z mistyką Wyspiańskiego ale nie z marzeniami o zmartwychwstaniu narodu i odkupielskim posłannictwie Polski — jakie głosili mesjaniści.

Końcowe wizje poematu, streszczające naczelną intencję autora, mają już pewne znamię skażenia wyobraźni chorowitej, rozkochanej w obrazach makabrycznych.

W całości utworu czuć pewien majestat. Zamach poety był ogromny — ale przy wcieleniu pomysłów siła i szczerość uczucia rzadko towarzyszyła wyobraźni plastycznej, malarskiej, chwilami nadto rozbujanej, ultra-romantycznej, nie liczącej się z ramami sceny — ani nawet z harmonią formy literackiej i ładem konstrukcyjnym. W kilku tylko miejscach technienie poezji bije z utworu, jak przepojona ciepłem i światłem fala powietrzna. Szczególniej w chwilach, gdy mówi serdecznie zranione uczucie narodowe, gdy się odzywa przenikająca melancholia wspomnień o zgasłej wielkości naszej.

Na tle obrazów pełnych zewnętrznego przepychu przesuwają się korowód postaci przeważnie symbolicznych, mówiących z powagą językiem, nastrojonym na ton oratoryjny. Poruszają się przeważnie w tempie *maestoso* — nawet gwary i okrzyki tłumu godzą się z tym rytmem stylu i kołowym obrotem wiersza. W kontraście z tym tonem zasadniczym poeta zmienia rytm i tempo sprowadzając widmo Mendoga pod kopułę świątyni Piotrowej. W toku wiersza tej sceny oddany jest wybornie ruch i tupot zbliżającego się rycerza na rumaku.

Pomimo chwil imponujących albo pięknych, czyteln-

nik, znużony całością, niedoznaje rozkoszy, jaką mu dają dzieła sztuki, zwycięsko ujarzmiające jego wrażliwość.

Gdy „Legion” ukazał się w druku bardzo *stanowczo* powiedziałem Wyspiańskiemu, że powinien rzucić poezję majaków i oprzeć przyszłe dzieła na wrażeniach i odczuciach bardziej bezpośrednich. Na tej drodze, jaką obrał w „Legionie”, nie może stworzyć dzieł poezji żywej, wpływowej. Wyspiański chociaż nadczuły, oporny wobec krytyki, nie był jeszcze wtenczas upojony fanfarami bezwzględnych chwalców. Słuchał spokojnie—nie przeczył ani jednym słowem. Niewiem, czy mowa moja była bodźcem wewnętrznej przemiany. Zdaje mi się, że czuł już wtedy potrzebę zwrotu i skierował swój korab mistyczny ku wybrzeżom, skałom i mieliznom życia rzeczywistego

VII.

Wesele.

W najpiękniejszej chwili twórczej Wyspiański rozwarł szeroko oczy duszy na świat zewnętrzny, na otoczenie najbliższe. Pozwolił przepłynąć przez swą wyobraźnię pełnemu strumieniowi zjawisk realnych. Ich barwy żywe, grające całą skalą tonów i odcieni, pomieszały się z mgłami snów i widzeń. Powstało z tego w r. 1901 „Wesele,” utwór dziwnie świeży i oryginalny, zjawisko wyjątkowe w rozwoju dramatu współczesnego.

Wbrew modnemu dziś przesądowi literackiemu, że artysta-poeta z siebie tylko wydobywać powinien tworzywo pieśni — „Wesele” stanowi bijący w oczy dowód tej prawdy, że bezpośrednio zetknięcie twórczego ducha z życiem lub naturą, jest siłą, zapładniającą dzieła najbardziej oryginalne i swoiste, w których pulsuje krew ciepła i szczerą.

Można wyśledzić całą genealogię pomysłów artystycznych dramatu.

Zdaje mi się, że obraz Malczewskiego „Melancholia” był pierwszym potrąceniem dla aktu tworzenia

„Wesela.” W każdym razie Malczewski pierwszy stworzył nastrój naczelny dzieła: zetknięcie się marzeń i halucynacyj zbolalej duszy polskiej z blaskiem rzeczywistości. Młody malarz stoi przy stalugach, zapatrzoony w ogromny kłęb widzeń, który wyrывa się z ram drewnianych, z płaskiego płótna. Chłopi z kosami, sybiracy z rękami w kajdanach, powstańcy i młodzież — cały ten tłum widziadeł rwie się naprzód z krzykiem i ruchem namiętym. Rwie się w przestrzeń pustą, nieokreśloną. Wizja wśród jasnego dnia unosi się wyrazista, silna, prawie dotykalna. A za oknem smukła, czarna kobieta stoi i patrzy smętnie na zieleń drzew w ogrodzie, na blaski słońca, na krasę i świeżość przyrody. Malczewski, tworząc to świetne płótno, nie kochał się jeszcze w zagadkach i symbolach zawitych, szaradowych. Wyraził bardzo jasno melancholię duszy polskiej, która nosi się z bólem wielkich marzeń, pamięcią klęsk przebytych, i dla tego smętnie spogląda nawet na pogodną stronę życia i przyrody.

To pewna, że w sztuce współczesnej „Melancholia” est rodzoną a starszą siostrą „Wesela,” w którym ruch kołowy życia miesza się ze zmorą przeszłości — gwar godów z tęsknicą i gorzkim smutkiem marzeń, spoczywających na dnie dusz, zatrutych wiekową niewolą.

Bezpośredni, najbliższy impuls dało Wyspiańskiemu rzeczywiste wesele, małżeństwo kolegi poety, literata z chłopką. Działo się to w Bronowicach pod Krakowem w domu artysty-malarza, Wł. Tetmajera, który także dawniej wziął żonę z chaty wioskowej, wśród włościan osiadł i kmiecie życie odbijał w swych dziełach „bajecznie kolorowych.” Dawniej jeszcze przed laty inny malarz (Delaveaux) był narzeczonym siostry panny

młodej i gospodyni domu — ale umarł przed ślubem, a jego dziewczyna poszła za wiejskiego parobka.

Na to wesele zjechała się z miasta rodzina nowożeńca, jego przyjaciele i znajomi najbliżsi, poeta, dziennikarz, pani radczyni, kilka panienek krakowskich. Gromadka gości miejskich zmieszała się z krewnymi i znajomymi panny młodej, ze starym kmieciem, dziadkiem, parobczakami, druchnami. Wyspiański był na tem weselu, widział tę pstrą mieszaninę białych kapot, kierezyj, jaskrawo haftowanych gorsetów, kolorowych chustek, wstążek, paciorków, czapek z pawimi piórami, pasów nabijanych z kółkami — wśród których uwijały się czarne tużurki, fraki, migwały jasne, powiewne sukienki. Widział, jak ten tłum przewijał się na tle izby siwo wybielonej, jak pary taneczne płaśły przy dźwięku huczących basów, „piskaniu” skrzypiec, chrapliwych tonach klarнету, hukaniu chłopów i bab, „melodyjnym szumie i rumocie tupających tancerzy.”

Wyspiański z twarzą cichą, pozornie Chrystusową, dziwnie, zamysloną, na której czasami przewijał się koło warg uśmiech wzgardliwej Ironii — patrzył swem niebieskim okiem na te dziwne pląsy, w których spotykały się wszystkie warstwy narodu: lud, szlachta, mieszczaństwo, artyści, literaci. Była to uczta, uświęcająca węzeł rodzinny między ludźmi dwu światów, odrębnym nastrojem życia, dążeniami praktycznymi i sferą duchową — między przedstawicielem kultury umysłowej, a córką, oraczą i pracowników gleby. Ten literat w chłopskiej sukmanie, uwijający się koło panny młodej w gorsecie ze wstążkami — te panny hasające z parobkami, ten gwar pomieszany chłopskiej, jędrnej mowy z miejską paplaniną lekką a błyskotliwą, to zbratanie stanów przy płaśach, misie i kieliszku — wszystko to wydało się *w jego oczach*

szopkę, igrzyskiem pozorów modnego demokratyzmu, dziwaczną mieszaniną parady i konwenansu, obłądy towarzyskiej z ochoczą, brutalną dziarskością. I oto zjawiała się w wyobraźni autora cała gorzko-ucieszna, wesoło-smutna tragi-komedia współczesnego życia społecznego i obyczajowego w artystycznym skrócie, prześwieconym drganiem mistycznego światła, wydobytego z głębin tajemniczych duszy zbiorowej.

Wziął Wyspański formę pierwotną *jasełkową* i utrzymał ją w całości z nieposzlakowaną konsekwencją. Puścił w ruch nieustanny cały rój figur, podchwyconych w obrocie kołowym i stworzył zupełnie *nowy typ* kompozycji teatralnej, oparty na rozwinięciu i wyzyskaniu form rodzimych, rudymenarnych. Wbrew starym kanonom estetycznym (których jednakże nienależy zbyt lekceważyć) porzucił wyjaśnienia, ekspozycję, wprowadził czytelnika odrazu w wir akcji, w rozgwar dialogu, z którego stopniowo wynurzają się oblicza i stosunki ludzkie. Wskutek tego dramat, jako dzieło sztuki, odrazu staje się niedopowiedzianym, niejasnym dla czytelników, z wyjątkiem grona wtajemniczonych w życie Krakowa wraz z okolicą i przedmieściami. Jak bystro ktoś określił, jest w nim dużo „plotki krakowskiej,” którą już warszawiakom trzeba objaśniać i dopełniać. Czytelnik późniejszy niebędzie mógł przystąpić do poznania „Wesela” bez uprzednich komentarzy.

Na pierwotnej karcie tytułowej dramatu w rękopiśmie widziałem w spisie osób nazwiska ludzi żyjących, dobrze mi znanych, które dopiero potem poeta ochrzcił nazwą ogólniejszą. Chwytał niektóre ich rysy, ale nie był fotografem, nie pracował jak artysta malarz, dokładnie studyjujący swe modele. Każda postać żywa była dla niego tylko potrąceniem, punktem wyjścia — tanta-

zywał je, zmieniał, lub uogólniał, stylizując po swojemu ironicznie a lotnie. Niektóre figury dramatu mają fizyognomię niepodobną zupełnie do swych żywych modeli.

Rozkołysany melodią ludową, wiersz poety toczy się bujnie, płynie, biegnie raczo, z szaloną swobodą. Rozmowy skrzą się, migają barwne słowa, cięte orzeczenia, bystre aforyzmy. Wyobraźnia z kąpieli wrażeń wydobywa się bujna, dziarska, bogata.

Od początku sztuka biegnie żywo, z humorem, fantazyą, przewijają się postacie, jak w kalejdoskopie — ani śladu wysiłku i ciężkości, z jaką poruszają się niektóre sceny i obrazy w „Legionie”. Połyski fantazyi wzloty marzeń, zgrzyty ironii, wybuchy śmiechu, żarty wesołe, kaprysy humoru, porywy namiętne, echa bólu i goryczy — wszystko to razem pędzi bujnym strumieniem, przelewa się, faluje, błyszczy, w pewnych chwilach drga siłą wewnętrzną, przenikającą do głębi.

Przypatrzmy się czeredzie figur.

Więc najprzód Gospodarz w sukmanie białej, szlachcic-artysta, z fantazyą, godnością, gestem zamaszystym, z waszecia. Dobry Polak, demokrat z gestem szlachetkim, zbratany z ludem, w którym widzi godność pias-towską, potęgę pracy i życia. Jego żona, wiejska Gospodyni, młoda kobieta, zabiegliwa, krzątająca się, spokojna, utrzymana w zarysach drugoplanowych. Dodam nawiasem, że daleko mniej ciekawa i subtelna od żywego oryginału, który jest sympatycznym, przedziwnym skojarzeniem ludowej prostoty, szlachetnego rozsądku i delikatności uczuć. Pan młody, miałka głowa, miałka powierzchowna dusza, chociaż wyobraźnia bystra i falująca. Jego inteligencja rozpaczliwie płytka lecz ruchliwa jest podobną do młynka, który wciąż miele i przesiewa wrażenia bezładnie, mieszając wszystko, co mu ży-

cie niesie: ziarno, plewy, otręby. Mieszczuch wygadany ubiera się po wiejsku, ale mądry wieśniak poznał się na nim, wie, że to tylko maskarada pozorów, że pan młody lubi i widzi tylko „pchły, świecidła, rose, émy“. Z jego ust słowa sypią się jak otręby z worka — nieprzemyślane, niekontrolowane. Leje się powódź gadulstwa wśród której błyszczą szkiełka erudycji, strzępy obfite wiedzy książkowej. Kocha swoją pannę młodą, bo jest urodziwa, bo mu się w gorsecie i zapaskach podoba, jak lalka wystrojona za gablotką w Sukiennicach krakowskich. Żeni się z chłopką on, książkowy erudyta, pracownik atramentu i bibuły! Fabrykant literacki może zręczny i dobry (o czym trudno wiedzieć z dramatu), wobec zagadek i niezwykłych zjawisk, staje jako sztukmistrz formy, akrobata słowa, wołając: „co za temat!“ Zresztą niezły chłopiec — poprawny patriota. Byłby figurą typową i pełniejszą, gdyby autor mu dodał jeszcze jeden rys znamienny: złośliwość specyficznie lokalną, zamiłowanie do konaszachtów koteryjnych, intryg kawiarnianych. Wypiański niedojrzały tego rysu, rzucającego się w oczy każdemu, kto zna literackie zakątki Krakowa. Może dla tego, że sam ten rys posiadał pomimo swej zewnętrznej słodyczy, a właśnie jego charakterystyka pana młodego jest arcydziełem złośliwości wyostrzonej a subtelnej.

W innym stosunku do kolegi po piórze stanął autor w bardzo sympatycznym zarysie Poety-fantasty, karpriśnika flirtującego lekko z pannami, latawca, który tuła się po szerokim świecie, trochę pozuje, jest próżnym i lekkomyślnym, ale ma w głębi duszy szlachetne marzenia. Serce jego gorące, polskie, czuje porywy ku wielkości czynnej i klnie na marną pospolitość życia, dławiającą zmysły i fantazję. Pokrewną figurą jest Dziennikarz, zgorzkniały, zdenerwowany i trochę cyniczny;

chwilami przyjemny salonowiec, to znów miotający się w nieokreślonym bólu histeryk — zresztą postać mętna, niestężona.

Z postaci kobiecych wyróżnia się Panna młoda, wiejska dziewoja, żywa, urodziwa, zadzierzysta, czupurna, rezolutna, zajęta weselem i tańcem, dusza prosta, nieuświadomiona. Nieskłonna do czułości, przekornie powstrzymuje umizgi pana młodego, który jest „nienasyce-niec“, ciągle chce ją całować „gada o kochaniu“ delectuje się na pokaz rolą nowożeńca w sukmanie.

Panienci miejskie Marynia, Zosia i Haneczka, wesołe, miłe, szczebioczą o miłości, przekomarzają się ostro kawalerom, to znowu rozszalałe i podrażnione zmysłowo w tańcu, czują w parobkach instynktownie męską dłoń i siłę. Lubią jak je który w „pasie gabnie“ mocno i zawinie w kółko — umizgają się do chłopaków z ludu, ale trochę protekcyjnie. Zresztą nie są to miejskie sroki pospolite. Mają serca, chociaż ostre języczki — noszą w duszy tęsknotę do szczęścia i współczucie dla biedaków, uznojonnych w pracy.

Z postaci ludowych najmocniej szkicowana jest Czepiec, chłop starszy, ale jary, mocny w pięści. Zawadyaka nienawidzi Żydów, choć się bez nich obyć nie może, zaprawny do kłótni wyborczych, hałaśliwy, gdy sobie podchmieli, ale mądry zdrowy, chłopską mądrością — wójt, nawykły do kierowania w gromadzie. Dobrze ujęty przedstawiciel żywiołowej siły ludu jeszcze szorstkiej nieuszlachetnionej przez kulturę — ale już uświadomionej społecznie.

Galeryę figur wiejskich dopełniają: ksiądz dobrodziej, który gawędzi dobrodusznie, lubi kieliszek, marzy o pelerynie prałata i prowadzi z żydem konszachty lichwiarskie — dalej żyd szynkarz, mądry, przebiegły, praktyczny, spokojny, pyszniący się swą edukowaną córką —

wreszcie kilkę chłopaków żwawych, rezolutnych, parę wygadanych bab, kilka druchen, dziewuch rozmarzonych tańcem i muzyką, która wydobywa z ich duszy rzewną tęsknicę.

W pierwszym akcie przewija się czereda, jak w jaśkach, dwójkami lub we trójkę. Kręcą się, gwarzą, szczebioczą pary oderwane od ruchu tanecznego, który w sąsiedniej komnacie wre i szumi, wytwarza w całości tło i nastrój jednolity, działający na widza coraz silniej w stopniowaniu efektów. Autor zrazu igra wesoło, rzuca błyski ironii, cieszy się z zabawnej rozmowy radczyni miejskiej z kumoszką wiejską, w której każda na swój sposób popisuje się z godnością. Dama jest protekcyjna, przyjazna — babie to nie imponuje, trzyma się odpornie i trochę drwiąco. W zetknięciu się stery miejskiej z wiejską znać, że obie się nie rozumieją. Czepiec słucha fantazyowania Poety żdziwiony i uśmiechnięty a na jego tęsknoty i gorycze radzi mu lekarstwo: ożenek z chłopką. Chwilami, wśród ochoty i gwaru, wydobywają się z duszy mężczyźni marzenia o dawnej wielkości. Poeta mówi o wizji rycerza w zbroi, bratającego się z ludem. Za chwilę zjawia się w ustach starych chłopów kontrast tych mrzonek rycerskich — krwawe wspomnienia o galicyjskiej ziemi. Potem krewki Czepiec robi awanturę z Żydem, który się upomina o pieniądze. Pannienki szczebioczą, drużby podśpiewują, w końcu Poeta fantasta rozpoczyna z córką szynkarza, Rachelą, flirt, który się przemienia po pierwszych słowach w dwugłos na poły kapryśny, na poły marzycielski.

Ta Rachelą zjawia się wśród tłumu tanecznego jako zjawisko czarujące — jest uosobieniem poetyczności, która całą tę chatę — rozśpiewaną, „rozkochaną w pols-

kości“ przejmując marzeniami, budzi zakłętą w ciszy duszę ludzkich moce tajemnicze.

Dlaczego poeta kazał tę rolę odegrać żydówce, córce szynkarza? Zapewne wśród tego tłumu pstrego i gwarnego, przesunęła się jej postać egzotyczna i uderzyła jego wyobraźnię *malarską*. Ciemna, smukła sylweta, wstęgą miękką czerwonego szalu przewinięta, z twarzą bladą, wielkimi czarnymi oczyma — Rachelą, czytana, rozmowna, zdała mu się zjawiskiem niezwykłym. Obraz poetyczny niepodobny jest do Racheli rzeczywistej, żydówki wykształconej, prostej, naturalnej, lubiącej wieś i gawędę z chłopami. Autor dał jej od siebie melancholiczne na świat spojrzenie, domieszał szczęśliwie trochę kokieteryi smętnej a grymaśnej. Rozmowa jej z poetą jest popisem bardzo wytwornego, poetycznego *capriccio*, z którym mieszają się także głębsze westchnienia serdeczne.

W tej rozmowie błyska myśl fantastyczna rzucona niby żartem, aby zaprosić na gody „Chochola“. Stoi domyślnie za oknami — słomiana pałuba, okrywająca na zimę krzak róży. Poeta, patrząc przez okno, rzuca ten żart panu młodemu, upojonemu tańcem i wesołością. Wśród szalonego śmiechu razem z panną młodą zapraszają więc tego „Chochola“ który — o dziwo — posłuchał i stawiał się na wezwanie, aby przy końcu odegrać w dramacie dominującą rolę.

Pomysł wprowadzenia pałuby słomianej między ludzi jest dziwacznie śmiały i głęboko symboliczny. Skąd się wziął ten Chochół ironiczny, widomy symbol wewnętrznej nicości życia pustego, jak wymłócona słoma? Wyspiański zrobił pastelami niewielki obrazek „Na plan-tach“. Na tle starego, zębatego muru, który sterczy, jak pamiątka przeszłości, widać wśród zimy szereg słomia-

nych pałub, osłaniających od zimna krzaki i kwiaty, Księżyc rzuca trochę przyćmionego światła. Wśród atmosfer sennej i martwej, sterczy kilka „chochołów“ pochylonych dziwacznie w różne strony. Robi to wrażenie pustki, ciszy i śpiączki wśród ruin i pamiątek. Nastrój czysto krakowski. Wyspiański wziął takiego chochoła krakowskiego z obrazu, przeniósł do Bronowic i kazał mu przemówić w dramacie. I chochoł go postuchał, bo każdy poeta ma prawo nadawać część głosu i duszy ludzkiej nawet „rybom niemym“, jak mówi Horacy, nawet kamieniom i skałom. Niedawo, przed ukazaniem się „Wesela“, w dramacie Tetmajera „Zawisza Czarny“, słyszano mówiące góry. Aktorzy nie mogli sobie z tem poradzić, tłumacząc się, że jeszcze nie „grywali minerałów“ — ale zyskały odtąd prawo obywatelstwa na scenie różne postacie i symbole nieczłowiecze.

Chochół na początku drugiego aktu zjawia się w izbie i zapowiada przybycie niezwyklej gości.

Co się komu w duszy gra,
Co kto w swoich widzi snach:
Czy to grzech — czy to śmiech, —
Czy to kapcan — czy to pan,
Na wesele przyjdzie w tan.

Chochół nie jest widzeniem. To symbol rzeczywistości, to „śmieć“ nasz, ożywiony, chodzący, zaglądający w kąty chaty, widomy oczom dziecka. Jego słowa są zapowiedzią majaków, które się unoszą w izbie niby cienie, kładące się na ścianach od figur ludzkich przy błysku świecy.

Na weselu ochota przycichła, zamroczyły się mózgi odurzone graniem, wódką i winem, zawisła nad domem atmosfera ciężka, pół-senna. W półświecie wycho-

dzą z głów ludzkich w dymie oparów alkoholycznych widzenia, wydobywa się drzemiąca na dnie dusz udręka, tajemnica i — nadzieja.

Postacie tych widzeń mają prawie materyalną plastykę. Wizjonerstwo w nowej sztuce i poezji nieukazuje duchów, albo zjawisk nadziemskich w mgle, jak cień ojca Hamleta snujący się przy księżycu po zamku w Elsynorze, jak widma w oparach nad kotłem czarodziejskim w „Makbecie.“ Przecież Matejko w „Dziwicy Orleańskiej“ zawiesił w powietrzu postać Michała Archanioła, ciężką, ogromną, w kutej, żelaznej zbroi. Wyspiański na scenie rzucił z izby sąsiedniej uboczny snop światła, krającego smugą mroki i w tym snopie kazał się poruszać figurom fantastycznym, które według naczelnego spisu są „osobami dramatu.“

Ruch żywych ludzi jest więc wstępem, przygrzywką — dramat właściwy zaczyna się od chwili, gdy występują widma ludzi umarłych. To jest dramat mistyczny, dramat szamotania się dusz z marą przeszłości, z dziedzictwem wspomnień. One drzemią w ciszy wśród krzątania codziennej — budzą się w chwilach upojenia i marzeń, gdy dusze stykają się z tajemnicą i przecuciem zaświatów. W głębi dusz polskich te wspomnienia, według poety zawsze są ciężkie, męczące — *upiorne*. „To tak dawność z nami walczy — my jesteśmy jak przeklęci, że nas mara-widmo nęci.“

Pierwsze Widmo zjawia się smętnej Marysi, młodej chłopce, mężatce, która nie może zapomnieć zmarłego przed laty narzeczonego, malarza. Widmo mówi skargami żalu za życiem, za dawnymi wspomnieniami, mówi językiem beznadziejnym, jak niewolnik nieznanymi przeznaczeń. Wieje od niego smętek grobów i „trupi ciąg“, który mrozi dziewczynę. Mara znika, Marysia o niej

milczy i tuli się blada do męża-parobka. Widzenie zamknęło się w jej duszy, było echem bólów dawnych, marzeń rozwianych.

Pierwsza scena wizji jest odbiciem uczuć osobistych. W następnych odsłaniają się bóle i tęsknice ogólniejsze, narodowe, wykwitające jednak z każdej duszy z osobna. Wchodzi dziennikarz i kroczące przed nim widmo Stańczyka, który siada przy oknie. Stańczyk Matejkowski, przeniesiony żywcem z przepięknego obrazu. Stańczyk w purpurowym kołpaku z dzwonkami, trefniś smętny, zbolały, zapatrzony w niebo, zadumany o złowróźnej doli narodu. Głęboka ironia tkwi w tym pomyśle zestawienia błazna królewskiego z szermierzem stańczyków dzisiejszych. Mógł powiedzieć błazen dziennikarzowi wiele gorzkich prawd o tem, jak bibuła drukowana kłóci się z życiem, jak przekonania niezależne usypiają na poduszkach oportunistów, jak w robotach politycznych tracą się z oka idee dla interesu, jak charaktery marnieją i kurczą się wśród targowiska egoizmu i próżności. Wyspiański, jak zwykle, zadania sobie jasno niesformułował—logiczna strona wielkiej dysputy Stańczyka z dziennikarzem jest nieokreślona. Natomiast silnie występuje kontrast ironiczny pomiędzy dzisiejszym kierownikiem opinii publicznej a wskrzeszoną marą sztydery, który pod szatą tretnisza, kryje duszę głęboką, serce kochające wielką przeszłość i rozum przenikliwy wobec klęsk i błędów narodu. Dziennikarz, mający prostować świadomość narodu w pierwszych scenach występuje jako rzemieślnik, znudzony pracą codzienną i politykowaniem. Nie jest on bynajmniej uosobieniem rutyny, praktyczności, czuje owszem znikomość swego zawodu, skarlenie pragnień i dążeń współczesnych. W zdaniach mętnych, rwanych, w obrazach płynących bezła-

dnie wybucha potem płomienną skargą,—głosem puszczyka obwołuje nicość wszelkich aspiracji, marzeń tęczywych, czułości, złud, „malowane narodowych.“ Pod wpływem odurzenia biesiadnego, pesymizm jego rośnie, Widzi dokoła rozstrój, brak myśli politycznej, jakieś wspólne dążenie do przepaści, szydzi z solidarności społecznej i kończy jakimś histerycznym, rozpaczliwym odruchem, chcąc aby runęły w nicość wszystkie złudzenia, tęcze mosty i kult dla „świętych polskich“. Stańczyk jest wcielonym *wstydem* narodu, zna piekło gorsze niż Dante, nieda się uwieźć frazesom. W skargach żałobnych dziennikarza widzi pozę człowieka, który pomimo „kruczego tonu“ jest przeciętnie zdrowy. Na jego kapryśny pesymizm odpowiada wiarą w ból serc głębokich i woła o poszanowanie narodowych świętości. Groźmi dziennikarza za próchno i nicość duszy, rzuca mu ze wzdrgadą laseczkę kaduczą, aby „mącił nią narodową kadź!“ Radzi ironicznie, aby stanął tak, jak dawniej, na czele, nie mając żadnych praw ani kwalifikacji na przewodnika narodu, aby prowadził dalszą komedię i karmił społeczeństwo frazesami, w które sam nie wierzy. Śmiało poeta bryztał goryczą samozwańczym sternikom opinii potępił frymarkę myśli. Scena kończy się po dziennikarsku. Widmo i Człowiek kłóć się, smagają wyrazami, w których świszcze gniew, pogarda i—*nienawiść*, czynnik bardzo znamienity, bardzo silny w poezji Wyspiańskiego.

Rozmowa zrazu gubi się w nieokreśloności, ale ma nastrój silny, głęboki i tajemniczy. Na scenie, poparta dobrą grą, robi wielkie wrażenie, jako wyraz spotęgowanego bólu, krwawej goryczy. Słuchacz nie chwytamy mowy związku myśli pojedynczych—ale ulega nastrojowi oraz przenikającym wylewom uczucia. W następnej

widzeniu Poeta fantasta szamocze się z widmem rycerza. Zjawia mu się ono ponure, w czarnej zbroi, nie takie, jak sobie roił w sielance dziejowej w akcie poprzednim. Rycerz, to potęga, moc nadludzka, widmo czyscowe. Mówi głosem surm żałobnych o dawnej wielkości, o bojach olbrzymów pod Grunwaldem, chwytą w żelazną prawicę dłoń poety, który spojrzał mu w oczy i zobaczył: — śmierć, noc! Jestto w obrazie posępnym ujęta negacya idei dramatu Tetmajera „Zawisza Czarny,“ granego na scenie krakowskiej na kilka miesięcy przed „Weselem.“ Tetmajer, figurujący w „Weselu“ jako poeta-fantasta, chciał wskrzesić Zawiszę, jako nowy myt, jako przedstawiciela żywej siły narodu, obejmującej miłością całą ziemię polską od Tatr po wybrzeża Bałtyku, — siły niezłomnej, niewyczerpanej. Na przekór temu, Wyspiański pokazał niedługo potem czarnego rycerza, jako wstającą z cmentarzyska ponurą zmoreę. I znowu powraca jeden z *leitmotivów* poezyi Wyspiańskiego — przeszłość wstaje trupia, jako udęczenie i niewola ducha. Poeta w dramacie czuł na sobie arkan tej niewoli, a jednak woła z głębi duszy: „Polska to jest wielka rzecz!“ — i marzy o świętej sprawie, świętych godłach i skrzydłach husarskich. Jakby na urągowisko zaraz potem wkraczają do izby mary piekielne: hetman sprzedawczyk, targowiczanie z niecką złota, męczony przez dyabłów w uniformach wojskowych. Scena jaskrawa, silna, szorstka, pełna demonicznej werwy. Hetman szamocze się z dyablami — pan buńczuczny nawet w larwie potępieńca ma duszę czelną i rogatą. W ślad za nim staremu chłopu Dziadowi zjawia się Upiór-Szela, ponury, zakrwawiony, dziko mruczący. Obu widzeniom nadał autor charakter naiwno-brutalny. Obie postacie godne są fantazyi ludo-

wej, chadzają w poświacie krwawej, obarczone klątwą i nienawiścią.

Na chwilę potem nastrój dramatu łagodnieje. Zamiast wizyj szemrzą szeptu miłosne, gruchania parobków z druchnami, lekkie igraszki flirtujących. Wchodzi z poetą Rachela, która przeczuwa nadejście jakiejś nowej fali poezyi z wichrem huczącym, z huraganem, który aż z Tatr przyleciał.

Zjawia się widmo Wernyhory, starego wieszczu ukraińskiego, który marzył o wskrzeszeniu dawnej Polski. Autor subtelnie splątał tu jawę z sennem widzeniem. Wernyhore widzi Gospodarz, ale widzą go przedtem chłopaki, jak przyjeżdża, widzą, jak znika na koniu upiornym, który ogniem łysnął i dmuchnął. Lirnik ukraiński siada przy stole, gwarzy z panem Włodzimierzem w tonie polskiej gawędy szlacheckiej. Przychodzi ze słowem starem i wydobywa z duszy szlachcica to, co było w nim tajemnicą. Rzuca mu rozkaz-słowo, — mówi, że trzeba lecieć do Warszawy, do stolicy, na sejm dla zbawienia kraju. Daje mu *złoty róg*, który ma wydzwonić wielkie hasło jakiegoś nieokreślonego czynu, ruchu. Każe zwoływać lud z kosami przed kaplicę, — niech nie radzi, ale słucha tententu koni, bo Wernyhora ma nadjechać z archaniołem. Jasną jest rzeczą, że ten Wernyhora jest upiorem, przedstawiającym ideę politycznego zmartwychwstania Polski tak, jak o niej marzyli wieszcz nasi — Polski archanielskiej. Zjawienie się jego stanowi zwrotny punkt w biegu dramatu, jest momentem wyładowania się snów i marzeń największych, wizją starego ideału. Szkoda jednak, że scena się wlecze za leniwo, że niema dość siły suggestywnej, że autor powtarza niepotrzebnie kilka wierszy, które płyną potocznie, sennie. Da się to jednak psychologicznie wytłóma-

czyć tem, że wizya wydobywa się z głowy artysty-szlachcica odurzonego winem, a w takim stanie ludzie czasem lubią uparcie powtarzać pewne wyrazy albo zdania. Tak jest — pan Włodzimierz dobrze sobie pozwolił, pociągnął z flaszki pełnym haustem. Więc zagrała w nim dawna fantazyja szlachecka. Gorzka, bolesna ironia! Jego marzenia o dawnej wielkości Polski, są majaczeniem mózgu zamrozonego alkoholem, są pijanem złudzeniem, w którym snują się korowody zamarłej świetności...

Orły, kosy, szable, godła
Pany, chłopcy—chłopy, pany;
Cały świat zaczarowany,
Wszystko była *maska podła*.

.
Snuło się to, jak gorączka,
Jak gorączka na wulkanie,
Jak szumienie na organie:
Takie figury w koronie,
Tacy pyszni szlachta w herbie,
Pałace, zamczyska, wille,
Tabunami gnane konie,
Sześciu paradników w tyle,
Hulaj dusza bez kontusza,
Z animuszem, hulaj dusza!

I pan Włodzimierz całej szlacheckiej tradycji dał w pysk—mówiąc à la Słowacki—zawołał Jaśka parobka, dał mu złoty róg i kazał obwoływać, kazał dąć, bo z tego się taki „wzmóże Duch, jaki nie był od lat stu!“

Nowy symbol. Marzyciel szlachcic w ręce chłopca składa sprawę obudzenia ducha narodu. Zobaczymy, jak się z tego zadania chłop wywiąże. Tymczasem Włodzimierz rozdrażniony marami, hałasuje, rwie się, chce wy-

jeźdźać z domu. Gościom, którzy się zbiegli na jego krzyki, rzuca w oczy impertynencyę, że przybyli z miasta, aby patrzeć na skaczące lalki, na fałszowane obrazki wiejskie. Przez jego usta mówi zaprzeczny duch poety. Tegoby nie zrobił pan Włodzimierz nawet po pijanemu—niewymyślałby zaproszonym gościom, którzy weszli w jego chatę. Autor puścił wodze jego pijackiej werwie. Skończył akt drugi gorzką drwiną z uczestników narodowo-demokratycznej szopki. Wypowiedział żywo naczelne uczucie dramatu—protest wobec szczyhów, świecidełek i pozorów, wobec fałszywego *nastroju* życia współczesnego.

W akcie trzecim gody mają się ku końcowi, głowy owiewa tuman senności i znużenia. W pierwszej scenie, w bełkotaniu podchmielonego literata Nosa, zręcznie autor ironizuje zetknięcie się natury zdrowej polskiej z literackimi chimarami indywidulizmu, który kończy na komiczno-gorzkiej rezygnacji: „Spłyniem, inni po nas przyjdą.“ Gospodarz drzemie — kilka rozmów płynie przyciszonych. Dziennikarz wytrzeźwiał po historycznych porywach. Zamilkły jego wielkie żale, skargi głośne, deklamowane w upojeniu. Zostało się poczucie prozaiczności zawodu gazeciarza, dla którego „niema rzeczy na seryo, wszystko jest prowizoryczne.“ Zamiast pracy na posterunku, „trudy zbyteczne Danaid,“ przerywane zwykłymi wypadeczkami, jakąś filisterską przyjemnością „wistem, partyjką, kolacyjką.“ Przeszumiła piana wielkich słów, został piaseczek miątki na udeptanej ścieżce. Została robota rzemieślnicza bez wzlotów, bez szerszych horyzontów.

W Poecie jednak fantazyja niezamarła po wizyi ponurej, duch nie przycichł. Gdy z ust dziewczęcia usłyszał głęboką uwagę, „że się odbywa w polskiej natu-

rze przemiana,“ uczuł, że i w nim szamoce się duch nowy, że spierają się różne instynkta, że coś go pęta do roli, do życia, coś podrywa naprzód, chociaż nie-szczęście go do siebie tuli. To jakieś nieokreślone pragnienie pięcia się ku górze po stromej skale. Panna młoda opowiada mu, że ją biesy we śnie wiozły w karocie do Polski i pyta się, gdzie ta Polska jest na świecie? Poeta wtedy oryentuje się w chaosie uczuć i każe młodej, wiejskiej kobiecie przymknąć rękę pod pierś. „Coś tam puka—Serce?!—A to Polska właśnie.“ Jestto jedno z najpiękniejszych, głęboko przecuciowych, miejsc dramatu. Siła narodu, przyszłość Polski w sercach kmiecych. Uczucie utajone, podziemny instynkt duszy, głęboki, żywy. Na zewnątrz wydobywa się przy zetknięciu ludu z duchem twórczym, uświadamiającą inteligencją.

Ale to uświadomienie nie może się dokonać według starej modły. W następnych scenach autor obala ironicznie tradycję chłopaka dekoracyjnego z kosą racławicką w dłoni. Wpada rozgorączkowany Czepiec. Wytrzeźwiający, posłyszał wołanie Jaśka parobka, który gonił po chatach, budził chłopów, dzwonił w okna. Marzenia wywietrzały trochę z głów szlacheckich. Gospodarz domu budzi się ze snu i nie może pojąć, co znaczy w ręku Czepca ogromna kosa prosto nastawiona. Wchodzą inni wiejscy ludzie z kosami. Zaczyna się „chwila osobliwa“ oczekiwania na rzeczy niezwykle. Coś się ma stać nieokreślonego, coś się dzieje w naturze—zorze błyskają, krążą ptaki wielkie, na niebie widzą panny przez okno gonitwy ogromne. Gospodarz dobywa powoli z siebie wspomnienia snu na jawie i zapowiada przyjazd Wernyhory z archaniołem. Cały tłum weselny stoi skupiony, zasluchany, w napięciu,

oblany niebieskawą smugą świtu, padającą przez okna. Słychać tentent. Wszyscy stoją, jak zakłęci, ale zamiast lirnika ukraińskiego wpada Jasiek, parobek ogłupiały, zdziwiony. Chce zatrąbić na Złotym Rogu, ale go gdzieś w biegu zgubił u rozstajnych dróg. Wśród sennej gromady wtacza się do izby Chochół, zakłęte, słomiane straszidło i zaczyna grać na drewnianych patykach. Słyszeć się daje płynąca z przestrzeni muzyka „weselna, cicha a skoczna, swoja, pociągająca serce i duszę, leniwa w omdleniu, a jak źródło krwi żywa; — melodyjny dźwięk z polskiej gleby bólem i rozkoszą wykołyszany...“ Janek, parobek, oprzytomniały krzyczy: „Hej, hej, bracia, chycie broni, chycie koni—czeka was „*Wawelski Dwór!!!*“ Ale gromada niesłyszcy wołania, biorą się za ręce pary, zwartem kołem toczy się taniec uroczysty, powolny... A chochoł, grając, pochyla się w takt i mówi cierpko a sennie wedle rytmu ludowej melodyi:

Miałeś chamie złoty róg,
Miałeś chamie czapkę z piór:
Czapkę wicher niesie,
Wiatr huka po lesie,
Ostał ci się ino sznur...

Te urągliwe, pełne piekającej goryczy słowa kończą dramat. Złoty róg nie zagrzemiał. Lud niemoże wydać hasła zmartwychwstania. Wiara i kosy racławickie nie dokonają cudu. Ideał kościuszkowski zgaszony, rozwiązany tchnieniem nieubłaganej rzeczywistości. Świt dnia przynosi otrzeźwienie. Zamiast wielkich a złudnych marzeń, uczestnicy godów automatycznie kręcą się w koło. Tak samo wobec bankructwa ideałów całe społeczeństwo obraca się leniwie w małym kole codziennego życia. Nad tłumem panuje głos Chochół, ironicznego sym-

bolu prozy marnej, wiechciowej. Zamiast pobudki marzycielskiej, z rozpędu do wielkich czynów, gorzka pieśń niemości.

Gdy poraz pierwszy przedstawiono „Wesele” w Krakowie d. 16 marca 1901 r., stała się rzecz osobliwa. Po zapadnięciu kurtyny, przy końcu dramatu, zrazu nikt nie ruszył się z miejsca. Zwykle publiczność w czasie ostatnich słów sztuki zrywa się niecierpliwie, spiesząc ku wyjściom. Wtedy wszyscy siedzieli zahypnotyzowani, ścierpnięci, jak przybici do krzeseł. Zerwał się wicher okłasków dla autora, który się nie ukazał na scenie.

Nie pamiętam, aby kiedykolwiek utwór literacki uczynił wrażenie tak dziwne, tak boleśnie przenikające. Słyszałem większy entuzjazm, hałasy, bardziej burzliwe owacy dla aktorów lub śpiewaków. Ale tu wrażenie było silne, przyniatające — jakby zmora, z której nie mogli się widzowie otrząsnąć. „Wesele” zdobyło sobie największy tryumf sceniczny, jaki pamiętano w Krakowie od lat trzydziestu, od czasu „Kościuszki pod Racławicami.” W ciągu lat czterech grano je pięćdziesiąt razy; cyfra, jak na Kraków, ogromna — tyle znaczy, co czterysta przedstawień na Warszawę. ¹⁾

¹⁾ W druku miało „Wesele” dotąd cztery wydania. W ostatniem, które nosi datę 1908 r. na końcu sztuki wydawca p. Chmiel dodał *Uzupełnienie*, zawierające trzy sceny z pierwszego aktu, których niema w wydaniach poprzednich. Autor zatrzymał je w tece, jak twierdzi wydawca, chociaż rękopism „Wesela” zniszczył po wydrukowaniu. Dodam od siebie, że akt I, który poeta mi odczytał w najpierwszej redakcyi uległ odrazu zmianom — autor poprzestawiał w nim niektóre ustępy. Scena zapraszania chochoła, pierwotnie znajdowała się w środku — ale Wyspiański później zmienił porządek i umieścił ją na końcu aktu, po dyskusyi, którą ze mną przeprowadził. Sceny zawarte w uzupełnieniu, zwłaszcza w ostatniem, mają prześliczne szczegóły, dlatego warto je było uratować od zagłady.

Wogóle biorąc, był to jeden z nielicznych w nowożytnym teatrze tryumfów metody symboliczno-nastrojowej. Wyspiański okazał się tutaj poetą nawskroś teatralnym, odczuł instynktownie sceniczną dynamikę i efekt swych pomysłów. Z czytania sztuki nie można mieć nawet przybliżonego pojęcia, jakie na teatrze wywiera wrażenie całość, a zwłaszcza druga połowa trzeciego aktu z rosnącą ciekawością i oczekiwaniem cudu tajemniczego oraz ostatni symboliczny taniec, jedyny w swoim rodzaju obraz hypnozy zbiorowej.

Do końcowego efektu Wyspiański prowadził sztukę celowo i umiejętnie. Przejmujący *nastroj* wytwarzał się tu ze zgodności uczuć ludzkich z otoczeniem i przyrodą. Osoby dramatu zasłuchane, mówią cicho, wyteżają słuch, w powietrzu grają przytłumione sinawe blaski świtu. Wrażeniom tym dopomaga melodia ludowa, jednostajna, przejmująca. Brzmiała ona za sceną, powracała kilkakrotnie, — autor-poeta kierował ciekawość i wrażliwość widza w jednym kierunku, w oczekiwaniu rzeczy niezwykłych i doprowadził w ostatniej scenie do nowego czaru, do *obsesyi*, która działa magnetycznie.

Jako technik teatralny, Wyspiański stanął niezależnie obok wybitnych przedstawicieli modernistycznego dramatu. Maeterlinck stworzył w poezyi dramatycznej metodę nastrojową, ale porzucił ją w „Monnie Vannie,” gdy pisał umyślnie dla teatru. Inne jego dramaty, zrazu przeznaczone dla maryonetek, niemają silnej ekspresyi, ani stężenia efektów, działających w perspektywie właściwej a pełnej techniki scenicznej. Przedstawienia ich są ciekawymi eksperymentami literackimi, wymagają niezwykłych przygotowań, specjalnego stylu i kolorytu dekoracyi, a zwłaszcza publiczności wrażliwej na subtelne i egzotyczne odcienia. Dopiero Hauptmann w swem

„Wniebowzięciu Hanusi“ (Hannele's Himmelfahrt) wprowadził na scenę *nastroje* w sposób nowy a silny, ucieleśnił wizye gorączkowe tak, że działają na widza przenikająco a estetycznie. Wyspiański użył w „Weselu“ efektów nastrojowych z nateżeniem jeszcze większem, dodał do nich moment skupienia, oczekiwania, nieokreślonego niepokoju. Sceny jego wizyjne są cięższe, bardziej dotykane, figury bardziej bryłowate, jaskrawsze, aniżeli marzenia chorego dziecka. Nic w tem dziwnego. Nędzarce niemieckiej śniło się pełne światła, szumiące tysiącem skrzydeł anielskich, niebo, wykołysane nadziejami wiary—osobom „Wesela“ ukazały się posępne, dręczące majaki ziemskiego piekła doli narodu i nikły w świtaniu beznadziejnego dnia.

W użyciu symbolów Wyspiański nie był tak głęboki, jak Ibsen, który spajał pomysły ideowe z treścią wewnętrzną swych postaci, a nawet z wiązaniami wewnętrznej budowy dramatów. Symbolika Wyspiańskiego poczęści tkwi także w figurach ludzkich, które jednak nie są psychicznie pogłębione, nie mają same w sobie jaźni; ukazują się wyraziście w stosunku do ruchu obrazu ogólnego, do przewagi panującego nastroju lub uczucia. Natomiast użył Wyspiański bardzo sugestywnie symboliki w jej pierwotnem znaczeniu, jak to zresztą zrobił Hauptmann w „Dzwonie zatopionym.“ Wprowadził znaki zewnętrzne, jak: chochoł i złoty róg, wywołujące szersze skojarzenia ideowe. Wreszcie stworzył w tańcu ostatnim symbol, jako sytuację, jako moment scenicznego ruchu, streszczający naczelną intencję dramatu.

Pod względem ewolucyi estetycznej, według mnie, jest „Wesele“ zaprzeczeniem znanej maksymy Ben-Akiby: „wszystko to już było“ na świecie, tylko się powtarza

w formie odświeżonej nowymi szczegółami. W dziejach dramatu widzimy taką *filiację*, powracanie podobnych motywów po całym szeregu wieków. Czyż „Edyp“ Sofoklesa nie jest protoplastą króla Leara, Klitemnestra poprzedniczką „Lady Makbet?“ W literaturze indyjskiej istnieją utwory pokrewne charakterem i dydaktyką religijno-moralną z dramatem teologicznym hiszpańskim (Prabodha czandrodaya — komedia Krysztamisry), jest rodzaj szekspirowskiego Romea i Julii (Malatimandhava — komedia Bhavbuti'ego), —nawet w rodzaju Dumasa (syna) jest sztuka, której rolę heroiny gra bajadera, indyjska dama kameliowa. (Mricchakatika — komedia króla Sudraki, przedstawiona u nas p. t. „Vasantasena,“ według niemieckiej przeróbki¹⁾). Niemówiąc o wędrownie całych pomysłów komedycznych od Plauta do Moliera i Szekspira, odradzają się w poezji dramatycznej z różnych epok i czasów, podobne figury, typy, pomysły, streszczenia i skojarzenia stosunków, oparte na wiekuistych prawach życia albo właściwościach duszy ludzkiej.

Otóż wyznam, że dla Chochola albo dla kołowego obrotu zahypnotyzowanych tancerzy w akcie III „Wesela,“ nie mogę wynaleźć rodowodu, jako dla motywów artystycznych. *Tego jeszcze w literaturze dramatycznej nie było.*

Nie znaczy to jednak, abym chciał dla „Wesela“ wyznaczyć jakieś trwałe, wiekowe znaczenie w historii sztuki. Dramat ten jest bardzo specyficznym produktem uczucia polskiego i wyobraźni polskiej, napiętych boleśnie, pół-chorobliwie. Jest on bardziej, niż inne jeszcze dzieła Wyspiańskiego swoistym, niepodobnym do ni-

¹⁾ Porównaj: Juliana Adolfa Święcickiego „Historia literatury powszechnej,“ tom IV (stronica 327—366).

czego. Nie nosi na sobie piętna wysokiej kultury literackiej, której Wyspiański nie posiadał i dlatego może był tak oryginalnym, odrębnym, charakterystycznym. Formą jasełkową pokrewny poezji ludowej jest to utwór jednolity, mocny, ale szorstki. Taki Chochół, dziwaczna kukła słomiana, nie jest po malarsku estetycznym. Taki hetman, męczony przez dyabłów, Szela z orderami na sukmanie, myjący sposoczone dłonie—to są figury silne, ale artystycznie biorąc, kształtowane w sposób jaskrawy, pierwotny.

Urok poetyczny „Wesela” polega na kapryśnem rozbijaniu wyobraźni, na ukazaniu wszystkich scen i postaci pod kątem fantastycznej ironii, zrazu pogodnie zabarwionej, która w miarę biegu dramatu posępnieje i zaprawia się piółunem.

W dramacie Poeta—brat gospodarza—uosabia działanie fantazji indywidualnej, ożywiającej, która wydobywa z ludzi, ze słów, z ich uczuć, z otoczenia, z tła zewnętrznego pewien odcień tajemniczości na wskroś rodzimej. Żywiół malarski gra tu daleko mniejszą rolę, niż w innych utworach Wyspiańskiego, stanowi tylko tło dla ruchu figur i psychiki uczuć.

Jak wszyscy twórcy, nawskroś oryginalni, Wyspiański nadaje większości swych figur odrobinę własnej fantazji wizyonerskiej, z wyjątkiem osób trzymanych w charakterze czysto rodzajowym. Czepiec, pomimo rubaszości i energii, ma swe uduchowione przebłyśki—fantazyują na swój sposób Poeta, Rachel, Gospodarz, Pan młody, Dziennikarz, Nos; nawet Stary Dziad i tęskliwa Marysia mają chwile wizyonerskie.

Ścisłymi węzły połączył Wyspiański widma z duszami ludzi żywych. Są one dla nich zmorą, przestrogą lub wyrzutem: upiór dla Marysi, Stańczyk dla dzien-

nikarza, Hetman dla Pana młodego, Szela dla chłopca, dziada, Wernyhora dla gospodarza. Widma powstają w głowach rozmarzonych trunkiem i ochotą, ale poeta odrywa je od łożyska myślowego, z którego wyszły, nadaje im wedle swego zwyczaju odrębność i wypukłość.

Widzów dzisiejszych pociąga także nieokreśloność niektórych zarysów, zagadkowość symboliki. Wyspiański zawarł w „Weselu” także pewien rodzaj poetycznej *algebry*, której wartości ogólne każdy może po swojemu przekładać na wartości szczegółowe. Podaję moje rozumienie głównych symbolów dramatu, tymczasem taki Złoty Róg, Chochół, taniec końcowy, mogą być rozmaicie i różnorodnie tłumaczone, komentowane i dopełniane. Podnieca to wyobraźnię słuchacza, nie mówiąc już o tem, że kaprys gorączkowy, brak wyraźnego spoiwa między wieloma ogniwami uczuć i myśli—wszystko to razem wytwarza odrębny rytm artystyczny, odpowiadający zamięłwaniom pewnych grup czytelników, godzi się z modą literacką, która dzisiaj kończy już swoje panowanie.

Niemalą ponętą „Wesela” jest także pewnego rodzaju bogactwo myślowe. Wyspiański tworzył je łatwo, rozigrany w poetycznej ochocie, czuł napływ fantazji i dlatego też rzucał bystro spostrzeżenia, ironiczne błyski. Był wtedy myślowo względnie najzdrowszy, miał momenty humoru i wesołości, które potem milkną w jego dziełach zupełnie. Roztoczył wrodzoną sobie lotność i bogactwo umysłu, obejmującego ogólniejsze widoki i stosunki życiowe pod kątem ironicznym, w promieniach mistycyzmu czysto polskiego, a zarazem czysto współczesnego.

Dlatego ta zewnętrzna szata „Wesela,” tkana z różnych włókien, zdobną jest klejnotami aforyzmów. Co

chwila uderza jakieś powiedzenie głębsze, bystre albo lotne. Po ukazaniu się dramatu w wydaniu książkowym w domu znanego krytyka, wcale nie modernisty Chmielowskiego, krążyły nieustannie w rozmowie między rodziną całą chwytane stamtąd wyrażenia, wiersze i ustępy.

Ileż to razy słyszałem powtarzane piękne wiersze z rozmowy Gospodarza o tem, jak u nas w każdym pokoleniu „rośnie jakaś wielka postać,” reprezentująca skrzydlate marzenia narodu. Albo ta głęboka, chociaż ordynarnie wypowiedziana uwaga Czepca, że dusze nie są sobie równe, a orzeł niema pociągu do... gnoju!

Pomimo wszystkiego, chcąc odczuć charakter i treść „Wesela” we *wszystkich* odcieniach i szczegółach, trzeba być *wtajemniczonym* w życie i atmosferę lokalną, czysto krakowską. Zdarzało się, że widzowie z innych okolic kraju, np. z Poznańskiego, chociaż kulturalni, obeznani ze sprawami polskimi, nie mogli się wmyśleć, nie mogli odczuć niektórych momentów i nastrojów sztuki. Pamiętam, jak inteligentny Polak paryżanin, znający język polski, ale wychowany wśród obcej kultury, syn emigranta, po wysłuchaniu tego dramatu, stanął jakby otumaniony i przyznał się otwarcie, że całość była dla niego szumem słów niepojętych. Niewystawiam sobie znośnego nawet przekładu „Wesela,” w jakimkolwiek innym języku—może jeszcze w małoruskim, upstrzonym polonizmami.

Gdy publiczność i literaci krakowscy rozpadali się w zachwytach nad dramatem, w pewnych kołach inteligencji warszawskiej, które niehołdowały gustom modernistyczno-dekadencjki, słyhać było namiętne, bezwzględne nagany. Przyczyna tego tkwiła także głębiej w różnicy, jaka zachodzi pomiędzy poglądami i nastro-

jem dusz polskich w Królestwie i Galicyi. „Wesele” powstało na tle galicyjskiego zwątlenia myśli narodowej, bankructwa wielkich haseł i programów patryotycznych. Część naszego narodu, przyłączona do monarchii Habsburgskiej ma swój kawałek Polski, ma wielką kartę swobód narodowych, oprawną w czarno-żółte ramki. Program patryotyczny wskrzeszenia Polski całej i niepodległej, hasła rewolucyjne z 1863 r., to wszystko zbankrutowało w praktyce—zamieniło się na politykę czynną, zacieśnioną w ramach prowincjonalnych. Wielkie hasła i frazesy patryotyczno-powstańcze straciły swą świeżość i ferwor romantyczny.

Z wyjątkiem festynów na wielką skalę, znajdujących oddźwięk w całym narodzie, jak np. uroczystości mićkiewiczowskie—w zwykłych obchodach, tak zwanych rocznic narodowych, uczestniczą w Galicyi tylko niższe warstwy mieszczańskie, prawie bez udziału inteligencji. Od czasu do czasu pokazują organizatorowie na różnych zjazdach dekoracyjnego chłopca w białej sukmanie. Na scenie odnawia się tradycja kościuszkowska, krótki racławicki sen odrodzenia. Kraj jednak był i jest pochłonięty walką stronnictw na gruncie lokalnym, krzątaniem się i płodną pracą na tle bieżących zadań politycznych, ekonomicznych i kulturalnych. Pokolenie, które działało w 1863 r., ustępowało z pola. Czas zacierał powoli dawne klęski i blizny, wytworzyła się polska polityka realna, praktyczna, której przedstawiciele przez pewien czas starali się prysznice chłodnego politycznego rozsądku gasić wrzenie patryotyczne w sercach młodzieży. Wielkie słowa: Polska od morza do morza, wolność, niepodległość, a w kontraście z nimi: niewola, knuty, Sybir i katorga stawały się w Galicyi ozdobami retorycznymi wśród bankietowych przemówień.

Swoboda polityczna pozwalała się nasycić uczuciom patryotycznym w prasie i życiu. Opór nieroznamiętniał szowinizmu, wielkie hasła nie miały uroku zakazanego, ale rozlegały się często w próżni. Zbankrutował romantyzm oraz idealizm polityczny z 1863 roku, zbankrutowały stare programy w wielkim stylu, a nowe nie mogły się narodzić.

Otóż „Wesele“ w poezji jest wyrazem tego bankructwa marzeń politycznego idealizmu. Zamiast tęczyowych malowań patryotycznych, w sercach i duszach opętanych polskością — zamieszkała gorycz i wydobywa się z nich na zewnątrz ból tłumiony, beznadziejna melancholia, „Wesele“ jest objawem potrzeby wyłamania się z koła błędnych marzeń wobec wielkiego głosu życia. Wyspiański zawarł w dramacie swoim pewien negatywny moment duszy polskiej w Galicyi, wyraził opozycję wobec ideałów i haseł upiornych nie w formie uświadomionej albo ideowej, ale w splocie symbolów i obrazów ujętych w całość uczuciowego nastroju. W fenomenologii ducha polskiego w Galicyi „Wesele“ ma znaczenie pierwszorzędne.

Tymczasem w Warszawie nastrój uczuć pragnień narodowych był zupełnie odmienny. Nie mieliśmy nic, więc mogliśmy marzyć o wszystkim. Rusyfikacja tłumiła bezwzględnie porywy narodowe, wywołując stan przygnębienia i ciągłego wewnętrznego protestu. Prześladowanie zabiło wszelką myśl o kompromisie z istniejącym porządkiem rzeczy poza sferą najbardziej pozostającego utylitaryzmu i rzemieślniczego odrabiania zwykłych zadań gospodarskich i ekonomicznych. Wszelkie próby polityki ugodowej upadały pod brzemieniem niepopularności. Wobec tego dawny idealizm polityczny nie zban-

krutował. Wielkie ideały na dnie dusz szlachetnych tkwiły *in potentia*, spętane przymusowem milczeniem.

Stanowimy zresztą w Królestwie część państwa, w którym pomimo reakcyi niebankrutowały wielkie marzenia polityczne. Zdławione dłonią biurokracyi, za poprzedniego panowania, porywy i dążenia wolności tliły się ciągle w zarzewiach, a teraz dopiero wicher dziejowy je rozdmuchał.

Dlatego też dramat duchowy „Wesela“ nie był poetycznem odbiciem dramatu ducha polskiego w Królestwie. Nie znajdował oddźwięku w umysłach skłonnych z natury do optymizmu, w sercach dręczonych niedolą czasu, ale przeczuwających, że po nocach reakcyi i po jej ciężkiej, duszącej atmosferze muszą przyjść prędkiej czy później nowe brzaski, świty i powiewy.

Znajdowało jednak „Wesele“ oddźwięk silny w młodem pokoleniu w Królestwie, odpowiadało jego nieokreślonej gorączce pragnień, niepokojowi uczuć, zamiłowaniu w estetyczno-literackich nowinkach. Pomimo rysów lokalnych i czasowych są w dramacie czynniki ogólne narodowe, tętni w głębi silnie napięte uczucie polskości. żywiłowe, namiętne, rozgoryczone.

Czy może być „Wesele“ uważane za „przekrój wewnętrznego życia“ w Galicyi, jak twierdzi jeden z krytyków?

Niezupełnie. Są w dramacie symbole ludu uświadomionego, ale niema symbolu potężnej pracy tego ludu. Jest ksiądz, który prowadzi konszachty z szynkarzem, a niema księdza, pracującego nad oświatą ludową. Są poeci, fanteści, marzyciele, dziennikarze, a niema solidnych pracowników kultury, uczonych i działaczy społecznych. Nie chcę o to wytaczać autorowi procesu — bynajmniej! Nie chcę też wskazywać, że wśród symbolów zwątpie-

nia i upadku zapomniiał autor o niektórych cechach ujemnych, o niepoprawnem warcholstwie pewnych kół, zamiłowaniu do intryg, o nepotyzmie biurokracyi, społecznej apatii pewnych sfer arystokratycznych. Poeta nie jest od tego, aby systematyzował logicznie krytykę życia, aby szeregował z rozważą jego znamiona, rozkładał na zimno mroki i blaski swych wizyj. On tworzy pod wpływem pewnego górującego uczucia, może być jednostronnym, byle tylko jego utwór miał duszę własną, albo odbijał pewne drgnienia i dreszcze duszy zbiorowej.

„Wesele“ jest splotem rozwianych złudzeń, marzeń, wad, słabości, wzlotów, bólów i pragnień duszy polskiej w Galicyi na przełomie dwu stuleci — splotem pokazanym w szeregu znaków widomych, w oświeceniu błyskawicznym. Obok tej wewnętrznej żywotności, pociąga ono fantazyą i żywymi barwami swoistego artyzmu.

Ustalił ten utwór sławę Wyspiańskiego, wyprowadził go na czoło najnowszej parnasu polskiego. Szły z „Wesela“ blaski i opary dziwne, które w zacieśnionej atmosferze świata literackiego w Krakowie, legły na umysłach i wytworzyły hypnozę bezkrytyczną. Otoczyła ona imię poety dymem chwalby, jakiej nieznali za życia wielcy geniusze poezji narodowej.

Krytyka niezależna od atmosfery lokalnej, rozwiewa te dymy, gasi aureolę koteryjną—ale skłania głowę przed tem, co w dziełach poety, tak na wskroś polskiego, błyszczą naprawdą, przed tem, co w nich żyje, czaruje i nęci.

VII.

Inscenizacja „Dziadów.“ — „Wyzwolenie.“

Po wysiłku—omdlenie. Gleba twórcza poety, wydawszy dzieło bujne i bogate, na pewien czas wyjałowiała. Wyspiański, oszołomiony powodzeniem „Wesela“, przez dwa lata zmagał się sam w sobie, zanim zdecydował się rzucić na deski sceniczne nowy poemat symboliczno-ideowy, związany z życiem duchowem danej chwili, ale oddalony od konkretnych form tego życia.

Tymczasem, pod koniec 1901 r., pracował dla sceny, odziewając w plastykę teatralną „Dziady“ Mickiewicza. Ten arcy-poemat można zewnątrznie porównać do strzelającej w niebo wieżycy tumu, obok której kupią się resztki starej gontyny pogańskiej oraz domy polskie, przysiadłe do ziemi. Gdy postanowiłem wprowadzić „Dziady“ na scenę krakowską, oddałem w ręce poety trudną pracę przystosowania dzieła, imponującego genialną nieforemnością, do warunków sztuki, która ma ramy dość szerokie, ale technikę określoną i zastosowaną do wymagań parogodzinnego widowiska. Zrazu chciałem, aby poeta pracował razem ze mną i z reżyserem,

tymbardziej że niegodziłem się na jego zbyt dowolne pojmowanie niektórych miejsc tekstu, ale z Wyspiańskim trudne a nawet niepodobne było harmonijnie, współpracownictwo—zostawiłem mu zatem, jak żądał, swobodne ręce i zdałem rzecz całą na jego odpowiedzialność.

Wyspiański uważał się za autora i artystę specyficznie teatralnego, chociaż jego sztuka przekraczała zbyt często polotem wizyjnym zakres teatralnej ekspresji. Zrozumiał trafnie swoje zadanie, jako mistrz sztuki *stosowanej* i postanowił ująć „Dziady“ w ramę wielkiego widowiska na jeden wieczór. Ze stanowiska literackiego należałoby rozdzielić poemat na dwa wieczory, ale publiczność straciłaby w takim razie wrażenie całości, decydujące o powodzeniu scenicznym.

Opracowanie teatralne poematów dramatycznych, niepisanych dla sceny, *nie jest przeznaczone dla krytyków ani dla literatów, lecz dla publiczności*. O tej prawdzie zbyt często się u nas zapomina. Nie może się ono stosować do nakazów analizy fachowej. W tych razach chodzi o *popularyzację* dzieła wielkiej poezji, o podanie jego rdzennych części, o skupienie i wybranie tych momentów, które nadają się do przetworzenia w sferze ekspresji i dynamiki teatralnej. Zwykle powstaje w takich wypadkach nieporozumienie pomiędzy krytyką, która skarży się na amputację tych lub owych części utworu, a przerabiaczem, mającym na widoku sceniczne powodzenie zmodyfikowanego dzieła. Rola przerabiacza jest niewdzięczną, albowiem niejeden recenzent, znający tekst utworu w całości, nie może się oprzeć pokusie, aby dać do zrozumienia, że on lepiejby dokonał tej technicznej operacji. Zdarzyło się nawet, że w Krakowie jeden z radców miejskich, karjerowicz, socjalista, któremu niewsmak poszło przedstawienie „Nieboskiej Komedyi“

zarzucał mi w sposób zjadliwy a nielogiczny na posiedzeniu Rady miejskiej „fraternizowanie się“ z Krasińskim, dla tego że przygotowując tekst dzieła do sceny, z możliwie największym poszanowaniem oryginału, musiałem poczynić drobne opuszczenia, niektóre miejsca połączyć i zestawić odpowiednio do wymagań techniki teatralnej.

Każdy reżyser musi przecież tak samo poufale postępować z Göthem i Szekspirem. Ma się rozumieć ów radca (cywilizowany Irokez, który lubi zabawiać się w publiczne obdzieranie ludzi ze skóry) wiedział aż nadto dobrze, że takie upraszczanie i obcinanie tekstu było koniecznem w danym wypadku—jednak użył tego argumentu dla względów, niemających nic wspólnego z kultem dla wielkiej poezji.

Nic dziwnego, że Wyspiański, jako przerabiacz tekstu „Dziadów“, nasłuchiwał się sporo przytyków, zarządzeń i zarzutów, po większej części stawianych grymaśnie i niesłusznie. Ujął on tekst poematu w siedem odsłon. Skupił niektóre fragmenty z części pierwszej tak, że tworzyły piękną, nastrojową scenę w zakątku cmentarnym, na tle którego, wśród mogiłek, rozlegały się tajemnicze szepty gromadki, śpieszącej na uroczystość biesiady z duchami do kaplicy. Potem w porządku przyjętym przez krytykę, następowały sceny w kaplicy (część II), u księdza (część IV)—dalej z części III-ej sceny w celi więziennej w klasztorze Bazylianów w Wilnie w połączeniu ze sceną widzenia ks. Piotra, scena w sypialni senatora, sceny w salonie senatora ze śledztwem i menuetem, a w zakończeniu znowu wracały sceny cmentarne. W tym układzie odpadły niektóre fragmenty z części I-ej, zwłaszcza monolog dziewczyny,

dalej monolog „Upiora”—a z części III-ej scena w domu pode Lwowem i „Salon Warszawski.” Pod względem teatralnym układ taki był *bardzo szczęśliwy*, albowiem Wyspiański ujął w ramy harmonii zewnętrznej rozpiętnione części utworu, który zaczynał się i kończył scenami obrzędów ludowych w duchu tytułu poematu. Wyspiański nadał swemu opracowaniu spoistość mistyczno-malarską, zcementował całość po swojemu, nie grzesząc jednak przeciwko duchowi poematu, wiążącego życie i cierpienia współczesnych pokoleń z tajemnicą zagrobową. W szczegółach jednak odstępował zbytnio od tonu i charakteru pomysłów Mickiewicza. W części II-ej widownią zjawiania się duchów była jakaś stara gotycka kaplica a nie drewniana, pół rozwalona, cerkiewka wiejska na cmentarzu litewskim. Zamiast głosów piekielnego ptactwa, szarpiącego za oknami upiordziedzica, wprowadził swoim zwyczajem wizję dotykalaną, ciężkawą na front widowni, zamieniając ptactwo na postacię chłopów. Znakomicie, po malarsku, było pomysłane zjawienie się w obrazie drugim postaci aniołków, z główkami zdobnemi świetlaną aureolą, tak, że łączyły się architektonicznie z liniami starego, zrujnowanego na poły, ołtarza. W scenie więziennej musiała naturalnie uleść skróceniu wielka improwizacya, ze względu na optykę sceniczną oraz na siły wykonawcy. Wypowiedzenie tego arcy-wzlotu poezji polskiej wymaga szalonej potęgi, tak, że ten jeden monolog może wyczerpać energię artysty, posiadającego pierwszorzędne warunki głosowe, jeśli się wzniesie do właściwego napięcia ekstazy. Wyspiański liczył się umiejętnie z możliwością teatralną, nie zagubił naczelných momentów roli Gustawa-Konrada, która w dobrym wykonaniu stała się bardzo estetycznym wcieleniem wizji poety.

Najhardziej dowolnie pojął Wyspiański żywioł demoniczny „Dziadów,” połączywszy czarnego strzelca w części I-ej, Belzebuba w śnie senatora oraz Szatana, który opętał Konrada, w jedną figurę upadłego anioła z brązowo-miedzianą twarzą, ciemną zbroją i czarnymi skrzydłami w stylu miltonowskim. Wyspiański chciał, aby ten szatan był „potęgą,” dla tego wyrzucił wszystkie humorystyczne wykręty i koncepty dyabła, pojętego przez Mickiewicza przepyszenie w stylu średniowieczno-groteskowym. Teatralnie jednak takie pojęcie podnosiło harmonię przedstawienia.

Niezmiernie pomysłowo uscenizował Wyspiański „Senatora” z djabłami w postaci czarno ubranych lokajów. Senator wstaje z łoża, jakby lunatyk, dyabły rozsnuwają kotarę w głębi i ukazuje się w oświeceniu tajemniczym scena posłuchania na dworze cesarskim, po której satrapa-dworak, rażony niełaską, pada w spazmatycznym strachu wyczerpany na podłogę. Plastyka sceniczna, żywy obraz, skąpany w tajemniczym, fioletowym świetle, były świetnem dopełnieniem tekstu i podniosły silny efekt sceniczny danego momentu.

Wyspiański przyczynił się niewątpliwie do powodzenia „Dziadów” i nowego tryumfu wielkiej poezji na scenie. Pomógł skutecznie do osiągnięcia celu, jaki przyświecać winien tego rodzaju artystycznym przedsięwzięciom. Celem tym—przełożenie treści wewnętrznej myślowej, na żywą dynamikę efektów dramatycznych, która działa siłą bezpośredniego wrażenia, ilustruje pomysły poety w formie przystępnej dla mniej wrażliwych na piękno duchowe słuchaczy. Taka popularyzacya podnosi smak przeciętny widzów po szczeblach idealizacyi na wyżyny artystycznego uświadczenia.

Od tego czasu urosła w kołach literackich krakowskich sztucznie podsycana legenda o przymiotach poety jako reżysera i mesjasza, powołanego do odrodzenia sztuki teatralnej.

Właściwie mówiąc Wyspiański odczuwał i pojmował oryginalnie *malarską* stronę techniki scenicznej. Umiał szczegółowo i pomysłowo opracować plan dekoracyjny, dbał o harmonię, gasił jaskrawość efektów i bardzo dobrze prowadził sceny nastrojowe — w tym zakresie był artystą pomysłowym i niepospolitym. Ale, gdy chodziło o stronę czysto psychiczną, o rozjaśnienie wątpliwych ustępów tekstu nawet własnych utworów poety — wtedy jego działalność reżyserska schodziła do zera. Oprócz tego w pracy scenicznej kapryśny, niezdolny do trwałego wysiłku, znikał nagle, jak kamfora, podczas najgorętszej roboty. Egoistyczny i drażliwy, nieszanujący cudzej indywidualności, a bezwzględny i przykry tak, że trzeba było anielskiej cierpliwości, aby wytrzymać z nim stały kontakt w stosunkach praktycznych.

Duchowe obcowanie z „Dziadami” odbiło się w następnym dziele Wyspiańskiego, odrywając go od źródła bezpośrednich wrażeń życiowych. W „Wyzwoleniu”, które ukazało się w druku i na scenie w 1903 roku, poeta wkroczył w sferę idei, rządzących umysłami Polski współczesnej, starał się stworzyć bohatera, będącego zogniskowaniem żywej siły narodu w zaraniu nowego stulecia.

*

*

*

W rozważaniu niezwykłych dzieł poezji mistyczno-wizyjerskiej, krytyka powinna zachować pewną ostrożność, aby nie gwałcić natury umysłu twórcy i nieprzypisywać mu intencji, które nieleżą w rdzeniu jego po-

myśłów. Co prawda krytyka impresjonistyczna dzisiaj mało dba o jakąkolwiek metodę analizy i ma pretensję do przetwarzania samej twórczości. Zyskała ona przez to na powabie artystycznym, stała się lotną, kapryśną, paradoksalną, albo mającą — ale zrezygnowała z pretensji do naukowego objaśnienia fenomenów twórczych. Co do mnie, strzegąc się dowolności w wykładzie „Wyzwolenia,” zauważę na wstępie, że na dziele tem odbił się już w pewnej mierze zamraczający wpływ choroby, która toczyła organizm poety. Wydelikatniła ona prawdopodobnie narzędzia myślenia, podnieciła zdolność wizyjerską i gorączkę halucynacji — ale zaczęła powoli rozprzegać łączność twórczych elementów. Podobny proces zauważyć można nie tylko u Wyspiańskiego, ale i u artystów, dotkniętych tem samem skażeniem organizmu.

Dla tego też „Wyzwolenie” przedstawia według mnie dziwny kontrast *jasności* zasadniczej intencji poematu z *zagadkowością* i mętłem przeprowadzeniem w wielu szczegółach. Bohater poematu jest Konradem z „Dziadów,” ale „takim, jakim się wydaje czytelnikom dzisiejszym.” Tak mnie ustnie objaśnił sam poeta. A więc koncepcja tej postaci nie urodziła się bezpośrednio z rzeczywistości, tylko z *literatury*. To Konrad odno wiony, współczesny, to symbol zbiorowy, to skupienie sił żyjących w „każdym człowieku i w każdym sercu.” Tak samo, jak Konrad mickiewiczowski, jest on wyrazem silnego patriotyzmu, „ukochał ziemię (polską) szaleń i w żądy pałacej posiadał ją ciałem.” Tamten jednak Konrad jest tytanem uczucia i bohaterem w walce duchowej. Po wielkim szturmie do niebios, po buntowniczym wybuchu wraca pojednany religijnie z boskim

porządkiem, aby swej miłości dla kraju dać świadectwo cierpieniem i ofiarą wygnania. Konrad Wyspiańskiego jest bohaterem nie uczucia, ale *woli* i wchodzi na arenę działania, żądny *czynu*.

Skąd się bierze? Odrazu przy pierwszych słowach geneza jego nieokreślona. „Idzie z daleka, nie wie czy z raj, czy z piekła”—jest „gwiazdą, spadającą z przestrzeni wieczystych,” wlecze się za nim „rozpacz głową węzów, okropnem widziadłem, wyjąc: zemsta!” Wyje w nim zatruty niewolą duch narodu.

Jako postać poetyczna, nie jest on syntezą, albo skupieniem znamion, związanych ściśle z życiem, pomimo idealnego symbolizmu, jakimi są wielkie postacie bohaterów reprezentacyjnych: Hamlet, Faust, Manfred, Brand, Peer Gynt, Konrad mickiewiczowski, albo Henryk z „Nieboskiej.” Poeta dał w nim parafrazę, czy też nową rekonstrukcję figury już istniejącej w literaturze, dlatego Konrad jest istotą napół widmową, zrodzoną w mgławicowej dziedzinie ducha.

Areną działania Konrada jest scena krakowskiego teatru, zamieniająca się potem, na jego skinienie, w symboliczną widownię całej Polski współczesnej. Spotyka się najprzód z robotnikami, w których poznaje siłę. To dzieci ludu, który za krzywdy swoje i ucisk myśli o zemście. Konrad powołuje ich do roboty zwykłej. Będą „budować i burzyć” nieubłagani w pracy destrukcyjnej, która usuwa rumowiska dziejowe, a po ich czynach przyjdzie nie odrodzenie, „ale — *noc* — upragniona i jedyna...” Zdawałoby się, że to są wstępne akordy jakiegoś dramatu symbolicznego, w którym wystąpi druzgocąca siła nowych pokładów narodu, stanu czwartego. W dalszym ciągu poeta jednak zapomina o ro-

botnikach, którzy na jego rozkaz ustawili i rozebrali tylko—dekorację teatralną. Może dlatego, że dzisiaj są dopiero zapowiedzią, że teraz jeszcze sami przez się żadnej roli odegrać nie mogą... Być może, ale czy poeta miał taką intencję—trudno zgadnąć.

Na scenie spotyka się Konrad z reżyserem i Muza, którzy mają na jego skinienie zainscenizować wielką improwizowaną komedię („*commedia del arte*”) życia współczesnego. Obie te figury są mieszaniną liryizmu, ironii, komedyantstwa, uczucia i patosu. Muza-aktorka ma w ustach frazes piękny, na zawołanie tragiczny gest. Ukazuje Konradowi widziadła sztuki starej, postacie z teatru Słowackiego, które on lekceważy, bo chce budować teatr nowy i „burzyć młotem” stare formy sztuki. Poeta z ironią aryostyczną szydzi z czarodziejstwa sztuki scenicznej, a potem przenosi tę ironię spotęgowaną na grę symbolów rzeczywistości współczesnej. Konrad, w pełnej polotu przemowie, każe stroić narodową scenę; na jego skinienie stawiają dekorację części nawy katedry na Wawelu, którą po chwili zaludnia cały barwny tłum: szlachta w deliach i kontuszach, chłopci siermiężni, mieszczanie, husarya, szaraczki, artyści, fantazyusze, mnichy—cały „*teatr narodu!*” Konrad schodzi na chwilę z widowni, Muza obejmuje rolę kierowniczą, reżyser spełnia jej wolę, ale ironizuje, przerywa konceptem górne frazesy, wzniosłym inwokacyom akompaniuje efektami maszyneryi teatralnej. Autor kładzie nacisk na ten kabotynizm poetyczny. Zamiast dźwięku Zygmunta z Wawelu, brzmi *tam-tam* za kulisami—rolę piorunów grają kule ołowiane, przesypywane przez drewnianą rynnę. Gra pozorów—ułuda—fantasmagorya artystycznego kłamstwa. A jednak Muza w bardzo pięknej przemowie wzywa wszystkich, „którzy się smucą w polskiej ziemi, aby

przybyli tu i rozpoczęli tragiczną grę i zapowiada, że wyzwolin doczeka się ten, kto własną wolą wyzwolony.“ Oto bijący w oczy przykład mętnego poplątania i przymglenia pomysłów poematu. Gdzie się kończy ironia, a zaczyna naprawdę wcielenie zasadniczej myśli? Dlaczego hasło wyzwolenia pada z ust patetycznej komediantki, z którą, gdy skończyła się gra „teatru narodu“, autor obchodzi się bardzo okrutnie, zwracając do niej z sykiem wzgardy słowo: „prostytucja?“ Trudno wydobyc na to pytanie odpowiedź z niejasnych zarysów poematu.

Zaczyna się potem szereg mów, wygłaszanych przez przedstawicieli różnych grup, które poeta zgromadził pomiędzy filarami dekoracji wawelowej. Ma to być przegląd ideowy „Polski współczesnej.“ Grupy te, jak twierdzi jeden z krytyków, są to „stylizowane kategorie myśli narodowej“ a raczej ujęte w formę dyalogu, mającego barwę złudy poetycznej, *skupienia* pewnych zasad, poglądów, dążeń, sympatyj lub afektów zbiorowych. W grupie szlacheckiej frazesy pełne animuszu i nadrabianie miną pomimo pustki ducha i materyalnej nędzy. W grupie ludzi rozważnych, prezes głosi płytkie i tepe myśli i napomina swoich, aby nigdy nie wymawiali słowa „Polska.“ W kontraście do starych zachowawców i realistów, młody Przodownik-agitator, prawdopodobnie reprezentant demokracji narodowo-mieszczańskiej, upaja się brzmieniem hałaśliwej deklamacji o Polsce. Kaznodzieja-idealista zwraca myśli w górę, gdzie szybuje ptak białopióry. Prymas z wielką pompą obwieszcza nieomylną powagę Rzymu, nawołuje pysznym głosem dogmatycznego władcy dusz do pokory i wiary w zbawienie—po śmierci. Inny mówca, widocznie maruder romantyzmu, głosi miłość mistyczną — potem ukazują się

reprezentanci epoki wczorajszej, stary ojciec i syn niemłody, dla których wszyscy dokoła są źli, podli i niekczemni... Syna pociąga harfiarka, pobrzękująca na strunach złotych. W przecudnie dźwięcznych słowach wypowiada ona *nicość* i zwodniczość marzeń poezji, kołyszącej ducha czarem nieokreślonym. To kontrast ze złotowłosą Lillą, która wjeżdżała na scenę przed chwilą— w konsze, oblepionej złotym, teatralnym papierem. Harfiarka Wyspiańskiego niema mocy, która zbawiała od śmierci ojca i zaklinała węże. To dziwnie poetyczny wyraz niemocy, melancholii, to pełne śpiewnej tęsknicy dźwięki nieujętych marzeń, pełen cichego jęku powiew smutku nad wyjałowionym stepem ducha rodzinnego. Potem wkracza na widownię samotnik, stare widmo w płaszczu złachmanionym, tragiczno-posepna karykatura dumnych marzeń o wielkości. Maniak, erudyta, mistyk, zlepek różnych zatęchłych nałogów umysłowości polskiej, któremu ironiczne echo wtóruje śmiechem i urągowskim. W końcu starzec siwy, jak gołębek, wchodzi z dwiema córkami i w słowach dziwnie uroczystych, pełnych spokojnego namaszczenia, ogłasza przymierze serc i myśli narodowej w świątyni przeszłości.

Cały ten tłum figur, mający przedstawiać ducha współczesności polskiej, ukazany jest pod kątem widzenia czysto krakowskim w mrokach tradycji wawelowej.

Poeta skupia umyślnie przeżytki i strupieszalność, przeciw którym kieruje potem niszczącą siłę negacji. Obraz ten nie może być uważany za „przekrój ideowego życia“ naszej doby — ale za chęć poetycznego zszeregowania symbolów, streszczających mrok i bezwładność tradycji umysłowej i poetycznej. Ten „teatr narodu“ pokazany jednostronnie, jest raczej zbiorem maryonetek,

ukostiumowanych w stare szczy, łachmany, czasem w krzykliwe strzępy nowszego pochodzenia.

Wśród tej rzeszy w końcu aktu pierwszego, zjawia się wywołana z mroków nawy katedralnej przy dźwiękach marsza żałobnego, postać Geniusza, o spiżowej postawie, z głową ubraną w wiechę zeschłego ostu,—olbrzymie widmo, dokoła którego roztacza się „mrok i okrutna zaduma.“ Akt pierwszy kończy się tą zastygłą w posągowe kształty grupą. Cokolwiek może powiedzieć krytyczna analiza o samej krystalizacji zawartych w nim motywów ideowych—przyznać trzeba, że pod względem artystycznym i teatralnym, obraz jest wspaniały, nieporównanie oryginalny. Pojawiają się kolejno postacie niepodobne ani do żywych ludzi, ani do zwykłych szablonów teatralnych, scena zaludnia się tłumem symbolów, a jednak obraz działa przejmująco na widza skojarzeniem nastroju, plastyki i muzykalności. Tworzy się widzenie w szczegółach nieco mętne, przy-mroczone—w całości jednak imponujące, niepodobne do niczego, cośmy dawniej widzieli na deskach scenicznych.

W akcie pierwszym autor przygotował widownię, na której ma się rozegrać potem czyn Konradowy, w akcie drugim przedstawia skupianie się duchowe bohatera przed tą chwilą stanowczą. Zamiar był nowy i oryginalny. Cały akt, stanowiący pod względem objętości połowę niemal sztuki, poświęcił Wyspiański szerokiemu rozwinięciu życia wewnętrznego, ukazaniu wszystkich zakątków duszy bohatera w procesie jej przetwarzania się. Jestto, właściwie mówiąc, wielki monolog, rozbity na szereg rozmów Konrada z Maskami, artystycznie, bardzo oryginalny ale nadto rozwlekły. Poeta w tych dwudziestu dwu figurach przedstawił, jak twier-

dzi p. Wasilewski w swem interesującym studyum o „Wyzwoleniu“, „szereg kłamstw konwencyonalnych nurtujących społeczeństwo.“¹⁾ Określenie to blizkie prawdy, ale w stosunku do intencji poety zbyt jasno sformułowane. Maski „znaczyć mają takich, co myśl swą ukrywają“—reprezentują one wszelką małość, niewolniczość, kulawiznę, krzywiznę, fałsz i bezduszość wielu pojęć przyjętych u nas i spopularyzowanych²⁾. Same przez się nie posiadają prawie fizyognomii — są to tylko *kontrasty* uosobione, służące do pobudzenia myśli bohatera—czynniki pomocnicze w obrazie rozwoju jego stanów świadomości. Arenę ich działania na teatrze poeta ozna-czył za pomocą dekoracyi nieokreślonej, którą ustawił stroną odwrotną ku widzom, pokazując płótno tylne, drewniane obramienie i łąty.

Konrad zaczyna swe rozmowy z tłumem masek silną inwektywą, napadem na płaski utylitaryzm. Nazywa je warchołami, hołotą, bandą serwilistów, zrośniętych z niewolą, chciwych zysku... „Żenie je potem w czeluść ciemną“—ale z mroków wyłazą jedna po drugiej i krążą około niego. Konrad odsłania im krok za krokiem, co

¹⁾ Zygmunt Wasilewski: „Nowy Konrad.“ Lwów 1903, str. 31.

²⁾ P. Adam Grzymała Siedlecki, który z niemałą dyalektyczną giętkością, często trafnie tłómaczy niektóre zagadki poezji Wyspiańskiego, twierdzi, że maska oznacza człowieka współczesnego, w duchu „psychiki obecnego pokolenia, która sprawia, że przechodząc przez życie nieprawdziwie tylko siebie *udajemy*.“ (Artykuł: „Wyspiański na tle swego pokolenia“—Ateneum polskie 1908 r. Tom I, str. 182). Według mnie jest to zbyt szerokie uogólnienie. Poeta zajmował bardzo krytyczne stanowisko wobec współczesnego pokolenia i rozbieżności jego dążeń duchowych—ale niemyślał zapewne o tem, aby społeczne komedjantstwo, przedstawiać jako jego rys typowy, jako naczelną właściwość jego psychologii. Według wyrażenia Terencyusza, jest to jedna z wad ogólnie ludzkich, albowiem od wieków cały świat „gra komedją“ (histrioniam agit).

myśli, czego pragnie. Jest on indywidualistą, posiada żądzę i poczucie swobody. Nienawidzi dotkryn, teoryj książkowych, katechizmów stroniczych, ma poczucie siły żywej i wielką miłość dla przyrody, ślicznie wypowiedzianą w obrazach pełnych rzewności i odczucia namiętnego powabów kwitnących pól i łąk, lasów owioniętych żarem słońca (str. 138). Kontrastem niewytłómaczonym wobec tego jest zupełny brak zamięłowania Konrada do życia, które dla niego nie istnieje (str. 66), oraz *nienawiść* dla ludzi, z której jest dumny, którą uważa za „najlepsze nasze zło“ (str. 63), przyznając jej nawet boskie pochodzenie (str. 67). A jednak pomimo tego wielokrotnie przemawia w duchu miłości ojczyzny, marzy nawet o wskrzeszeniu bytu politycznego Polski (str. 148), jak o wizyi odległego szczęścia. Z początku wydaje się wrogiem mistyki i nazywa grzybem społeczeństwa człowieka, który myśli górnio o zwycięstwie idei w regionie nadziemskim (str. 68) a miłość kraju pojmuje jako nieuchwytnie marzenie (str. 71) — ale za chwilę wpada sam na mistyczne bezdroża. Ma namiętność do walki, myśli o kościele wojującym, chociaż umieszcza ten kościół w dziedzinie umarłych (str. 74). Śmierć wedle antypatycznej dla mnie metafizyki Wyspiańskiego, jest dla Konrada także wyzwoleniem, łączy się mistycznie ze sztuką, która głosi znowu śmierć — „bo nad nią niema nic szczytniejszego“ (str. 76). Labiryntem dla ducha narodowego jest Wawel, a z tego labiryntu wyprowadzić ma bohatera miłość do tego, co jest w nim, w duszy Konrada, a nienawiść do pamiątek przeszłości (str. 79). Konrad, który ma pewne znamiona umysłu swego twórcy, lubuje się w niejasności i twierdzi, że dla człowieka myślącego jasno i wyraziście niema myśli, którejby nie mógł przeniknąć (str. 80). Mimo to, wy-

znam otwarcie, że trudno mi się zorientować w paru następnych gzygzakach jego myśli. Wiem tylko, że poezyi przyznaje rolę Edypa, rozwiązującego jakieś zagadki (str. 82), że mówi o Polsce, jako o tęsknocie i własności dusz, podnosi znaczenie czynu, lekceważy frazesy, ikarowe wzloty (str. 85), filozofuje mętnie o samobójstwie, o przypadku, o działaniu i ruchu wielkich mas (str. 90). Po tych *przeskokach* logicznie niepowiązanych, Konrad w nagłym odruchu okazuje pragnienie czynu, który ma polegać na wykradzeniu świętego ognia i daniu go ludziom, pragnącym siły, potęgi (str. 94). Potępia potem krzykliwy nacjonalizm, zewnętrzne manifestowanie polskości, które wygląda tak, jakby Polski nie było — tymczasem i bez tego jest ziemia, kraj, ludzie — tylko naród się zgubił (str. 96). A jaka tego przyczyna? Konrad odpowiada na to w sposób dziwaczny; bo za dużo myślimy, za dużo gadamy, bo powinniśmy trwać z „zamkniętą gębą,“ aby nieprzefilozofować Polski i dlatego trzeba koniecznie ustanowić *cenzurę narodową!* (str. 98). Czyżby Konrad przewidział głoszoną dzisiaj przez niektórych polityków nacjonalistów zasadę rygoru i potrzebę narodowej politycy dla ducha? A jednak później w nielogicznym przeskoku twierdzi znowu, że mamy „za wiele solidarności narodowej“ (str. 106), że niepotrzebnie wyrabiamy w sobie poczucie łączności z lichą częścią narodu (str. 108). Gromi potem fikcyę romantyków o chrystusowości narodu (str. 110), nazywa oszustami tych, co odbierają narodowi pychę, każą się kajać w w prochu upodlenia i żebrac — zapewne mając na myśli ugodowców. Konrad jest niezdolny do kompromisów i dochodzi do przekonania, że „naród ma jedynie prawo być jako państwo“ (str. 111). Ta myśl w rozwoju jego dyalektyki wewnętrznej bardzo donio-

sie w następstwie daje mu poczucie siły wewnętrznej. Sztuka mu już nie wystarcza, marzy o wolności ducha, czuje chwilowo wewnętrzną radość tryumfu i wyzwolenia (str. 112). Ale jedna z masek rozwiewa to złudzenie. Konrad przewiduje, że grozi mu niebezpieczeństwo odwetu mściwego losu. Po szczeblach artystycznego myślenia dochodzi potem do pojęcia swobody wewnętrznej, czuje potrzebę lotu w nieskoczoność „do nieśmiertelnych złotych wrót” (str. 120)—zapominając o tem, że chłostał niedawno takie bezpłodne, górne wycieczki. Stanąwszy na wyżynach indywidualizmu, wpada w jakąś nadludzką obojętność wobec narodu, jego historii, poezji i harmonii życia współczesnego (str. 121). Indywidualista czuje w sobie świadomość artystyczną, tajemnicę nieodgadnioną (str. 122), podnosi przesadnie, jak wszyscy intelektualisci tego pokroju, wartość wewnętrznego jasnowidzenia (str. 123), lekceważy pewniki naukowe, głosi metafizyczny dogmat o boskiem pochodzeniu duszy, a zaraz potem protestuje przeciw *niewoli patryotyzmu* (str. 125). Lekceważy uległość, nie chce być ujarzmionym, zapomniałszy widocznie o cenzurze narodowej, którą niedawno chwalał jako środek zaradczy na niepotrzebną wybujałość myśli. Czy to niekonsekwencja? Chyba nie. Konrad, wstępując na nowy szczebel świadomości, zapomina widocznie o potrzebie narodowej tresury i pogrąża się znowu w rozważaniu wysokiego artyzmu, którego nie rozumieją istoty będące ciałem, „co płodzi, rozwija się i gnije” (str. 126). Artyzm, to potrzeba natur wyższych, sięgających po za kres biegu spraw materialnych. Konrad, rozkoszując się poczuciem artyzmu, snuje koncepcję tragedii polskiej (str. 127). Po kilku krętych przeskokach (których ujęcie nie opłaca zresztą potrzebnego na to wysiłku myśli) Konrad

przy końcu aktu, po długiej pracy wewnętrznej dochodzi do pięknego pocucia miłości przyrody, potem do potrzeby wyrzeczenia się *poezyi* na korzyść *woli*, do zerwania związku z ułudą dla mocy żywej. Od tego momentu „zaczyna się nasza siła.” Stanąwszy na tym punkcie widzenia, Konrad czuje, że osiągnął wyżyny, z której potoczne zdarzenia wydają mu się „tragedyami drobnoustrojów.” To jest zenit jego świadomości—„uszlachetnił myśl swoją,” chce budować „wielki gmach, pałac, Jeruzalem nową—buduje Polskę...” Zwyciężył duchem wszystkie małości i fałsze. Maski są dla niego tłumem robactwa które wedle sposobu używanego w dawnych dworach polskich, topi się i ginie w cynowej misie, nalanej piwem.

Gdy skończyła się ta długa męcząca praca wewnętrzna, dusza Konrada wraca do krynicy wspomnień rodzinnych. Ukazuje mu się wizja cichej izby, napełnionej migotaniem świec choinki wigilijnej. Matka, chyląc się nad kolebką, daje piersi dzieciątku, okolona gronem aniołów. Z ust Konrada płynie cudowna, pełna rzewności modlitwa. Wypiański, patrzący się na świat posępnie, ostry, pełen bezwzględności dla własnego społeczeństwa, tutaj pieśń swoją rozkołysał serdecznie i ciepło. Miłość rodzinna jest siłą, która uświęca i krzepi—gniazdo domowe daje uciszenie po mękach tułactwa. Konrad rozmodlony zapomina o tem, że niedawno wyrzekał się patryotyzmu, prosi gorąco Boga o zbawienie Polaków jako „wielki cud przyszłości.”

Prędko jednak przemija to widzenie sielskie-anielskie i ustępuje symbolowi greckiemu. Konrad skąpał się na chwilę tylko w tradycji domowej, aby nabrać siły do walki ducha, która jest jego przeznaczeniem. Hestya, uosabiająca świętość rodziny, daje mu w rękę pochodnię

symboliczną, każe być płonącym aniołem, zwiastunem nowych dni „Bożemi znaczonych słowy—aby naród wstał na krwawą rzeź.” Pochodnia ta jest ogniem żyjącym, żywiołową siłą, która „rozjaśnia i niszczy,” symbolem rewolucyjnego ducha. Dla czego poeta wyprowadza tę siłę ze źródła życia rodzinnego, gdy w rzeczywistości duch rewolucyjny bywa zaprzeczeniem i buntem przeciwko naturalnym czynnikom zachowawczym? Dla tego, zapewne, że zamknięty w sobie w życiu codziennym, nie mający sympatycznych uczuć dla otoczenia, Wyspiański—jak to później wyznaje—znalazł w rodzinie dla siebie ostoję życiową i pokrzepienie w walce z tem, co uważał za ujemne potęgi naszego czasu.

Sceny końcowe drugiego aktu zamykają klejnotami poezji długą, powikłaną tkaninę, złożoną z węzłów refleksji i analizy psychicznej. Nie powiódł się jednak poecie zamiar stworzenia i wykonania monografii duszy bohaterskiej. Wyspiański nie czuje psychologii jednostkowej—chwytą przeważnie nastroje i stany duszy zbiorowej. Chciał w duszy bohatera dać symbol tej zbiorowości—stworzyć w Konradzie nowoczesnym „*intellekt* wyzwolony—przeciwstawienie Konrada dawnego, w którym naród widział wyzwolone *uczucie* swoje.” Chciał—ale nie stworzył. Zgromadził cząstki, atomy duszy, ale ich artystycznie nie spoił, nie stopił. Było to zadanie trudne, przechodzące siły umysłowości Wyspiańskiego, złożonej z potężnych instynktów, ale nieuporządkowanych przez wyższą filozoficzną kulturę. Konrad wtedy nas tylko przekonywa, gdy przemawia językiem uczucia, gdy potrąca o struny melancholii. Gdy zaś myśli i rozumuje—wtedy poeta daje nam tylko szereg refleksyjnych kamyków, szkieł i ułamków, nanizanych mechanicznie na jeden sznur, Poezya myślowa „Hamleta,” „Fausta”

i „Manfreda,” ma podkład głębokiej melancholii, żądz wiedzy, które stają się czynnikiem żywym, namiętnością, którą splata się bezpośrednio z bólami duszy, szamoczącej się z zagadką życia i świata. Myślenie Konrada jest niezmiernie bogate pod względem treści, ale zawiłe, skomplikowane, ciężkie, chmurne, ostre. Z wielkim trudem czytelnik przedziera się przez jego zawiłe refleksje, mętne, mistyczne paradoksy, przez cały ten gąszcz myślowy, wśród którego trudno znaleźć przewodnią ścieżkę. W następstwie wielu momentów tej dyalektyki Konrada niepodobna uchwycić widocznego związku. Niema tu genetycznej konieczności ani stopniowania, co najwięcej zdarza się związek pojedynczych grup myśli. Obok głębszych przeblysków, poeta rzuca frazesy dziennikarskie, miesza mistykę z polityką, potrąca kwestye małoważne (jak np. małżeństw mieszanych) narówni z zasadniczą sprawą oparcia energii ducha narodu na samowiedzę indywidualnej. P. Wasilewski w wymienionem już studium stara się szeregować właściwości umysłowe Konrada, zestawia je z pamiętnikiem Amiela, charakteryzującym dążenie nowoczesnego umysłu do absolutu, do pocucia całości bytu i boskości, w której świetle każde stworzenie jest godnem umiłowania. Wyspiański rzucił istotnie pewne idealistyczne zarysy skłonności umysłowych Konrada, który wznosi się ponad zwykłe pojęcie życia, sięga w dziedziny nieskończoności, skrzydłami uderza o słupy graniczne zagadek wiekuistych i spogląda w twarz widmu śmierci. Ale Konrad jego zbyt często popada w sprzeczności, gubi się w zamęcie szczegółów. Niektóre rysy, jak np. fanatyczny kult sztuki, wychwalanie nienawiści, wstręt do tradycji, wysnuł poeta widocznie z natury własnego umysłu. Wiele punktów rozumowania i poglądów Konrada może dać wątek do rozumowej

analizy albo polemiki. Ale nie tworzą one artystycznej *spójni*, są szeregiem formuł, nieprzerobionych na obrazy lub symbole. Chwilami tylko błyska żywsze, poetyczne uczucie—zatrzymuje się wtedy z przyjemnością umysł czytelnika znużony odcyfrowaniem zawilości, podrażniony niekonsekwencyami, przytłoczony balastem refleksyi. Gdyby Wyspiański skupił się na kilku rysach potrzebnych do wskazania pobudek czynu Konradowego, byłby może znalazł artystyczne dla nich spoiwo. W obecnym kształcie obraz psychiczny aktu drugiego jest szeregiem rozrzuconych szczegółów—na scenie tylko figura trzyma się zewnątrz w ramach plastyki i dykcji aktorskiej. Próba rozczłonkowanego monologu, artystycznie śmiała i oryginalna, nie wypadła szczęśliwie wskutek wadliwego wykonania. Męczące wrażenie drugiego aktu, pomimo skróceń dokonanych przez poetę, osłabiło teatralne powodzenie dramatu.

W akcie trzecim poruszają się grupy zastygłe posagowo przy końcu aktu pierwszego. Odgrywa się dalszy ciąg „teatru narodu.” Geniusz krąży wśród obecnych, rozpościera nad głowami ręce barwy szpizowej i zaklina ich czarem mocy złowrogiej. Skupiają się w tej posepnej postaci dwa pierwiastki: tradycyi dziejowej i poezyi romantycznej, które, według poety, ciężą fatalnie na umysłach Polski współczesnej. Geniusz reprezentuje senne, odurzające czynniki umysłowości polskiej. Mowa jego uroczysta, posepna panuje nad tłumem. Wzywa do wielkich godów ducha w świecie zagrobowym, w przymierzu ze śmiercią, zdala od progów doczesności. W jego dłoni czara złota, z której mają obecni wychylić trujący toast „za Polski śmierć-odkupienie, za Polski krzyżową mękę.” Otwiera szpizowe podwoje grobów wawelskich, gdzie spoczywają prochy

królów i bohaterów—chce pociągnąć tam obecnych. W tej chwili wbiega przez wielkie podwoje katedry Konrad z pochodnią „nienawiści pałacej,” wytrąca geniuszowi z dłoni złotą czarę, która wpada w czeluść grobów. I wyrzuca z piersi długą, pełną płomiennej energii, przemowę. Nazywa geniusza „harpia narodu,” ssącą nasze siły, „upiornem widmem przeszłości zgasłej w cieniu,” występnej i bolesnej, „piewca dróg błędnych i stróżem labiryntów, wiodącym „w państwo czarów,” w krainę grobową. Dawniej wyznawał cześć dla śmierci, stawiał ją wysoko w sferze ducha i poezyi. Teraz zapomniał widocznie o teoriach mistycznych, głoszonych w chwili obrachunku z zasobami własnej jaźni—„wyrzeka się ruin i gruzów i złomów wielkości której śmierć jest mocarką... Poezyo, przecz—jesteś tyranem!!!” Po tym okrzyku Konrada upiór przeszłości znika w głębi nawy świątyni na zaklęcie chóru, który parafrazuje inkantację z drugiej części „Dziadów,” płosząc widma czyścowe.

Ten pojedynek mocy żywej z duchem grobów jest sceną wspaniałą, o nastroju wagnerowskim. To nie epizod zwykłego dramatu, to chwila z wielkiego misterium, w którym się rozgrywa walka duchów-olbrzymów. Poeta w akcie III przygotował ten moment doskonale pod względem artystycznym i zdobył się tu na najwyższy w swych dziełach stopień dramatycznego napięcia.

Na tej potężnej scenie kończy się sztuka grana, teatr na teatrze—ale „nie kończy się myśl konradowa,” nie kończy się poemat. Mówił co prawda Konrad przy końcu aktu II o wskrzeszeniu „państwa tej ziemi,” ale zdobył się tylko na czyn bohaterski w sferze artyzmu, w dziedzinie duchowej. Gdy pierzcha czarodziejstwo ułudy, gdy usunięto dekorację Wawelu, gdy aktorzy wy-

chodzą z ról i zaczynają zrzucać kostiumy — Konrad doświadcza zawrotu, jakby myśl jego kołowała w bezmiernej próżni. Rozpęd jego energii zwyciężył widmo, a teraz gubi się w nieokreśloności. Staje bohater oko w oko z prozą małości codziennych, z gromadą aktorów, wśród których „napróżno szuka ludzi,” a widzi różne kabotyńskie słabości. Muza jeszcze przez chwilę przybiera koturnową pozę, głosi frazesy brzmiące o złudnej wielkości — potem zaraz zalotnie uśmiecha się do redaktora, który jej płaci za miłość reklamą. Handel zamienny, dość zwykły w świecie zakulisowym. Stary aktor w pięknej przemowie, jakby wyjętej z ust żywej osobistości, odnawia wspomnienie ostatnich walk za niepodległość i echa pięknej tradycji rodzinnej, wobec której marnie wygląda pokolenie dzisiejsze. „Mój ojciec był bohater — a my jesteśmy nic.” Reżyser krząta się, wydaje ostatnie rozkazy, aktorzy opuszczają scenę i rozchodzą się powoli do domów... Konrad, spełniwszy swe dzieło, spotyka się oko w oko z małością powszedniej komedii i z odwrotną, zakulisową stroną życia i sztuki. Poeta bardzo przenikliwie odczuł i uchwycił tu stosunek idealistów do rzeczywistości w chwili, gdy spełniwszy swe zadanie, zostają okoleni szarością życia, prozą drobnych egoizmów.

Konrad zostaje sam na scenie pustej, widzi dokoła głuszę, nicość — smutna jego dusza nie wie „gdzie dażyć, dokąd się zwrócić...” Jedna z tych chwil samotności i bezwładu, w których łamie się duch ludzki wobec potęgi przeznaczeń. Wtedy, wśród mroków nocy, otwiera się głąb sceny, „wstają wylęgle z trucizn, jadów, win” — Erinnie. Szczekają i warczą językiem jędz eschylowych — owijają głowę Konrada splotem węzów. Oślepiiony przez nie staje się Erinnia, chwytą miecz dany

mu do ręki i razem z jędzami rzuca się w różne strony — ale nie znajduje wyjścia, bo „rygłem wrota zawarte...”

Scena szalona, dzika — głęboko symboliczna. Konrad, a ko poetyczny reprezentant ducha czynnego narodu, pokonał upiorne widmo. Poezya Wyspiańskiego, w jego mniemaniu, dokonała wyzwolenia w dziedzinie duchowej, zerwała kajdany tradycji, rozwiązała urok ideałów przeżytych.

Ale w sferze rzeczywistości teraz nie masz wyzwolenia. Myśl narodowa szamoce się w pustce i mrokach, nie widząc przed sobą drogi wytycznej. W dośpiwie jednak dramatu, w informacji końcowej poeta „polatuje myślą w przyszłość,” gdy szary świt uchyli bram, zapłonie jutrzienka na niebie — wtedy przyjdzie ktoś z kluczami (może wyrobnik, dziewczka bosa) i uchyli wrót — a wtedy Konrad otoczony tłumem Erinnij „wybieży w świat na lot, wołając w naród: Wieży rwij!” Jestto moment proroczy — przecucie prawdziwego wyzwolenia, do którego utorować ma drogę lud i klasy robocze. Z dała ukazana jutrznia, przez mroki nocy społecznej prześwitująca nadzieja przemiany życia — demokratycznego przewrotu.¹⁾

Oto myślowy rezultat utworu — oto płomień idei-syntezy, migocący wyraźnie przez zwiłkane, witrażowe linie i barwy dramatu.

Skąd się jednak biorą te Erinnie? Dla czego mają prawo do duszy Konradowej? Są zewnętrznie podobne do greckich Eumenid, a jednak uosabiają jakieś złowro-

¹⁾ W drugim wydaniu Wyzwolenia 1906 r. autor skasował cały ten końcowy dośpiew o przedświtach przyszłości. Czyżby lata niepokojów i wrzenia przygasiły w nim pierwsze błyski wiary w wyzwalającą moc proletariatu? W każdym razie to opuszczenie jest bardzo znamienne i wiąże się ze zmianą jego poglądów w ostatnich latach życia.

gie moce naszej chwili obecnej. Wprowadzenie helleńskich symbolów do dramatu polskiego ducha jest jednym z dziwactw sztuki najnowszej, która za swe godło tak chętnie uważa... chimere. Jedna z masek przepowiada Konradowi, że Erinnie przyjdą i rzucą się na niego, jak ongi ścigały Orestesa. „Męka jego ciążyła nad całą ziemią mykeńską, a wyzwolony matkobójca dał w końcu ziemi swojej uwolnienie od klątwy.” Tak samo męka Konrada ma oswobodzić naród od jarzma duchowego. Ale Konrad winy nie popełnił—on walczył z upiorem, wygnał go z przybytku pamiątek narodowych—walczył w imię przyszłości, nie zabijał ducha, lecz wznosił się nad kłamstwa, nędzę i kulawizny duchowe swego czasu. Nie złamał nakazu wypowiedzianego w „Weselu”: „Ale świętości nie szargać, bo trza żeby święte były.” Więc właściwie mówiąc niema w jego duszy miejsca na wyrzuty sumienia. Pojawienie się jędz z głowami, ubranymi w sploty węzów, nie jest w dramacie koniecznością wewnętrzną, której brak stanowi cechę i ułomność wielu dzieł poezji najnowszej. Wyspiański, bardziej niemiłościwy dla swych bohaterów od samego losu, każe przechodzić Konradowi mękę bez winy, bo jest ona potrzebna dla odkupienia. Erinnie nie są więc upostaciowaniem wyrzutów sumienia, nie są, jak u Eschyła, bóstwami podziemnymi, które wymierzają karę za pogwałcenie praw moralności rodowej—ale chyba symbolem męki, rozterki wewnętrznej bohatera, oślepionego jadem węzów tak, że Konrad staje się sam jędzą, „bratem i kochankiem przeklętych bóstw,” za sprawą nagłego *przemienienia*, które należy do repertuaru cudów poezji Wyspiańskiego.

Niektórzy krewcy dziennikarze po ukazaniu się „Wyzwolenia” wytoczyli poecie proces o znieważenie

narodowych świętości. Wyspiański rzucił się zuchwale na Mickiewicza, wypędzał jego cień z Wawelu! Rzeczywiście postać Geniusza była podobną do figury spiżowej wieszczą z głową okoloną wieńcem liści ogromnych—tak, jak wykonał ją p. Rygier w pierwszym odlewie figury Mickiewicza na pomniku w Krakowie, a potem musiał ją zmienić na żądanie komitetu budowy pomnika. Wyspiański wbrew opinii artystów i publiczności krakowskiej sam jeden bronił twórcy pomnika i żądał, by zostawiono tę figurę pierwotną. Przyznał *potem wyraźnie* Wyspiański w rozmowie ze mną, której treść ogłosiłem w swoim czasie jako materyał do wyjaśnienia poematu, (za zgodą i aprobatą poety w parę dni po pierwszym przedstawieniu „Wyzwolenia” w krakowskim „Głosie Narodu”) że postać Geniusza odnosi się także *częściowo* do poezji Mickiewiczowskiej z doby mistyczno-mesjańskiej. Konrad miał jednak na scenie rysy autora „Dziadów” z epoki młodzieńczej, z pięknego portretu Wańkowicza. Walka więc Konrada z geniuszem była walką mocy czynnej z usypiającem marzycielstwem, walką dwóch pierwiastków, tkwiących według Wyspiańskiego we wnętrzu różnych faz twórczości autora „Dziadów.” Widmo geniusza, stróża mogił, nie bez przyczyny zginęło więc w nawie świątyni kierując się w stronę grobu naszego największego poety! Ale Geniusz ma ogólniejsze znaczenie—jest stężeniem przemocy, jaka przygniatała umysły polskie, uosabia patryotyczny mesyanizm nie jednego, ale *wszystkich trzech* naszych wieszczów¹⁾ Pod względem artystycznym postać to dziwnie oryginalna.

¹⁾ P. Grzymała Siedlecki w cytowanym wyżej szkicu twierdzi że Gienjusz wyobraża Mickiewicza jako posąg, pomnik „dzieło rąk naszych, wykonane przez innych, pojmowany tak jak go pojmują potomni, ułatwiony.” Jest to niby sfałszowany kształt ducha wielkiego poety, który rozpacza złowrogi

nalna, symbol ujęty w kształty ogromne, posępne. Impo-
nując majestatem, roztaczał koło siebie atmosferę lęku
i tajemniczości. Na scenie cofał się on powoli, zapadał
w głąb, jak demoniczna zjawia, ulegając wyższej mocy
Konrada, przemienionej w duszę zbiorową obecnej
gromady.

W tem zmaganiu się główną siłą Konrada był
płomień „palącej nienawisci.“ Spasowicz w swem stu-
dyum o „Wyzwoleniu“ zapytuje, z jakiej racji poeta
podniósł takie wstrętne ludzkie uczucia, jak „zem-
sta i nienawiść,“ do głównych i stałych cech upośledzo-
nej w taki sposób duszy narodowej?¹⁾ W duszy pol-
skiej, zatrutej niewolą, musiało się także kłębić uczucie
nienawisci, stare, jak ludzkość, będące wynikiem walk
narodowych już w zamierzchłej przeszłości. Dla Germa-
nów byliśmy od wieków „psami słowiańskimi“—dla nas
byli oni Niemcami, pozbawionymi ludzkiej mowy, tak,
że dziś przyjęta u nas nazwa całego narodu poczęła się
z nienawisci, zresztą bardzo usprawiedliwionej. W na-
szej poezji romantycznej nienawiść, będąca owocem mąk
skutego niewolą narodu, wyraziła się w takich wielkich
postaciach, jak Wallenrod, Irydion, a nawet w szalonej,
piewszej improwizacji Konrada z „Dziadów,“ który za
„miliony kochał i cierpiał katusze.“ Nienawiść tak po-
tężna zawsze w polityce i w dziejach, prowadząca dzieło
zniszczenia, które bywa nawet „święte w dobrej spra-
wie,“ stanowi jednak w naszej poezji romantycznej mo-

urok „prowadzi naród w grobowe leże i piwnice, wzywa do nirwany.“
Pomimo subtelności tych wywodów, nieodpowiadają one według mnie
wyraźnym intencjom poety, który sam tę postać komentował inaczej,
zgodnie z ostatnimi scenami „Legionu“—jak to już wspominałem.

¹⁾ Kraj № 11 z dn. 14 (27) marca 1903 r.

ment przejściowy. Jest ona jednym z głązów, na któ-
rych wznosi się tron miłości, podniesiony zwłaszcza przez
Kraśińskiego i Mickiewicza do znaczenia najszczytniej-
szej zasady życia i sztuki. Irydion został za to zbawio-
ny, że kochał Grecyę, Wallenrod, ponury bohater nie-
nawisci, w końcu obrzydził sobie dzieło mordecze i padł
pod klątwą własnych czynów. W „Panu Tadeuszu,“
po długich waśniach domowych i walkach bratobójczych,
hasło wszech miłości i braterstwa z ludem brzmi pełno
harmonijnie, podczas krótkiej chwili nadziei, pięknego
snu odrodzenia ¹⁾. W umysłowości i poezji europejskiej,
na schyłku zeszłego stulecia nienawiść zyskuje filozoficz-
ne uświęcenie. U Ibsena, który uległ wpływom Nietzs-
che'go, nienawiść jest potęgą, jest „najlepszą miłością,“
zwłaszcza w „Brandzie,“ nienawiść do złego, będąca ce-
chą umysłów, które prowadzą walkę z kłamstwem, bez-
duszością konwencyonalizmu, z wszelkiego rodzaju nie-
wolą umysłową i społeczną. Nietzsche powiada, że „czło-
wiek wolny, jest człowiekiem walki,“ a walki nie masz
bez nienawisci. Wyspiański, jako poeta i człowiek, nie
miał uczuć sympatycznych dla ludzi, okazywał dumę
i okrucieństwo, a w stosunkach praktycznych był twar-
dym i nieustępliwym, nawet dla ludzi bardzo mu
życzliwych i oddanych. Nic więc dziwnego, że jego
Konrad uważa „miłość za kłamstwo,“ przeciwstawiając
się idealnemu pogładowi romantyków, którzy karmią
niby ducha narodu senną trucizną. Z atmosfery gali-
cyjskiej a specjalnie krakowskiej, wchłonił poeta za-
razki nienawisci, która grasuje tam wśród zacieśnio-

¹⁾ Szerzej rozwinął ten temat p. H. Galle w artykule „Miłość
i nienawiść u romantyków naszych,“ Tygodnik Ilustrowany, № 12 z 1907 r.

nych stosunków. Bieda powszechna zaostreza w walce o byt zwykłą zawiść zawodową (Brodneid). Wybuchają ona w skandalicznych procesach, w intrygach, których widownią są nawet instytucje municypalne. Taktyka polityki bezwzględna, nieprzebierająca w środkach, przenosi się nawet w sferę kultury literacko-artystycznej. Używaną bywa do przeprowadzenia spraw, niemających z polityką żadnego związku. Nienawiść grasuje tam także na wszystkich szczeblach działalności piśmienniczej. W suterynach i ściekach prasy humorystyczna prowadzi formalny rozbój, rzucając się dla skandalu lub dla szantażu na cześć jednostek, a prawo prasowe nie kładzie hamulca tej ohydzie. Nigdzie rymsztokowa humorystyczna nie jest tak bezczelna i jadowita. W pismach skrajnych polemika przekracza wszelkie granice, staje się chwilami ordynarna, napastnicza, daje opinii publicznej smutny widok walk kogucich, budzących śmiech albo wzgardę. Atmosfera taka wytwarza właściwe sobie typy. Są dziennikarze, którzy całe życie nic innego nie robią, tylko szarpia, rąbia i wymyślają — z zapalem niestrudżonym. Nawet wśród literatów wyższego stopnia trafiają się osobistości warcholskie, których najmilszym zajęciem jest systematyczne „oburzanie się na wszystko i wszystkich.“ Lubią ciągle piorunować na rzeczywiste i urojone niegodziwości przy kuflu piwa w handelekach, które są kuźniami najwstrętniejszych plotek i najgłupszych potwarzy. Artykuły polityczne, jak na całym świecie dyszą nienawiścią stronnictwa a w pismach drugorzędnych zieją jaskrawym jej płomiennym. Ale także sprawozdania literackie, korespondencje, krytyki czasami bywają w prasie galicyjskiej pełne jadu, grymasnego hyperkrytycyzmu, śmiesznie wygórowanych pretensyj. Od-bija czasami od nich koteryjna reklama, uderzająca gło-

śnie w surmy na cześć kaimratów z pod jednej chorągwi. Nienawiść przekrada się czasem nawet w dziedzinę pracy naukowej i badań literackich.

Kto nie wyrósł w takich stosunkach, a jednak przez pewien czas żył wśród nich, pracował i twórczo działał otwiera często zdumione oczy, nie rozumie skąd powstają jeden za drugim wrogowie, których uczucia nienawistne nie znajdują się w żadnym usprawiedliwionym stosunku do faktów rzeczywistych, do przyczyn, jakie je wywołały.

W atmosferze lokalnej istnieją wpływy zaostreżające uczucia antypatyczne, (które zresztą w ruchu społecznym i umysłowym na całym świecie grasują) — ale łączą się tam ze specjalnym zakwasem koteryjnym, skłonnością do niechęci i uprzedzeń niczem nieumotywowanych. Wyspiański pod tym względem jest w zupełnej zgodzie z atmosferą lokalną. W poezji jego nienawiść wydaje czasem zgrzyty szalone. Więc nic dziwnego, że w płomieniu pochodni Konradowej zawarł symbol nietyle polski, ile raczej lokalny. Cały zresztą negatywny rozpęd Konrada powstał na tle atmosfery krakowskiej, w której poeta na każdym kroku czuje ciężar tradycji, przewagę ducha pamiątek. Według Wyspiańskiego gniją one duszę polską, więżą jej wzloty ukochaniem ruin i pleśni. W „Wyzwoleniu“ widzimy udramatyzowane idee i poglądy, które autor w formie słownej wygłosił już bardzo dosadnie przy końcu pięknego rapsodu o „Kazimierzu Wielkim.“ W bardzo charakterystycznej strofie mówi poeta:

Naród mój tak się we swą przeszłość weśnił,
Schodził we wszystkie grobowe piwnice,
Z trupami się umarlými rówieśnił,
Badał w ich trzewiach zgonu tajemnicę,

Że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił,
Bruzdami czoło poorał i lice
I starzał—w coraz dalsze patrząc groby,
Wzrok tężył w mroczne podcienia żałoby.
(*Wydanie II, strofa XCII*).

W następnych strofach rapsodu poeta mimowolnie zdradza, skąd bierze źródło ta wymowna nagana historyzmu. „Widował on trupów korowody, gdy prochom uroczyste sprawiano wywody,” prowadząc trumny na Wawel—a przez ten czas milkła waśń narodowa. Pisał tak poeta, nieprzeczuwając zapewne, że jego pogrzeb tak przedwczesny będzie również „korowodem królewskim,” uświęconym obrzędową wystawnością i zgodnymi akordami żałoby powszechnej.

Tak jest, Wawel krakowski był i jest widomym portem czy też skałą niewzruszoną tradycji historycznej. Ale czy rzeczywiście ta tradycja ciąży na umysłach polskich ołowiem duchowej niewoli? Bynajmniej. Krakowska szkoła historyczna spełnia zaszczytnie swoje zadanie, umie czytać, „jak w powikłanych runach, w bereł kruszynach i koron skorupach.” Szkoła ta podniosła naukową i cywilizacyjną godność dziejopisarstwa naszego. Ona to, *a nie cały naród*, pograża się w uprawnionej kontemplacji i badaniu przeszłości, ona jest naturalną ostoją historyzmu. Że w chwili uroczystości narodowych serca Polski zwracają się ku Wawelowi i biją tętnem zgodnem z dźwiękami Zygmunta, to nic dziwnego. Te dźwięki mają czar nawet dla tych dusz polskich, które zerwały z wieloma nakazami tradycji, zapatrzone w światło postępu, w przyszłość zbratania wszystkich ludów. P. Feldman wymownie i gorąco popiera opozycję poety przeciw historyzmowi w swym szkicu o twórczości Wyspiańskiego, napisanym z werwą, pełnym syntez śmia-

łych, uogólnień lotnych, ale zupełnie dowolnych.¹⁾ Ma trochę racji, że u nas, zwłaszcza w Galicyi, zbyt wielką jeszcze rolę grają oligarchiczne przeżytki, przewaga klas uprzywilejowanych, ale i tam w niektórych dziedzinach życia wewnętrznego demokratyzacja robi postępy, a „jednostki bez przodków” wysuwają się śmiało na czoło pracy społecznej.” Zresztą w naszych oczach dokonywała się radykalna w Galicyi przemiana stosunków w duchu powszechnej demokratyzacji.

W sferze twórczości nadobnej, która jest u nas tak wiernem zwierciadłem ducha narodowego, historyzm nie jest czynnikiem panującym. W ostatniej ćwierci zeszłego stulecia głównie Sienkiewicz przetwarzał artystycznie tradycję dziejową i zdobył prawo do wdzięczności, krzepiąc energią zeszłego pokolenia obrazami rycerskiej tężyzny. Obok niego Krechowiecki, St. Kozłowski i K. Gliński z tej krynicy także czerpali nie do przesytu. Tymczasem cały zastęp pisarzy i poetów wielkiego talentu: Orzeszkowa, Prus, Świętochowski, Asnyk, Konopnicka, Kasprowicz, Tetmajer, Przybyszewski, nie mówiąc o najnowszych, jak Żeromski, Reymont, Berent, Sieroszewski i Nowaczyński pracowali i pracują dla *teraźniejszości*, w najcięższych czasach utrzymując łączność polskiej myśli z wielkim ruchem cywilizacji wszech-ludzkiej.

Dosyć jednym rzutem oka objąć sferą naszego artystyzmu w słowie, aby przekonać się, że twórczość na tle historycznem nie rozrosła się pasożytnie, nie tłumila energii umysłów polskich przy końcu zeszłego stulecia, że była w ogólnym dorobku pracy umysłowej zdrową,

¹⁾ Wilhelm Feldman: „O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego,” Kraków, 1905, str. 46—48.

potrzebną i uprawnioną. Można powiedzieć bez przesady, że u nas tradycja historyczna nie gra większej roli, aniżeli u narodów krocących na czele cywilizacji, jak np. w Anglii, gdzie tkwi ona głęboko w prawodawstwie i obyczajach, albo we Francji, której wspaniała kultura imponuje tem właśnie, że jest zarazem bardzo starą i radykalnie nowatorską.

Więc skądże się bierze ten atak Wyspiańskiego na historyzm? Bo poeta, który spędził młodość u stóp Wawelu, poeta-malarz, obdarzony wyobraźnią plastyczną, został zahipnotyzowany, przytłoczony, opanowany wrażeniami i tradycją świątyni pamiątek.

Wyspiański czuje potrzebę przemiany całego życia polskiego, szamocze się z tą tradycją, zżyma się na nią chwilami i nienawidzi „jej mocy kłamanej.“ „Wielkość twoich posągów, to fałsz udany, zwodliwy — woła Konrad—nie bije tam serce w onych, ani z głazu nie drgnie ku nam żądza, aby wzgardą, *nienawiścią i zemstą*, chciała nas obudzić i czyniła z nas męże” (str. 174). Wyspiański teoretycznie uznaje potrzebę związku z życiem, przecuciem sięga w przyszłość, ale wyobraźnia wizyjna przykuwa go do plastycznych pamiątek przeszłości—jego natura artystyczna zamyka się przeważnie w ramach życia pracownianego kontemplacyjnego—w jego umyśle i wyobraźni brak zmysłu do odczucia realnej pełni życia—obok skłonności wybitnie wizyonerskich.

Z tej sprzeczności instynktów artystycznych z samowiedzą wynika rozłam duchowy. Szamotanie się własne, ten dramat wewnętrzny—*poeta przeniósł na zewnątrz i umieścił w duszy zbiorowej narodu*. Z takiego źródła powstał *pierwszy*, zasadniczy, ideowy błąd „Wyzwolenia.”

Drugim błędem jest negatywny stosunek do ro-

mantyzmu, który także wedle poety tłumi ducha sennem marzeniem i wiedzy w krainę grobów, albo тумani wieszczbą o chrystusowem posłannictwie narodu. W rap-sodzie o „Kazimierzu Wielkim,” poeta uraga tym żywym, którzy na gody „pogrzebowe w najświetniejsze się stroje przebierali...”

I nazywali królami tych marnych,
Którzy się w własnym lubowali jęku;
Co twarze przysłoniwszy w kirach czarnych,
Stawali przed narodem z harfą w ręku,
Serca na stosach palili ofiarnych,
Dusząc się dymem przy harf rzewnym brzęku —
A chodząc w kołach z lauru uszczkniętych,
Przyrównywali się do polskich świętych.
(*Strofa XCVI*).

Symboliczne stopienie w postaci geniusza romantyzmu z historyzmem jest najzupełniej dowolne. Idea mesyaniczna naszych wieszczów, anielskie pojęcie Polski, okupującej ofiarą i męczeństwem zbawienie ludów, nie da się wyprowadzić nawet pośrednio z naszej tradycji rycerskiej, z naszych wspomnień szlacheckich, hucznych a buńczucznych. Mickiewicz w „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego,” w tej ewangelii mesyanicznej, powiedział najwyraźniej: „Gotując się do przyszłości, potrzeba wracać się myślą w przeszłość, ale o tyle tylko, o ile człowiek, gotujący się do przeskoczenia rowu, wraca się w tył, aby się tem lepiej rozpędzić” (Rozdział X). Romantyzm, jako kierunek poetyczny, wprowadzie z początku łączył się z odnowieniem tradycji średniowiecznej i cofał się do pokładów poezji gminnej, ale „podniecał swobodę indywidualną, popychał do samodzielnych objawów w życiu politycznym,” a nawet na zachodzie w poezji Byrona i młodych Niemiec stał się trybu-

na wolności ludów. Zapewne, że u nas romantyzm podsycał egzaltację patryotyczną, która prowadziła do wysiłków niewieńczonych powodzeniem, ale podtrzymywanie nieustannie świadomość narodową. W epoce niewoli i bezwładu myśli politycznej, głosił ideę odrodzenia, za stępującą na razie wszelkie realne, polityczne programy. Romantyzm wypełniał próżnię życia marzeniem niepraktycznym, ale ożywcem, był „mlekiem i miodem,” z którego czerpały pokarm duchowy całe pokolenia. Gdyby nie romantyzm, zapanowałyby w Polsce najmniejsza apatia, karyerowiczowstwo, pogodzenie się z nędzą niewoli, poziome groszorstwo, polityka zgiętego karku i nędznego utylitaryzmu.

Więc zbłądził i zgrzeszył Wyspiański, urągając wieszczom naszym, jako „marnym” czarodziejom ułudy twórcom gędźby odurzającej. Strofa przytoczona wyżej, jest istotnie głosem pychy, wybrykiem poetycznej przesady, która zasługiwałaby na równie silną odprawę. Ale krytyka zrównoważona nie może dosłownie brać wyrazów szumiących i syczących w kaskadzie poetycznych wylewów.

Chuciaż zamach przeciw historyzmowi i przeciw wielkiej poezji jest ciosem zasadniczo chybnym, jednakże sama walka, sam protest wywołuje wrażenie bardzo artystyczne, silne i przejmujące. Dla czego? Bo w poezji zwycięża nie logiczna lub dyalektyczna ścisłość, ale siła przekonania, żar uczucia i namiętności, potęga słowa i plastyki. W scenach naczelnych polot i powaga dramatu są wprost imponujące. Toczy się przed oczyma walka ducha w ogromnych rozmiarach, nastrojona górnio, po nad wszelką powszedniość dążeń i czynów ludzkich. Sięga ona w najwyższe regiony zagadek bytu narodowego. Wyspiański logicznie błądził,

ale miał wielką wiarę w słuszość swego buntu przeciw geniuszowi mroków. Co więcej, negatywna strona walki może ulegnie krytyce zasadniczej, ale w słowach Konrada tkwiła także moc czynna, sięgająca w przyszłość:

Krzyż przekłnę, Chrystusa godło,
Gdy męką naród uwiodło.
Dla mnie żywota prawo!

Tak, prawo do życia, prawo do samodzielności do zwycięskiego rozkwitu sił twórczych narodu. To jest naprawdę płomienny głos polskiej duszy, wielki okrzyk współczesnej naszej poezyi!

*

Ideową treść „Wyzwolenia” poeta wypowiedział z siłą nierównomierną. W scenach najpiękniejszych język posiada odrębną zupełnie ekspresję. Słowa nie przystają szczelnie do myśli głównej, którą poeta wyraża pośrednio, kołują nad nią, dźwięczą, ruszają się lotne i żywe, jak stado ptactwa, które trzepocze skrzydłami, unosząc się nad falą płynącej rzeki. Porywy uczucia, śliczne momenty liryki, sceny przejmujące i pełne nastroju tkwią epizodycznie w całości rozwiniętej kapryśnie niejednolicie. Sceny kapitalne dopiero w plastyce scenicznej, dopełnione żywym słowem i tłem malarskim, robią zamierzony efekt, który w czytaniu jest daleko mniej silny. W całości, wrażenie rośnie albo słabnie w miarę tego, jak czytelnik lub słuchacz ulega czarowi momentów wyrażonych z większą ekspresją — albo też brnie wśród refleksyjnej grudy, gubi się w przymgło-

nych, niezdecydowanych szczegółach. Styl i forma słowa zmieniają się nieustannie w sposób luźny, prawdziwie romantyczny. W dialogu, wiersz, z początku płynący kapryśnie, to krótszy, to dłuższy, rozlewa się równo i szeroko w miejscach uroczystych, deklamacyjnych — zamienia się na strofy liryczne, a w scenie wielkiej dysputy Konrada z Geniusem, wylewa się w szerokiej, lawą płomienną płynącej prozie.

Pod względem techniki pisarskiej „Wyzwolenie” różni się od poprzednich utworów tem, że autor szeroko rozwinął *informacye* w formie przeważnie krótkiego wiersza rymowanego, nadając im bardzo ważne nie tylko dopełniające znaczenie, albowiem określa w nich treść niektórych nawet zasadniczych pomysłów. Znać, że dzieło jego pisane wolno, z przerwami, że nie płynęło swobodnie, jak stopiony jednolicie brąz w formę artystycznego odlewu. Narodziny „Wyzwolenia” były niełatwe. Wyspiański zmieniał intencye, zatrzymywał się w pracy i skończył ją dopiero wtedy, gdy przedstawienie „Nieboskiej Komedyi” Krasieńskiego było mu bodźcem dla twórczego rozmachu. Pierwotnie (jak mi mówił sam poeta) w oczach publiczności miała być budowana grecka świątynia, nie zaś nawa katedry Wawelowej — zapewne więc dramat w pierwszym pomysle nie miał tak wybitnie krakowskiego charakteru.

Przy wystawianiu na scenie znać było, że twórca nie skończył ostatecznie pracy wcielenia swych pomysłów, że nie był zdecydowany co do wielu szczegółów plastycznych, ani co do pojmowania niektórych figur lub epizodów. Artyści mieli nieraz ciężkie zadanie, albowiem koniecznym punktem wyjścia dla gry scenicznej

jest jasne, konkretne zdanie sobie sprawy z charakteru i wyglądu danej postaci. Wyspiański, któremu ciężko widocznie przychodziła praca ostatecznego uświadamiania pomysłów, uważał zagadkowość, jako wrodzoną cechę głębszej poezyi i nie zniżał się do tłumaczenia. Gdy jeden z artystów, niewiedząc, jak sobie począć z rolą, prosił poetę o wyjaśnienie, co znaczy postać, którą ma odegrać, Wyspiański odpowiedział zwykłym swoim spokojnym, słodkawym tonem:

— Ludzie przychodzą do kościoła, są tam i nie pytają, co to znaczy?

Wogóle miał jeden sposób komentowania niejasności swych utworów: „Trzeba tak pojmować literalnie, jak jest napisane, a nic od siebie nie dodawać.” Tymczasem sama natura wykonania scenicznego polega na tem, aby artysta *dotworzył* wyrazy i pojęcia tekstu, wy dobył z nich myśl lub uczucie rdzenne i przetopił je na żywy głos, żywy ruch, bezpośrednie odczucie, którego jednak ton i dynamika z natury rzeczy musi wypływać z myślowej treści pomysłów autora.

W niektórych scenach dramatu poeta umyślnie igra z czytelnikiem lub słuchaczem, rzucając na nie jednocześnie dwa oświecenia kapryśno-ironiczne i wizyonerskie, jakby sam lekko drwił nie tylko z postaci biorących udział w teatrze narodu, ale nawet z pomysłów naczelných. W głównym punkcie zwrotnym, po wielkiej dyspucie, poeta ironizuje ponurą postać Geniusza, którego zestawia najdowolniej z Prosperem „Burzy” Szekspirowskiej, w informacyi wpadającej w kapryśny ton, jak w „Beniowskim” Słowackiego. Czyni to „ot tak, przez teatralną swadę,” żeby zaznaczyć, że „nie zrywa z tradycją teatralnych manekinów.”

W tem zaplątaniu szczegółów krytyk musi być bardzo uważnym, jeśli chce wyłuskać myśl zasadniczą z obsłonek niejasnych i przypadkowych. Książkowe wydanie wywołało spory i polemiki bardzo sprzeczne. Wrzała powtórzyła się po przedstawieniu dramatu, który drażnił zagadkowością i dziwił niezwykłym wykonaniem wielu epizodów. Wśród głosów sprzecznych krytyki nie zbrakło nawet napastniczych ataków, wykonanych przez pisarzy dobrego serca, lecz mało bystrych rutynistów, którym podobała się rola obrońców znieważonych świętości.

Staralem się wyjaśnić w dramacie to, co według mnie było możliwem do wyjaśnienia, skupiając z wysiłkiem uwagę na dziele pomimo swych powikłań pełnem głębszej treści, a niepospolicie oryginalnem w szczegółowych wyblyskach.

W „Wyzwoleniu“ poeta po swojemu chwycił ruch ideowy naszego czasu, a w Konradzie mimowolnie stworzył dokument zamętu i rozbieżności różnych kierunków myśli zbiorowej. Niemożna w tym poemacie widzieć tylko obrazu duszy artysty w konflikcie ze społeczeństwem „rozpaczliwie szukającej dróg własnych“ jak to chce jeden z krytyków. Jestto diametralnie sprzeczne z naturą poety, który nigdy nie był skłonny do odtwarzania bólów i pretensyi pokłóconego z otoczeniem indywidualizmu. Był nadto dumny, aby odczuwać takie sprzeczności — wznosił się nad „tragedye drobnoustrojów.“ Jest to sprzeczne z tekstem, sprzeczne ze słyszanemi przezemnie wynurzeniami poety zacieśnianie sfery jego pomysłów i zamierzeń.

Umysł Wyspiańskiego był bardzo bogaty i płodny, ale nieuporządkowany filozoficznie. Dla tego też cały

splot współczesnych zagadnień cywilizacyjnych i społecznych, związanych z wielką sprawą *utrzymania energii narodowej*, odbija się w tym poemacie, jakby w dużym, nieforemnym, wielościennym kryształ, w którym promienie światła krzyżują się ze sobą, załamują i rozpraszają się fantastycznie na różne strony.

IX.

„Bolesław Śmiały.” — „Piast.”

W drugiej połowie 1903 roku poeta tworzył gorączkowo, jakby nie chciał czasu tracić na mozolne cyzelowanie nowych utworów. Trzyaktowy dramat „Bolesław Śmiały” ukazał się w trzy miesiące po premierze „Wyzwolenia,” które nie miało na scenie długiego żywota.

Walka króla Bolesława z biskupem krakowskim, która dnia 8 maja 1078 roku skończyła się tragedią na Skałce, jest jednym z najdramatyczniejszych momentów dziejów piastowskich. Szkielet historycznej prawdy trudny dzisiaj do wydobywania na jaw, albowiem opłotło go listowie legendy kościelnej.

Ciekawem jest zestawienie utworu Wyspiańskiego z napisanymi, na schyłku zeszłego stulecia na ten sam temat dramataми Adama Bełcikowskiego (r. 1882) i Kazimierza Glińskiego (r. 1896), którzy nie stworzyli arcydzieł, ale sztuki szlachetnego stylu, szeroko zakrojone, mające sumę zalet scenicznych i literackich. W dramacie Bełcikowskiego biskup występuje, jako karciciel swa-

woli ugrzęźłego w grzechach despoty. Rzuca klątwę na własną rękę, reprezentując powagę kościoła; tymczasem król w poczuciu swej potęgi, jako wódz i najwyższy sędzia, nie chce się ukorzyć przed „klechą.” Klątwa jest tu siłą moralną, która druzgocze ziemską potęgę i sprowadza upadek władzy politycznej. Dramat kończy się pokutą króla wygnanica w Ossyachu;—kontrasty moralne godzą się na tle ascetycznego podniesienia dusz, które przypomina nastrój ostatniego aktu „Tanhäusera.”

Dramat Kazim. Glińskiego opiera się na konflikcie *ideowym*. Król i biskup reprezentują antagonizm władzy świeckiej i duchownej, który wyrażał się wtedy w wielkim dziejowym sporze cesarza Henryka IV z Grzegorzem VII, dążącym do supremacji nad monarchią niemiecką. Utwór Glińskiego przypomina pod tym względem efektowny dramat Wildenbrucha „Król Henryk,” ze słynnym epizodem pójścia do Canossy, zakończony w duchu pruskim gloryfikacją zasady monarchicznej. Według naszych znawców tej epoki dziejów polskich, do której rozjaśnienia nauka zbyt mało danych posiada, Bolesław Śmiały był raczej druham niż wrogiem Papieża, a przeciwnikiem cesarza niemieckiego, niechętnie patrzącego na wzrost potęgi młodego polskiego państwa. Biskup krakowski zdaje się bronił interesów miejscowych duchowieństwa, był rzecznikiem możnowładztwa a nawet prawdopodobnie brał udział w manewrach opozycji, szukającej oparcia w Czechach dla obalenia króla, dla tego Gallus nazywa go zdrajcą. Dopiero po zamordowaniu biskupa, król, którego tyrania i samowola dręczyła naród, uczuł, że mu się usuwa grunt pod nogami i porzucił kraj, przenosząc się z synem do Węgier. W utworze p. Glińskiego postaci króla i bis-

kupa są równorzędne, sztuka oparta na walce dwu potęg politycznych, pełna gorącego kolorytu uczuć, kończy się upadkiem Bolesława i jękiem dzwonów krakowskich, żegnających monarchę na drogę tułaczą.

Wyspiański w dramacie tworzy atmosferę legendową. We wstępnej przemowie od siebie do słuchacza skierowanej, pełnej powagi i tajemniczości, wyznaje że dzieło jego rodzi się z majaki która płynie z duszy utęsknionej. Kołysze siebie i słuchacza sennem a głębokiem odczuciem tradycyi. Zapelnia dziejowe mroki marzeniem.

W pierwszych aktach nie jest ono jednak mglistem ani rozrzuconem, przelewa się w ruchu, zwarciu się ludzkich pożądań i zapędów, w korowodzie czynów silnych i wybuchów zamętnych. Prawdopodobnie tę przegrywkę poeta pisał po akcie III, ustaliwszy „majakę” jako charakter scen ostatnich.

Wskrzesza poeta obraz średniowiecza z jego okrucieństwem, prostackiem barbarzyństwem, łącząc barwność obrazową z nastrojem wizyjnym, posiłkując się własną, jedyną w swoim rodzaju techniką. Król i biskup nie reprezentują w dramacie ludzi dziejowych, ale *żywiolowe potęgi*. Poeta związał monarchę z tradycją kmiecia, ubrał na scenie Piastów i dworzan w bogate sukmany krakowskie szyte złotem, zdobne guzami z barwnymi szlakami. Stworzył w ten sposób dowolną, ale własną hipotezę archeologiczną wobec braku ścisłych wskazówek historycznych co do kostiumów, panujących na dworcu wawelowym, które musiały być niemieckie albo bizantyjskie.

Instynktami swej bujnej natury tkwi Bolesław w niedawno zmarłej przeszłości. Miłością niedozwołowaną wobec nowego chrześcijańskiego porządku związał się z Krasawicą, istotą na poły ludzką, na poły demo-

niczną, syreną-wiślanką, która go nęci pokusą drgającego ciepłem i pełnego wdzięku ciała niewieściego. Krasawica upaja króla zmysłową rozkoszą, podsyca jego nałogi poligamiczne, pozostałe po starych, pogańskich tradycjach, a potrosze symbolizuje resztkę przywiązania do dawnych wierzeń, skojarzonych z kultem żywej przyrody. Symbolizuje także związek Króla-władcy z tradycją pierwotną, której oryginalne odczucie i malownicze wyjawienie nadaje dramatowi charakter legendy ożywionej, tchnieniem swoistej intuicji wieszczej.

W scenach początkowych król po spędzonej na uciechach nocy, gwarzy z Krasawicą nad ranem. Szepty przyciszone, namiętne, pełne krewkości uczuć pierwotnych. Dyalog przybiera płynną, balladową formę — podobno poeta pierwotnie chciał pisać nie dramat, ale tekst do opery. Gwarzenia miłosne przerywa królowi brat Włodzisław, dobijając się do wrót świetlicy drewnianej wawelskiego zamku. Bolesław z bratem przemawia się ostro, widząc w nim wroga, który czyha na tron i życie Królów brat jest wrogiem Bolesława i współzawodnikiem do korony. W tym świetle poeta ukazuje go zgodnie z opinią prof. Wojciechowskiego, wyrażoną w jego „Szkicach historycznych z XI wieku.” Niewahał się późniejszy następca Bolesława zmawiać tajemnie z Królem czeskim dla osiągnięcia swych ambitnych celów a biskup należał do spisku. Znane to w dziejach polskich i słowiańskich zatargi pomiędzy głowami rodów panujących a młodszem ich rodzeństwem, które rościło to sobie prawo do udziałów książęcych. Pierwsi byli siłą budowniczą państwa i skupiali w sobie dążenie do władzy mocnej a jednolitej — drudzy wyobrażali dążeńności rozkładowe, rozbieżne.

Hardo się królowi stawia także Sieciech, pierwszy

dworzaniu, piastun, to jest wychowawiec królewskiego syna, młody butny wielmoża. On reprezentuje opór możnowładztwa, upomina się za krzywdy rycerstwa, które król karci katowską ręką za to, że go opuściło podczas wyprawy kijowskiej, zostawiając bezbronnego na łupwrogów. Swary przerywa przybycie królowej-żony, wyrzucającej mężowi, że w komorze zabawia się z dziewczką z czeladzi. Bolesław nie wiele sobie waży te skargi, łagodzi słowami miłości gniew żony, która go ostrzega przed biskupem, podburzającym lud przeciw jego władzy. Odrazu widzimy, że król stoi na gruncie podminowanym przez wichrzycielski sojusz możnowładztwa i duchowieństwa.

Biskup wkracza na dworzec królewski otoczony tłumem chłopów z kosami. Jestto zuchwała napaść. Dziwna rzecz, że straż puściła na zamek orszak buntowniczy. Zwada dwu mocarzy, świeckiego i duchownego odrazu wybucha mocno, namiętnie, w zdaniach krótkich i urywanych. Biskup opamiętał się na chwilę, pada z drużyną na kolana, prosi króla, aby się pohamował w srogości, wypuścił jeńców, których katuje. Ale prosząc nawet, niemoże się powstrzymać od groźby, odzywa się głosem, karcącym powagi kościoła, który wtedy nad duszami ludzkimi miał władztwo przemożne, prawie nieograniczone. Bolesław odpowiada dumnie, z mocnem przeświadczeniem o swem posłannictwie:

Bom ja tu na to dan, przez Boga rękę stawion,
Bym jako Boża różga bił, jak Boża błogosławion...
Nieprzepomoże mnie, kto się litością wije,
Komum przeznaczył Śmierć, noc jemu oczy skryje,
Nieprzepomoże mnie chocia kosami śmiga,
Żem król — każe — Bóg ze mną zbrodnię dźwiga!

(Akt I, scena 5).

Przypomina król w tem energiczmem przemówieniu legendowego Popiela z „Króla ducha,” tyrana mistycznego, który dźwigał państwo i naród przez krew i mordy. Zaostrza spór ukazanie się Krasawicy, zionącej nienawiścią i gniewem na biskupa za to, że zabił jej ojca, zburzył uroczyska pogańskie. Król okazuje się wobec swej kochanki małodusznym zmiennikiem — nazywa ją pogańską żmiją, każe wiązać w powrósła. Ale Krasawica dumna swym czarem nadludzkim, bluzga obecnym w oczy słowami pychy, wróży biskupowi śmierć i przemyka się swobodnie wśród przerażonej gromady.

W jednych zarysach poeta naszkicował te spory, przedstawił akcyę, rwącą gwałtownie, mało zważając na konsekwencyę i usprawiedliwienie poszczególnych momentów.

Zasłona na końcu aktu I-go spada i przecina dalszy bieg sporu. Dwie moce rozeszły się nieprzejednane. W akcie drugim poeta w szeregu luźnych, efektownych epizodów, ukazuje moc i butę króla, jego dzielność, zapamiętałe okrucieństwo, szczodrość, fantazyę monarszą i samowolę, która sądzi i rządzi kapryśnie, wyższa nad zwykłą sprawiedliwość. W jednym z epizodów, staje przed królem Rapsod, starzec siwowłósy, wyobraźiciel opinii ludu i tradycyi pogańskiej. Rapsod recytuje nadmiernie długą balladę o babce Bolesława Ryhezie, której syna Mieczysława chciał zdradziecko zgładzić cesarz Konrad. Kończąc pieśń, przypomina królowi, że dłużen jest zemstę Niemcom i wyrzuca mu jego zbrodnię. Trudno wyrozumieć, dla czego stary gęślarz drażni wściekłość tyrana, napraszając się o śmierć i ginię przeszyty jego mieczem. Poeta chciał wyrazić za-

pewne w tej scenie wezbraną nienawiść ludu czy narodu dla króla-okrutnika.

Zabiwszy starca, otrząsa Bolesław spokojnie z miecza krople krwi i zabiera się do sprawowania sądów nad niewiernymi żonami, które podczas wyprawy kijowskiej pokumały się ze służbą i zabiły mężów po powrocie z wojny. Król sędzi krewko, niesprawiedliwie. Dla pierwszych trzech żon okrutny, każe je smagać i wlec na koło. Gdy zaś czwarta skarży się, że mąż zabity przez nią wstał z grobu, że cień jego ściga niewierną, król wybucha śmiechem, maże jej winę i radzi, aby grzeszyła, używając miłości, szafując majątkiem zmarłego. W tych scenach poeta przeskakiwał od jednego do drugiego momentu, nie dbając o artystyczne zcementowanie szczegółów, jakby chciał nagromadzić efektowne kontrasty.

Odbywszy sądy, król każe przyzwać dziewczki z orszaku żony na gody. Zaczyna się ochota, w czasie której każda z tanecznie popisuje się piosenką swawolną, wychwalając nocne gzy miłosne. Nuta erotyczna, bardzo zresztą rzadka w poezji Wyspiańskiego, łączy się z uciechą zmysłową. Poeta miał widocznie przekonanie, że w owej epoce nasi pra-przodkowie pojmowali miłość, jako zwykły popęd, pragnienie zdrowego ciała.

Po uciesze, w której król się rozochocił na dobre, następuje straszliwe *memento*. Biskup z orszakem chorągwanym wkracza do świetlicy, chór śpiewa posępną i dreszczem przejmującą formułę klątwy. Na skinienie biskupa mnichy gaszą gromnice, łamią je i ciskają o ziemię... Król zrywa się z tronu, korona spada mu z głowy. Orszak jego ucieka w popłochu, procesya oddala się, król spiorunowany wrażeniem siedzi zrazu nieruchomy, królowa-matka zbiera do fartucha ułamki gromnic,

żegna się i oddala, wlokąc za sobą królową-żonę i dziecko. Ta chwila niema na teatrze wywiera wrażenie potężne, przygniatające. Po śpiewie, brzęcącym dźwiękami grobowej powagi, cisza pełna przerażenia, która lodem ścina krew, zamyka usta. Wyspiański doskonale odczuł tę scenę. Zrozumiał, że klątwa w owej epoce była jakby głosem Bożych tajemnic i sądów, wobec której kostniały w przerażeniu dusze ludzi-robaków, drżących przed majestatem sądu najwyższego. Nawet matka i żona nie mogły w takiej chwili wyrzec słowa współczucia albo pociechy. Poeta przedstawił ten moment tragiczny zupełnie zgodnie z pięknymi strofami (I—X) na początku Rapsodu o Bolesławie. Znać, że już wtedy wizja tej sceny stanęła mu w umyśle skrytalizowana w swej przenikającej, niemej dramatyczności. Dopiero jednak na scenie chwila ta przykuwa duszę widza właśnie dla tego, że wszyscy milczą, że z tego milczenia wyłania się lęk mistyczny dusz ludzkich wobec potęgi przeznaczeń.

Następne momenty nie mogą utrzymać się na tragicznej wyżynie. Król osłupiały zbiera myśli, szarpie się w walce uczuć, zamierza kraj opuścić, ale w końcu przemaga trwogę, czuje się w mocy monarszej, wysyła rycerstwo na Skalkę, aby dostawiło mu żywcem buntowniczego biskupa. Wśród męczącego oczekiwania następuje długa rozmowa pomiędzy królem a bratem, który podjudza Bolesława do zemsty. Przeczuwa, że będzie mógł schwycić koronę spadłą z głowy Szczodrego. Król zacina się w gniewie i grozi, że zabije biskupa, „bo jest na to od Boga,“ by gładził tych, co mu tamują pochod na drodze przeznaczenia. Wbiega potem niewiadomo dla czego Krasawica, w scenie jaskrawej a zupełnie nielogicznej drażniąc się z Sieciechem,

który nie śmiał wykonać rozkazów królewskich, oczarowany przez wiślanę—i pada na pół szalony do stóp Bolesława. Rycerze wchodzą na zamek i odstawiają miecze, bo lud bezbronny wałem zasłonił kapłana. Król rozwścieczony oporem, dobywa miecza i wybiega z okrzykiem. „Zabiję! orłom rzucę trup!”

Katastrofa tak, jak w tragediach greckich, odbywa się za sceną. W akcie trzecim poeta na swój sposób przedstawia samotność króla po zbrodni. Pod względem dramatycznym cały akt jest szeregiem halucynacji przecuciowych. Jest to poezja maligny. Snują się przed królem upostaciowane wieści, które rozwieszają przedzę legendy nad trupem biskupa, dziwadła pogańskie Świst i Poświst, ukazują się gromady ludu, tłumy biedaków, procesye, głoszące chwałę świętego. W chwilach mijają przed oczyma króla setki lat. Na zaklęcie duchów falują złudne tonie wód z rusałkami, migają postacie rycerzy, którzy byli świadkami zbrodni. Po tym korowodzie wynurza się z wody posąg świętego. Król chce go ciąć mieczem, posąg zapada się, woda znika, mija majak krasawicy i przepada w komorze. Sztuka zamienia się na widowisko fantastyczno-czarodziejskie; plastyka legendowa ginie wśród mętnych złudzeń, które kolejno mijają z bezładem gorączkowym.

Król zostaje sam, jakby obudzony ze snu po wiekach, koło niego „próchno na węglach drzwi,“ „rdza na mieczu, na zbroi...” W blasku błyskawic zajeżdża w bramę zamku jakiś gość tajemniczy... wkracza w świetlicę *trumna*. Król ścięty w niemoc przerażeniem, przytrzymuje na głowie koronę. Trumna idzie na niego, przygniata go swym ciężarem, a bezsilny Bolesław wybucha bluźnierstwem.

Takim to dziwnie a oryginalnie uplastycznionym

symbolem kończy się dramat, przekraczający granice czasu i sięgający lotem fantazyi w przyszłość. Trumna na scenie była wierną kopią ze srebrnego sarkofagu, który na katedrze w Wawelu kryje prochy kanonizowanego biskupa. Poeta nadaje temu symbolowi znaczenie złowrogie i wraca do niego potem raz jeszcze w zakończeniu poematu „Akropolis.”

Niewątpliwie oryginalnem jest pojęcie zasadniczego konfliktu. Nie walczą tu ze sobą ani idee dziejowe, ani potężne, realne jednostki, ani interesa lub namiętności polityczne. Mamy tu starcie potęg żywiołowych, wielkich instynktów, które w naturach prostych, pierwotnych wybuchają z nieposkromioną siłą na zewnątrz. Król bohater, tyran i zdobywca, karczuje prastarą puszcę bytu narodowego dla cywilizacyi, czyni to instynktownie, dogadzając swym popędem despotycznym, jako monarcha z woli Bożej, sędzia i karciciel narodu. Reprezentuje on siłę żywą, działającą okrutnie, ale twórczą—walczy z siłą ducha, która przygniata samodzielność młodych barbarzyńskich zapędów. Król zabił biskupa, a moc królewską łamie urok świętości męczennika. Siłę *żywą, materialną* pokonała siła ducha zwyciężka przez śmierć. Zapatrzonny w ogromne, trupie widmo poeta głosi potęgę śmierci, nawet wtedy, gdy się przeciw niej buntuje. Przez długie wieki w Polsce duch grobów, moc śmierci, królującej w krainie pamiątek, gasi blaski żywota, przyćmiewa krasę rzeźkości narodowej.

Z tego punktu widzenia powstaje tragiczny rozłam pomiędzy dążeniami energii czynnej, porywami potęgi żywotnej, a niewolą losu, fatalizmem królującej nad umysłami tradycyi. Cokolwiek można powiedzieć o konkretnej wartości tego poglądu, jest on jednym z zasa-

dnicznych motywów twórczości poety, który w sferze arystyzmu dochodzi potem do pogodzenia mistycznie pojmowanego przeciwieństwa.

Cofając się w czasy zamierzchłe, poeta korzystał z prawa twórczej swobody i wskrzesił ostatnie przebliski tradycji pogańskiej. Siedliskiem jej uroczysko, gaj święty ubok Skalki, gdzie biskup królował, niszcząc dokoła dawne świątynie i drewniane Lele, wizerunki bogów.

Według wskazówek dziejowych, pogaństwo zostało stłumione ostatecznie za poprzedniego panowania Kazimierza Odnowiciela, który pokonał ruchy ludowe, związane z reakcją starzyzny i ustalił pokój wewnętrzny, zakłócony w czasie bezkrólewia. Poeta dowolnie przypuścił, że za Bolesława błakały się ostatki czci i sympatii dla dawnych bogów, podtrzymywanej przez starych wieszczów, jak ów Rapsod, którego zabicie ma znaczenie symboliczne.

Czy istotnie resztki starego kultu mogły wtedy podnosić śmiało głowę na zamku królewskim? Poezie wolno było tak przypuszczać, choćby jego hipotezy artystycznej nie potwierdził historyk—albowiem potrzebna była do nadania całości kolorytu legendowego.

Właściwie jednak pogaństwo gra tu rolę dodatkową i niema głębszego znaczenia w dramatycznym konflikcie. W miłosnym stosunku do Krasawicy tkwi węzeł, łączący monarchę z przyrodą jego kraju, tak jak w „Legendzie”—ale Bolesław szybko rwie te więzy, uważa to za przelotną miłośćkę i wyrzeka się dziwożony. Postać jej złośliwa, pół-ludzka, pół-fantastyczna, nie posiada poetycznego uroku, nie reprezentuje głębszych czynników w dramacie, a po akcie pierwszym staje się jedną z figur podrzędnych w zmiennej grze scen i wizerunków. Gdyby poeta pisał bardziej logicznie, mniej

szkicowo, i zatrzymał się na wykończeniu szczegółów, dałby w postaci Bolesława figurę może najpełniejszą najżywszą i najbardziej wypukłą w dziełach swoich. Bolesław ma poczucie swego wielkiego powołania, idei królewskości, jest potęgą czynną, ma temperament despoty, jest nieugięty i hardy, marzy o zdobyczach i podbojach. Czuć w nim skupioną młodą siłę samodzielnego narodu. Gdy kładzie na głowę koronę, mówi, że tylko „Archanioł może mu ją z głowy zdjąć, jak huragan.” Jemu co niegdyś bił w bramę złotą Kijowa, „żaden miecz nie straszny,” nie groźny biskup, do którego mówi dumnie: „moc moja z nieba, a twoja służebna.”

Jak na monarchę, świadomego swej roli, Bolesław ma nadto zmiennej fantazyi, igra z życiem ludzkim, dla jednych jest miłośniwy bez powodu, dla drugich okrutny. Ale posiada rozmach zdobywcy, butę wspaniałą władcy i krewkość natury pierwotnej, która pędzi na oślep za porywem uczucia—czy instynktu bez zastanowienia. Do ostatniej chwili nieugięty, nawet gdy widzi idącą na siebie śmierć i zagładę. Daleko bardziej wyrazisty niż mglista, liryzmem przepojona figura króla-zabójcy w dawniejszym rapsodzie. Szkoda jednak, że rysunek tej postaci rwany i pospieszny, chwilami niekonsekwentny w szczegółach, szkoda, że przy końcu wizerunek duszy przerażonej, rozbitej, szarpanej wyrzutami sumienia, poeta zatarł w gorączkowych i czarodziejskich majakach.

Z innych postaci tylko biskup w akcie pierwszym okazuje zarys energiczny uporczywości, zapamiętałości, pychy dygnitarza kościelnego, której nie może się pozbyć wtedy nawet, gdy uznał za stosowne uderzyć w ton chrześcijańskiej miłości i pokory. Inni, jak brat królewski, Sieciech, żona-królowa, są to manekiny, albo figury do-

datkowe, o których wypukłość poeta się nie troszczył, operując dobrze tłumem w scenach zbiorowych.

We wcieleniu artystycznym pomysłów znać tu poczucie legendowej tradycji. ¹⁾ W rozwichrzonym obrazie uczuć i porywów barbarzyńskich, w szeregu epizodów jaskrawych i efektownych, stworzył poeta swoistą atmosferę, od której wieje technienie zamierzchłej pra-przeszłości. Ludzie jego mają niezwykle wymiary, posuwają się w świecie pełnym dziwów i tajemnic, czują spójnię z żywo uosobionymi siłami przyrody. Sam król z początku jest na poły olbrzymem, a w końcu dramatu na poły widmem.

Nie zbyt logicznie w akcie trzecim poeta nadał naturze Bolesława pierwiastek wizyonerski, wiekowe przeczucie losów następnych. Pomimo rzeźkości i tężyzny aktów pierwszych, w akcie trzecim bierze nieste-

¹⁾ P. Zygmunt Wasilewski w ciekawym szkicu „O poczuciu estetycznym żywej tradycji” rozwija oryginalny pogląd, że idąc za tem poczuciem, Wyspiański tworzy ośnowę Bolesławowego dramatu, że tą ośnową nie jest zdarzenie dziejowe, ale „żywego narodu o tem wyobrażenie, nasze o tem wspomnienie” (Książka zbiorowa poświęcona „Pamięci Gadomskiego” Warszawa 1907. Str. 206—213). Mając głód własnego państwa sympatyzujemy z potęgą władzy królewskiej—a ta sympatya łączy się we wspomnieniach ludowych „z podziwem dla mocy i sławy” Bolesławowej. Że poeta związał Króla-Piastów z kmiecią tradycją, że ten związek po swojemu żywo odczuł i wyjawiał, to prawda. Ale nie jest to rzeczą dowiedzioną, aby dzisiaj naród tak głęboko historycznie czuł i pojmował twórcze powołanie monarchy z przed dziesięciu wieków. W dramacie widocznym jest pełne rozwinięcie zasadniczej idei Słowackiego „Króla ducha,” posłannika—nie zaś odbicie „naszych pojęć o legendzie, wydobytych z duszy współczesnej.” Pojęcia takie wobec odległości faktu dziejowego muszą być bardzo różnorodne i nieskrystalizowane, zależne od subiektywnych poglądów politycznych albo dziejowych. Nie da się stwierdzić, aby w tej mierze poczucie narodowe wypo wiedziało się w formie pełnej i wyraźnej. Stopienie zaś legendy z tokiem i melodią poezji ludowej—stanowi własność i zasługę samego poety.

ty górę pierwiastek chorobliwy umysłu poety. Pod względem mocy i ekspresji kształtów zewnętrznych, dramat ten stoi o wiele niżej od cenniejszych dzieł Wyspiańskiego, prowadzony jest rzutko, lecz niedbale. W scenie kłatwy poeta bardzo umiejętnie użył niemego wyrazu uczuć, podobnie jak w „Warszawiance” albo w końcu „Wesela.” Ale przy wystawianiu dramatu musiał użyć także pantominy, aby niebardzo artystycznie zastąpić nią niewyraźne wiązadła sztuki. Pomiedzy niektórymi scenami brak tu wszelkich akordów i motywów przejściowych. W epizodach fantazyjnych wyrazistość obrazu zaciera się, linie się płaczą, jedne figury żywiej wyskakują z tła, drugie ukazują oblicza zamglone, korowód widziadeł snuje się dziwacznie.

Na scenie wrażenie utworu rośnie. Staje się on szeregiem obrazów o wielkim kolorystycznym napięciu, dotykającą wizją przeszłości, działającą kształtami nowymi dla oka współczesnego. Poeta doskonale obmyślił stronę malarską dramatu i jego zewnętrzne akcesoria. Zbudował wielką, z drewnianych, grubo ciosanych kłód świetlicę królewską z półkolistymi wrotami. Ukazał w głębi widok brzegów Wisły, okolonych gajami, obmyślił swoiste ukostiumowanie, ubrał kobiety w stroje ruskie, biskupa w złotą kapę romańskiego kroju, wprowadził w drugim akcie las chorągwi archaicznych w charakterze danej epoki, efektownie obmyślił fantasmagoryę scen końcowych.

Najmniej szczęśliwie wypadł efekt ostatni. Trumna srebrna kroczyła po scenie, kiwając się wedle kroków ukrytego w niej statysty, który musiał drobno postępować, bo nogi miał skrępowane.

Malarz jednak w całości dopomógł poecie do bardzo wybitnego sukcesu teatralnego, który za życia poety

był ostatnim. Dramat działał z desek scenicznych głównie efektem materyalnym, zewnętrznym, przykuwał uwagę widza dosadnością scen głównych, jaskrawością barwnych epizodów, grą barw i oświetlenia. Wrażenie jednak mało, a nawet rozwiewało się chwilami, przy powtórnym wysłuchaniu sztuki. Tekst nie działał urokiem poetycznej głębi, nie pieścił ucha melodyjnością słowa, schodził na drugi plan wobec szeregu żywych obrazów i efektów zewnętrznych. Powodzenie *literackie* nie dorównywało dawniejszym sukcesom poety, a przed publicznością wygrał sprawę nie artysta słowa, ale pisarz sceniczny i plastyk, umiejętnie operujący techniką barw i oświetlenia.

*

*

*

W dwu fragmentach poematu „Piast“ drukowanych w krakowskim miesięczniku „Krytyka“ (zeszyt VI, czerwiec 1903 r.), Wyspiański powrócił do formy rapsodycznej, w tonie i stylu „Króla Ducha.“ Ockniony w bycie zagrobowym duch protoplasty królów naszych opowiada tak samo, jak w epopei mistycznej Słowackiego, o swych powrotach na ziemię. W tragicznym oświetleniu legenda o Piaście przybiera charakter ponury. Opowiadanie ma energię posępną, tonie w jakimś stałym kolorycie, od którego odbijają pięknie jaśniejsze błyski obrazowania przyrody.

Bogowie dwaj zawitali do chaty Piasta przewoźnika w ciężkiej chwili, gdy spieka wysuszyła ziemię, niszcząc plony. Czuł stary kміeć, że wniesli w dom jego tajemnicę, która „kłatwą pójdzie przez stulecia.“ Po ich odejściu runęła chata, „zmyta potopem.“ Gdy

błogosławili syna Piastowego, ręce ich były chłopcu ciężarem, „bo lica skrzywił i wyciągnął w męcę,” a oczy stały mu się mądre nad wiek, „jakgdyby kres własny widziały.” Potem poeta przeskakuje do krwawego obrazu rzezi, sprawionej przez chłopstwo pod wodzą syna Piastowego, Ziemowita, który sam przeszył strzałą pierś króla Popiela i wycinał rycerstwo królewskie na czele swej drużyny. W drugim fragmencie, zatytułowanym „1846 r.” duch Piasta ocuca się po wiekowym przeskoku „we wielkiej żywiołowej sił potędze” na czele chłopstwa podczas rzezi galicyjskiej, gdy kosa z pod Racławic skalala się krwią szlachecką, gdy chłopcy byli „larwami w białych sukmanach, hałastrą gromadzką” gdy „przysięgali i mordowali dla złota—oni kość z kości lacka!” I przeklął duch Piasta te pokolenia zbójców, które „marły potem, tknięte ręką zarazy.” Ale kiedyś żał się w nich obudzi, a wtedy zmienią się „ludzie we Furrye piekła,” „wezmą dowództwo narodu” i powstaną „z nich mściciele uśpione.” Stanie się to w przyszłości niewiadomo, czy w blizkiej, czy odległej. Poeta wygłąda niecierpliwie tej chwili wielkich czynów i woła:

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 przeklęła:
I pokolenia szły za pokoleniami—
Już niepamiętne hańby, co nas plami!

(Strofa VII.)

Jestto najdzikszy, najokrutniejszy odzew w całej naszej współczesnej poezji. Pomijając już kulawiznę rymów, ta antypatyczna strofa, kończąca fragmenty rap-sodu, wyraża protest przeciw tradycji rodzimej, przemieniony w szal przewrotowy. Więc przez rzeź masową, przez ruchawkę rozbastwionego tłumu ma się dopełnić jakaś ofiara, zmywająca winy naszej przeszłości! Poezya na usługach najkrwawszego radykalizmu rewolucyjnego! Słyszałem już na wiecach parafrazę tych słów. Widziałem, jak na mównicy pan w czarnym tużurku prawił frazesy o potokach krwi zmywających naszą „małość,” jak to mówił do słuchaczy, wśród których przeważały panie w ładnych kapeluszach—a kilkunastoletnie podlotki biły oklaski tym popisom zaperzonego radykalizmu. „I chociaż serce pęka, śmiech mnie zbiera!” Śmiech gorzki wobec literackiego doktrynerstwa, które przy biurku, wśród otoczenia i warunków życia mieszczańskiego szczuje na burżujów, podsyca nienawiści klasowe, apeluje do burżycielskich instynktów tłumu.

A jednak najnowsze ruchy wolnościowe dowiodły, jak wiele można zdziałać dla przyszłości, orężem bezkrwawym, samą siłą moralnego oporu. Przecież nasza konstytucja 3-go maja była wielkim politycznym przewrotem na korzyść mieszczaństwa, dokonany na drodze ustawodawczej bez przelania kropli krwi. Gdy agitator stronnicy, demagog wiecowy, sadzi się na takie frazesy, to jeszcze zrozumiałe do pewnego stopnia, pod wpływem rozgrzanego do czerwoności zapału rewolucyjnego. Ale powołaniem poezji jest krzewienie najwyższej kultury, syntezy duchowego życia. Każda wysoka sztuka wedle pięknej teorii Guyau'a ma w sobie pierwiastek społeczniający, kojarzący (*sociabilite*), powołaną jest do wytworzenia najpiękniejszych akordów w symfonii cywili-

zacyjnego ruchu. Smutną zaprawdę jest rola poety albo człowieka wysokiej kultury artystycznej i umysłowej, jeżeli podsyca niechęć klasową lub stronnica, bierze udział w orgii politycznych nienawiści, mięsza się do roboty demagogicznej.

Niepodobna było się zgodzić na negatywne stanowisko poety wobec tradycji dziejowej i romantyzmu—a teraz odepchnąć należy te krwawe inwektywy rzucane społeczeństwu. Prawda, że popełniliśmy wiele błędów, że w upadku politycznym z trudem ledwie ocaliliśmy godność narodową, że naród nasz ma wiele grzechów i ułomności, które mszczą się nad nim samym. Ale pomimo największego liberalizmu i krytycyzmu niemożna powiedzieć, aby dzisiaj hańba plamiła naród. Może być jak na całym świecie podłość w Polsce—ale niema „podłości Polski!” Okupiliśmy upadek ofiarami krwawymi, śmiercią bohaterów, wygnańców, niedolą moralną i materialną całych pokoleń. Nie upadamy, ale podnosimy się moralnie, wśród najcięższych chwil nie zatracamy poczucia samodzielności narodowej, które w nas tkwi, jako siła ciągle napięta, niewyczerpana. Nawet galicyjskie bankructwo programów wielkiej polityki nie upoważniało do takich wybryków poetycznego szalu, do zwalania zarzutu hańby na barki pokoleń, schyłonych w moralnym trudzie odrodzenia. W Galicyi pomimo przewagi szlachecczyny i możnowładztwa, prowadzi się czynna i wytrwała praca nad oświatą ludową, a w całym społeczeństwie robota kulturalna umysłowa i artystyczna wzmacnia się, postępuje krok za krokiem.

Gdy Słowacki rzucał gromy na szlachecczyny i smagał w „Grobie Agamemnona” węzowemi biczami Polskę-niewolnicę, w jego szaleństwie widniał ból wielki i wezwanie do walki twórczej. U Wyspiańskiego cho-

dzi głównie o rzeź—lepszą przyszłość nie może się urodzić bez kapieli krwawej... W Polsce tak jak wszędzie niebrak małości i grzechów, ale „hańba” narodowa dziś nas nie plami. Niema takiego rozmnożenia się chwastów i nikczemności, aby je trzeba było niszczyć rzezią,—ogniem palącym jak perz i zielsko wyrwane jesienią z gleby. Dla tego fragmenty „Piasta” zasługują na potępienie—są one *złym czynem* współczesnej poezyi.¹⁾

¹⁾ Zostawiam te słowa jakem je napisał w r. 1907 w Bibliotece Warszawskiej—choć dr. Józef Flach w swem studjum o Wyspiańskim (wydanem przez księgarnię Westa w Brodach 1908 r.) stara się zaprzeczyć moim opiniom, tłumaczyć inaczej znaczenie strof ostatnich. P. Flach twierdzi, że przeoczyłem (jako żywo nie!) uprzednie wiersze fragmentów w których poeta wzywa kmieci, aby odpłacili podłym sprawcom rzezi galicyjskiej.

A gdy weźmiecie wy wódtwo narodu
to pamiętajcie jaka wasza dola—
iść tam, gdzie legli byli bracia rodu
na Raławickie i Grunwaldzkie pola
i sycić krwią poległych żądzę głodu...

To znaczy według p. Flacha że poeta wzywa chłopów nie do bratobójczej rzezi, ale do walki o niepodległość, do czynu któryby zmył z ludu hańbę 1846 roku. Z takim pojęciem jednak niegodzą się słowa ostatniej strofy, aby dzieło zniszczenia krwią i ogniem pożarów objęło *wszystko co pamięć w przeszłości przekłęta*. Fragmenty—czytałem uważnie, kilkakrotnie i nic nieprzeoczyłem. Na mnie zrobiły strofy ostatnie wrażenie takie, że poeta wzywa do obmycia Polski od przeżytków przeszłości przez robotę kainową. Słowa p. Flacha dowodzą, że można to zakończenie także inaczej rozumieć, a to dla tego, że poeta poplątał sprawę rozrachunku z błędami przeszłości ze sprawą wyzwolenia narodowego. W moim uchu te strofy zagrały i grają pobudką rzezi rewolucyjnej.

Marzenia tego rodzaju legły się w jego wyobraźni jeszcze dawniej podczas podróży za granicę, gdy zasłuchany w dźwięki dzwonów Katedry w Rheims widział jakby na jawie świetne korowody rycerskie, strojne wyłoczone, wyperłone, lśnące zbrojami w słońcu. A za nimi „pędzą tłumy rozsłalały” nagie, odarte z szat wychudłe męczarnia głodem i mordują rycerzy,

W obu fragmentach „Piasta” pomimo pewnej siły wystawienia, pomimo rosnącego napięcia dzikiej energii poetycznej, widnieje zasadnicza ułomność ducha poety—brak sympatycznych uczuć dla środowiska i otoczenia.

Wyraziło się to usposobienie bezpośrednio, w pełnym mocy, goryczy i złości wierszu poety pisanym 2-go lipca 1903 r. w Rymanowie, jakby w przeczuciu bliskiego zgonu, a drukowanym w „Nowej Reformie.”

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

W dalszym ciągu tego wiersza, pisanego z wielkim impetem poeta nie chce, aby mu nad trumną „wrzeszczały czyje śpiewy,” chce aby na jego pogrzebie „deszcz płakał i wiatr zawył.” A kiedyś, gdy mu się sprzykrzy leżeć pod zeszlą gliną, rozburzy ten dom, duch jego polecą w słońce...

Gdy mnie ujrzyte takim lotem,
Że postać mam już jasną.—
To zawołajcie mnie z powrotem
Tą mową moją własną.

zionać przekleństwami: „za krwawą pracę naszych dni i wasze miękie łóża.. za muzykę rokoszną waszych śmiechów i za bezprawia wasze i nasze łzy!..” I staje poecie w myśli wizja mordu „słychać chrzęst i zgrzyt łamanych zbroi, głuchy łoskot padających ciał, dziki ogłuszający krzyk rozsłalałych siepaczków i przeciągłe jęki”.. Obraz taki zjawia się w momentach zachwytu nad wspaniałością sztuki gotyckiej. Znać że ta myśl krwawej rozprawy i odwetu za zbrodnie przeszłości gnieździła się w głębokich zakątkach wyobraźni, gdy wyrzuciła ją na wierzch fala artystycznych wzruszeń—bez widocznej przyczyny.

Bym ją posłyszał tam do góry,
Gdy gwiazdy będę mijał,
Podejmę może po raz wtóry
Ten trud, co mnie zabijał.

Jaka przyczyna tych ponurych gniewów? Wyspiański wogóle nie miał prawa się skarżyć na brak uznania dla swojej pracy, która nawet materialnie mu się dobrze opłacała. Wydania jego poezyj rozchwytywano. Dzięki uprzejmości i poparciu kierownika drukarni uniwersyteckiej, jednego z profesorów wszechnicy, poeta puszczał w świat swe dzieła bez pośrednictwa wydawców a całkowity zysk z książek zabierał dla siebie. W prasie galicyjskiej nasłuchiwał się dużo hymnów pochwalnych — ale po wydrukowaniu i wystawieniu „Wyzwolenia“ szarpnęło go istotnie kilka krytyk z zjadłością niesprawiedliwą. Wśród tej wrzawy oburzonych górował w jednym z felietonów lwowskich głos p. Bartoszewicza, arcymistrza kołtuńskiego gadulstwa. Wyspiański mógł się czuć dotkniętym krytyką namiętną, chwytającą się pozorów, która kierowała się narodowym krzykactwem, albo sercowym impetem, nie umiając drogą umiejętnej analizy wydobyć z „Wyzwolenia“ ideowej jego głębi.

Pojawiła się także w tym czasie bezimienna, bardzo cięta i jadowita satyra literacka „Czyściec Słowackiego“, skierowana przeciw formie i niektórym ustępom dzieł Wyspiańskiego. Parodia ta miejscami dowcipna i przenikliwa, chwilami wykonana trywialnie w stylu zwykłej brukowej humorystyki. Zawiera ona kilka zastrutych i trafnie wymierzonych strzał przeciwko dziwactwom językowym, mętным, rozwichrzonym pomysłom „Legionu“ i „Wesela“, wywodząc rodowód Erinnij w „Wy-

zwoleniu“ — wprost ze szpitala waryatów. Autor satyry, przejęty niechęcią do całej modernistycznej poezji, gromadzi w czyścju wybitnych poetów, pokutujących za swe grzechy literackie. Słowackiemu za to, że spłodził cały legion naśladowców, naznaczono za karę czytanie dzieł Wyspiańskiego. Słowacki rozmawia o nich z innymi potentatami polskiego parnasu, dręczy się i gorszy, a w końcu strofowany przez Dantego i skruszony modli się do Boga, prosząc, aby takich poetów nie stwarza. Jestto bardzo ciekawy dokument literacki, ilustrujący daną chwilę. Wyspiański zdobył ogromną wziętość, — chwałę jego starała się rozdmuchać przesadnie koterya modernistyczna krakowska. „Czyściec“ był małym literackim skandalem, dogadzał złośliwemu zamięłowaniu do szykany, co więcej przypadł do gustu wielu umysłom trzeźwieszym, które buntowały się przeciw mglistej mistyce i różnym ekstrawagancyom rozwichrzonego stylu. W krótkim czasie rozchwymano cały nakład satyry, której koncepty mielono i przeżuвано przez kilka dni we wszystkich kawiarniach, handelkach i salonach krakowskich.

Wyspiański musiał być tem dotknięty do żywego. Bezwzględny dla całego społeczeństwa, zawsze był nieślychanie drażliwy na wszelką krytykę i przyganę. Gdy później jeden z recenzentów zarzucił słusznie w felietonie malarskim jednego z pism krakowskich, że witraż, skomponowany dla domu lekarskiego w Krakowie, a przedstawiający system słoneczny Kopernika, ma rysunek poplątany i chaotyczny, poeta nadesłał do redakcyi list poufny, zięjący uniesieniem, pełen przezwisk obelżywych dla krytyka, który zresztą wyrażał się o jego pracy z całą oględnością i uszanowaniem. Gdy artyści teatru krakowskiego wyjeżdżali w r. 1901 na letni po-

był do Zakopanego, poeta pod tym warunkiem pozwolił grać im swoje sztuki, jeśli wyrzucą z repertuaru jednoaktową satyrę „Smocza jama,” której autor dość naiwnie i niewinnie przedrzeźniał niektóre sceny z jego dramatów, z utworów Przybyszewskiego oraz dzieł innych modernistów.

Z pewnością więc ów gniew, owa pogarda dla „łez sobaczych” w cytowanym wyżej wierszu zostały wywołane przez nieprzyjazne krytyki i przez satyrę bezmienną. Poeta zbył je zrazu dumnym milczeniem, ale ulżył sobie w wybuchu skupionej goryczy i niechęci dla wszystkich.

Źródłem tej goryczy było także prawdopodobnie pogorszenie się choroby, toczącej organizm poety. Wiadac to w drugim wierszu, napisanym tegoż roku w Rymanowie, w kilka dni później, bo już 7-go lipca, w liście prywatnym do jednego z przyjaciół, a drukowanym w „Nowej Reformie.” Znać tu obok przecucia zgonu uspokojenie niechęci, pełną poetycznego smętku i słoneczną zadumę nad życiem doczesnym, które mija jak „sen o utraconym raju.” Autor pieści się z myślą o śmierci, o wspólnym grobie „z niewiastą której ślubował.” Będzie spoczywał cicho w tym grobie, „słuchając pluśkania deszczu.”

Niechże mi rano słońce świeci,
Niech świeci jasno, mocno grzeje.
Nad grób niech przyjdą moje dzieci
I niech się jedno z nich zaśmieje.

To są szczerze wynurzenia osobiste poety, który wogóle zamykał się w sobie i chował przed ludźmi tajemnice swego wnętrza. Oba wiersze wyjęte zostały z listów prywatnych, nie przeznaczonych początkowo dla druku.

W ostatnim wierszu głęboko rzewna nuta chwyta za serce. Podobnie jak dla Konrada w „Wyzwoleniu” dom rodzinny był dla poety jedyną ostoją wśród kontrastów i chaosu życia. Na progu domu milknie nienawiść dla świata. Uczucia rodzinne—to jedyny łagodniejszy rys na tragicznym, połamanym w ostre kontury obliczu poezji Wyspiańskiego. Dla duszy zatrutej niewolą narodu, ta miłość rodzinna jest nie tylko lekiem w życiu doczesnym, ale i ulgą w marzeniu o śnie zagrobowym.

X.

Achilleis.

W szeregu utworów, które powstały po „Wyzwoleniu,” widać powrotną falę hellenizmu. Już w tym ostatnim poemacie zaznacza ona swój przypływ.

Z całego obszaru kultury literackiej starogrecka tradycja i to głównie z doby homeryckiej wdążyła się w głąb natury poety. Przyswoił ją sobie, jako integralną część umysłowości, ulegał jej tak dalece, że symbole greckie płaczą się często w dziełach ostatnich z wrażeniami rzeczywistości, z wizjami swojskiego charakteru.

„Achilleis” – sceny dramatyczne, drukowane w 1903 roku, są objętościowo największym utworem Wyspiańskiego, który temat homeryczny, helleński, pod względem duchowego pojęcia i formy artystycznej, postanowił przeprowadzić w sposób antyhomerowski.

„Achilleis” należy do artystycznych mieszańców. Estetyk formalista byłby w kłopotcie, do jakiego rodzaju zaliczyć to dzieło tworzone luźnie i nieregularnie. Jak sam tytuł wskazuje, jest to rodzaj eposu, ujętego w formę dramatyczną i złożonego z dwudziestu sześciu epi-

zodów dyalogowanych. Można by na froncie tego utworu wypisać pierwsze wiersze Iliady we wspaniałej parafrazie Słowackiego:

Achilla gniew i klęski zeń spadły na Greków
Śpiewaj, bogini, bogów śpiewaczko i wieków.

Wziąwszy wątek Iliady, Wyspiański doprowadził go aż do zdobycia Troi, powodując się w układzie „Achilleidy” w znacznej części duchem poetycznej przekory. Zostawiam erudytom ciężkiego kalibru wykazanie, o ile poeta czerpał poza Homerem z innych wersji podaniowych cyklu trojańskiego. Jeśli robi to jaki filolog, praca taka może być bardzo szanownym, ale mało użytecznym popisem szkolnej egzegezy.

To pewna, że od pierwszych scen do ostatnich, Wyspiański postanowił ludzi i wypadki swego dzieła przedstawić sprzeczenie z homeryckim eposem.

W pierwszym epizodzie widzimy odrazu tragiczne przekształcenie momentu opisanego w księdze I Iliady gdy Chryzes kapłan Apollina żąda wydania swej córki Chryzeidy, będącej branką Agamemnona. Ponieważ dziewczka łgnie miłośnię do króla-zdobywcy i chce przy nim zostać, Chryzes, który przychodzi do obozu Achejskiego groźny i straszący zemstą bogów – zabija ją nożem ofiarnym, za to, że pokalała się niewolnictwem chuci. Scena ta napisana podniosłe, w nastroju wysoce dramatycznym, zdaje się zapowiadać dzieło pełne ruchu i akcji. Kapłan jest tu widomie poparty przez swego niebiańskiego mocodawcę. Gdy z gniewem klnie helleńskich wodzów, grom spada z nieba, wszyscy obecni klękają przerażeni. W „Iliadzie” tymczasem kapłan Apolla, nadokuczawszy Achejom, na których modlitwą swoją

sprawdził zarazę, gdy mu Odysseusz, jako poseł, oddaje Chryzeidę, „starzec z radością córkę przytula kochaną.“ Potem modli się do srebrno-luczystego boga, aby „odwrócić mór przeraźliwy od dzielnych synów achejskich“ (Pieśń I, wiersze 446—456, przekład St. Młeczki). Że Chryzeida stała się miłośnicą króla, to wcale dla ojca nie jest kamieniem obrazu. Wtedy nie było tak delikatnego poczucia honoru, jakie w duchu nowożytnym, a raczej hiszpańskim, okazał kapłan Apolla w dramacie Wyspiańskiego. Było to rzeczą całkiem naturalną, że branka w namiocie bohatera-zdobycy osładzała mu noce pieścizotami. Przecież nawet Helena, po zdobyciu Troi, powróciła szanowana i ceniona do pałacu męża, który jej nierobił scen dramatycznych za to, że z „wyższej woli“ uległa bogom podobnemu Parysowi.

Podobny kontrast uwydatnia się ze szczególną wyrazistością, gdy porównamy ustęp „Achilleidy“, zatytułowany Nad Skamandrem z XXI pieśnią „Iliady“, w której Achilles walczy i mocuje się z bóstwem rzeki, które go smagało falami za to, że wtrącił do nurtów mnóstwo pomordowanych ciał wojowników trojańskich. W Homerze scena ta pełna bojowego gwaru i dramatyczności. Gdy bohater, smagany falami rzeki, był w niebezpieczeństwie, Hera, małżonka Zeusa, uprosiła swego syna, Hefesta, aby Achilla bronił od zagłady. Wtedy Hefest ogniem pożerzym wybuchnął, popalił ciała pomordowanych wojaków, rzucił pożogę na fale Skamandru, który musiał się ukorzyć i błagać bogini, aby siła ognistego żywiołu przestała go dręczyć. Cała ta scena wre ruchem ogromnym. Krzyczą wielkim głosem bogowie, łącząc się potężnymi słowy, szaleje walka bohaterów, spierają się wiry szalone sił przyrody.

Tymczasem u Wyspiańskiego Achilles, zagniewa-

ny i rozżalony na swych rodaków, siedzi, dumając spokojnie nad brzegiem Skamandru, którego fale przepływając szemrzą i gwarzą głęboko a tajemniczo, wróżą bohaterowi, iż po życiu pełnem goryczy, po spełnieniu ziemskich przeznaczeń, „życie jego nie na jednym zakończy się bycie, że będzie się błakał duchem we gwiazdach zawierusze, aż trud podejmie nowy, nowe zacnie życie—wyzwolon będzie duchem z ciała i pamięci...“ Jestto indyjskiego pokroju mistyka, marzenie o metempsychozie na tle panteistycznego a nie antropomorficznego pojmowania przyrody. Fale rzeki przynoszą Achillesowi trupa Pentazilei, którą podstępnie zabił Odyss, gdy jadąc z wojownikiem Rezosem do Ilionu, spoczywali oboje nocą w parowie miłością ujęci. Trup niewiasty ożywia się w rękach bohatera na chwilę, prosi go o pocałunek i szepcze, że lepsza śmierć i zapomnienie, sen wieczny, „aniżeli życie wśród ludzi.“

Cały ten obraz, bardzo oryginalny, pełen głębokiej melancholii i nastroju, jednoczącego zadumę bohatera z głosem uduchowionej przyrody. Ale w tem pojęciu i powabie poetycznym niema nic homeryckiego. Wyspiański niemyślał wcale, aby odtworzyć w dramacie pierwotną krasę legend greckich, w epickim duchu Homera, który wypowiedział *młodzieńczy* pogląd Hellenów na świat zewnętrzny, jak to starałem się wykazać w swym studyum „Pan Tadeusz. jako epos“ (Biblioteka Warszawska, r. 1898, z m. lipca). Poeta stanął „na przeciwległym biegunie, cofnął się w głąb melancholii i zadumy.“ Przepoił cały utwór posępnym światopoglądem, czerpanym przeważnie z dojrzałszej pesymistycznej mądrości rodzaju ludzkiego. Trafnie to zaznaczył p. Ostap Ortwin w swem studyum o „Achilleidzie“, należącym do bystrzejszych plodów krytyki krakowskiej. (Czasopismo

„Krytyka,“ z r. 1904, zeszyty II i III). W pierwszej połowie tej pracy autor gubi się nadto w jałowym formalizmie estetycznym, w drugiej części rozwija analizę głębszą a przenikliwą, nieulegając zamroczeniom przez lokalny i koteryjny panegiryzm.

Do jakiego stopnia ten ostatni bywa zaślepionym, świadczy studium o „Achilleidzie“ innego krytyka p. St. Lacka, pisarza o bajecznej wiedzy i kulturze literackiej, który tonął w hieroglificznej zawikości. Krytyk ten po prostu dał do zrozumienia w szeregu arcydługich wywodów, że Wyspiański daleko lepiej i trafniej traktuje myty greckie, aniżeli sam Homer, albowiem nie analizuje, ale „szerokimi rysami utrwała na zawsze postaci ludzkie rzeczywiste.“ Kto nie wierzy, niech przeczyta. (Czasopismo krakowskie „Nowe Słowo“ z 1904 roku Nr. 3—7).

Stojąc w sprzeczności z duchem epoki homeryckiej Wyspiański wpada w liczne niekonsekwencje. Trudno zrozumieć, dlaczego w tej dobie wiary pierwotnej, gdy Hellenowie w całej naturze widzieli boski antropomorfizm, poeta mógł doszukać się *niewiary* w duszy Laokoon, stróża świątyni trojańskiej, która dla niego jest „starym śmietnikiem.“ Szalejąc z bólu po stracie synów, starzec nieszczęsny nie wierzy w siłę modlitwy. Identyfikuje w zamroczeniu myśli, swe dzieci z węzami, które wpelzły do studni, znajdującej się w świątyni, dokonawszy z woli Pozejdona strasznej kary na synach kapłana. Laokoon nie może mieć żadnych racjonalnych powodów do niewiary, bo przecież doznał mściwego gniewu bogów, którzy widomie pojawiają się w kilku scenach poematu, jak np. Afrodyte, spływająca z niebios w objęcia ziemskiego kochanka.

Cały ten obraz jest niejasny w szczegółach i mętny

pomimo podniosłego nastroju i silnie oddanych akcentów bólu ojcowskiego. W świątyni znajduje się także jakiś konik, poświęcony Pozejdonowi, zamiast olbrzymiego konia, mieszczącego we wnętrzu rycerzy greckich, o którym opowiada bohater „Enejdy“ w księdze II tego poematu. Wyspiański przedstawia chwilę upadku Troi zupełnie inaczej niż Vergili, który wątek dla swej epopei czerpał z nieznanых nam prawdopodobne źródła helleńskich. W „Achilleidzie“ zwycięstwo Achejów jest wynikiem podstępu Odyssa, który obmyślił i przeprowadził intrygę z piekielną, łotrowską przewrotnością. Stąd ona główny wątek akcji poematu, a przy logicznym przeprowadzeniu budowy, mogła istotnie być mocnem wiązadłem fragmentów, rzucanych luźnie i dowolnie.

Odyss u Homera morduje podczas nocnej wyprawy nieprzyjaciół, jak to robią dzisiejsi wojacy podczas wycieczek i rekonesansów. Opowiada o tem Helena podczas gościny Telemacha w II pieśni „Odyssei.“ U Wyspiańskiego jest on chytrym, podstępny siepaczem, wierzy tylko w potęgę miecza, szafuje krwią, gotów się pastwić nad zwyciężonymi, uważa bowiem, że „kto w sobie litość i żal skruszy, takiego człowiek opowie za Boga.“ W jego postaci poeta zohydził egoizm i okrucieństwo polityczne, nadał mu rysy antypatyczne, niepodobne do spokojnego a mądrego oblicza bohatera, który tyle przeszkód pokonał wytrwale, dążąc do rodzinnego miasta i ukochanej małżonki. Odyss nie tylko był przebiegłym, zahartowanym na trudy, obfitym w fortele, ale jak twierdzi bogini Atena, która go umiłowała — był zawsze „niezmiennym, statecznym, mężnym, ostrożnym w każdej życia dobie, a rozum miał duży“ („Odyssei“ Pieśń XIII przekład L. Siemieńskiego).

Tak samo, jak Odyss, inni bohaterowie są zupełnie różni od wizerunków homerowskich. Wielu z nich poeta nadał cechy refleksyjnej, głębokiej mistyki. Achilles pogrąża się w zadumie o kształtowaniu się własnej duszy (str. 35), wygłasza bardzo piękne myśli, pełne pesymistycznej goryczy, o złej doli ludzi szlachetnych na świecie (str. 113) i marzy o braterstwie zwaśnionych ludów (str. 117). U Wyspiańskiego jest on nietyle wojownikiem krewkim i zadzierzystym w obrażonej dumie, ile człowiekiem szlachetnym, wyższym nad całe otoczenie napastników i łupieżców. Bolesnie zadumany nad nędzą życia i lichotą natury ludzkiej, wróg wojny i okruciaństwa—tylko przypadek pobudza go potem do śmiertelnego boju z Hektorem, dla którego żywił cześć mimowolną i sympatyę.

Również Ajaks, którego Sofokles przedstawia jako naturę krewką, ambitną i popędliwą aż do obłądu, rozprawia w „Achilleidzie” zagadkowo a metafizycznie o głębinach ducha, o tem, że „żyje na pół na ziemi, na pół w niebie” (str. 42). Mistykiem pysznym jest Hektor, który o sobie mówi, „że ziemią żyje a gwiazd sięga czołem” (str. 71). Parys odpowiada mu w długiej przemowie, że „gwiazdy ku ziemi przygnie do swej woli,” że jest z tych, „których strzeże tajemnica i władztwo ich nad światem,” że „żywoty ludzkie są igraszki boże, a kto raz zrozumiał, że jutro jest niczem, ten Boga śmiałem powita obliczem” (str. 72—73).

Jednem słowem ci opancerzeni, łydokuci wojacy u Wyspiańskiego dotknięci są megalomanią, pogrążają się w posepnem marzycielstwie.

Wskazuję kilka tylko zasadniczych kontrastów „Achilleidy” z legendami homeryckimi, nie wdając się w szczegółową analizę wątku poematu, ani jego dowolnej

i bezładnej konstrukcyi. Niechcę powtarzać pracy myślowej, którą już dobrze wykonał kto inny—zresztą uważam „Achilleidę” za wytwór poetyczno-literackiej chime-ry, produkcję pracownianą, która może głównie zająć fachowców, literackich smakoszy, a nie posiada żywotnego znaczenia dla naszej rodzimej estetycznej kultury.

Koncepcja świata homeryckiego wyjawiona w „Achilleidzie” jest dowodem, że pojęcia twórcy o tej epoce uległy zmianie. Świadczy o tem list pisany w r. 1900 do p. F. Hösocka, który go przytacza w szkicu biograficznym, skreślonym zaraz po zgonie poety. (Kurier Warszawski z r. 1907 Nr. 336—345). Wyspiański szeroko rozwodzi się zwłaszcza o Hektorze, którego idealizuje z zachwytem, stawia bardzo wysoko jako męża wielkiego hartu ducha, czystości i dostojności moralnej. Znać, że temat ten żywo zajmował poetę, który prawdopodobnie wtedy jeszcze niemyślał o „Achilleidzie”. Rozczytywał się w komentarzach niemieckich, miał bardzo określone pojęcie o stosunku cywilizacji obu walczących plemion. W Troi ścierały się ze sobą „dwie cywilizacje, jedna wysoka, której wyrazicielem był Hektor, druga, która żyła rozwiązłej, której wyrazem był Parys” „Achajowie byli tu brutale i grabieżnicy, chciwi zdobyczy a silni barbarzyńcy, którzy zwyciężyli siłą cywilizowanych i wyższych wykształceniem synów” Ilionu.

Otóż ani w ogólnym pomyśle ani w rozwiniętych szerzej szczegółach nie poszedł poeta w „Achilleidzie” za tym poglądem. Niema odgródnienia dwu światów, dwu cywilizacji, niema kontrastów w życiu wewnętrznem Ilionu, postać Hektora nieimponuje podniosłą szlachetnością. W scenie jego kłótni z Parysem (str. 69 i następne) obaj bohaterowie nienawidzą się dziko i zaciekle, jak

barbarzyńcy w kłótni rzucają się na siebie z nożami, dopiero Priam ich rozdziela. Po kłótni każdy z nich wygłasza pyszne, głębokie a ciemne frazesy. Zgodnie z posepnijącym nastrojem własnej duszy poeta gasił helleńskie blaski legendy i pogrążał swoje dzieło w mistycznych mrokach.

W stosunku do dawniejszych dramatów greckich, „Achilleis” jest dziełem, owianem atmosferą nowoczesnego pesymizmu i głębokiej ironii. Z goryczą poeta wydobywa na wierzch przewagę siły brutalnej, ukazuje tryumf chytrkości nikczemnej, bezpłodność marzeń o braterstwie ludów, ideologii, ustępującej miejsca szalom nienawiści. Stwierdza wreszcie okrucieństwo losu, nad którym góruje moc śmierci.

W „Meleagrze”, „Protesilaosie i Laodamii” pomimo tragizmu ponurego, Wyspiański stanął na gruncie pojęć etycznych tradycji greckiej. „Achilleis” powstała widocznie w dobie zachmurzenia duszy, nastrojonej na ton beznadziejnej melancholii.

Tak samo, jak Szekspir w „Troilusie i Kressydzie” swywołnie a ironicznie fantazyował na tle poezji homerowskiej, obdzierając bohaterów z uroku legendowego—Wyspiański przedrzeźniał tę poezję po swojemu, w sposób kapryśny, głęboko pesymistyczny. U Szekspira jednak niektóre figury, jak Tersytes i Pandarus oraz para kochanków na tle bezładnej całości, bardzo żywo rzucają się w oczy—tymczasem u Wyspiańskiego wspaniałe zarysy bohaterów przysłonięte są na poły mistycznym tumanem. Od Szekspira nasz poeta zapożyczył figurę Tersytesa cynicznego szczekacza, który za swą brzydotę i upośledzenie mści się na ludziach, bluzga jadem i odsłania najniższe strony natur ludzkich, najlichsze pobudki działania bohaterów. U Wyspiańskiego Tersy-

tes jest mniej gwałtowny i zuchwały, ironia jego miesza się z filozoficznym mędrkowaniem. Poeta użył go tak samo, jak Szekspir, jako figurę kontrastową, rzucającą z boku promienie przenikliwej ironii. Chwilami wyszydzał w nim jednak płytki nacyonalizm demokratyczny, gadatliwość trybuna ulicznego, który schlebia niższym instynktom gawiedzi.

Warto zaznaczyć, że zarówno Szekspir, jak Wyspiański, przedstawiają na tle legendy trojańskiej miłość, jako instynkt niższego rzędu. Historya Troilusa i Kressydy w cynicznym oświeceniu Pandara staje się prosto dramatem nierządu. U Wyspiańskiego miłość wypełnia zwłaszcza małoważne chwile w życiu działaczy na wielkiej arenie, jest obozową uciechą. Wyspiański, wbrew romantycznemu przebóstwieniu miłości, nigdy jej nie idealizuje, stanowiąc kontrast z erotomanią Przybyszewskiego. oraz wielu modernistów, którzy z niej robią harpię, rzucającą się na огоłoconą z woli ludzkiej duszę. Nawet bogini Afrodyte (która w „Achilleidzie” zastępuje nieobecna Helenę i posiada jej oblicze), gdy schodzi na ziemię, rozplamiona żądzą, szepce nad trupem kochanka, że „w miłosnym czynie duch jej płonie ciałem przeklęty.”

Miłość ziemską staje się klątwą dla ducha, jej płomień nieci zmysłowe pożary. W pierwszych i ostatnich scenach „Achilleidy” poeta ukazał mistyczny związek miłości ze śmiercią, przez którą duch tryumfuje. Widząc Atrodytę—padają przed nią na kolana zwycięzcy upojeni tryumfem. Tem ogniwem Wyspiański zamyka łańcuch swej dramatyzowanej opowieści.

Czy to jest ukorzenie się siły fizycznej przed zstępującym z niebiańskich wyżyn ideałem? Chyba nie... Afrodyta goreje wtedy żądzą *cielesną*, która wybucha

szaleem gwałtownym właśnie dla tego, że nie może znaleźć ukojenia. Greckim wojownikom wypadają miecze z dłoni pod wpływem zabobonnego strachu na widok bóstwa. W każdym razie moc wyższa, niematerialna zgina kolana broczących we krwi zwycięzców. Siła materialna tryumfuje, ale nad nią unosi się moc ducha.

Czy w tem zakończeniu należy szukać ideowego rezultatu „Achilleidy”? Wątpię. Według mnie trudno w poemacie znaleźć jakąś myśl przewodnią, dominujący motyw. Idea metampsychozy i wcielania się wysokich duchów w różne żywoty ziemskie — pojawia się tylko w jednej scenie poematu. Daleko częściej powtarzają się w różnych parafrazach motywy mistycznej potęgi śmierci, oraz poczucie gorzkie nędzy bytu rzeczywistego. Są one jednak *nastrojem*, który stwarza atmosferę poematu — ale nie syntezą, nie ideą przewodnią, tworzącą węzeł lub rdzeń całości, prowadzonej dowolnie i *rozbieżnie*.

Wyspiański jest anarchistą artystycznym, niekrepuje się żadnymi wymaganiami konstrukcyi, tworzy dowolnie, ulegając popędowi wizyonerskiemu. Gdy chce, potrafi dać budowę prostą a logiczną, umie w „Kłątwie” skryształić swe pomysły w zarysy jędrne a harmonijne. W „Achilleidzie” zdał się na wolę twórczego kaprysu. Rzucił odłamy poematu jeden po drugim, niby rozbite skorupy wazy antycznej, której krawędzie nie przystają szczelnie do siebie. Niektóre odłamy są bardzo piękne. Mają dostojność poezyi, która oblewa sprawy ludzkie poświatą nadziemską, nadaje postaciom bohaterskim rozmiary zwiększone, ukazuje niespodziane głębie.

Kto czerpał jednak rozkosz dla ducha u źródła poezyi helleńskiej, na tego całość „Achilleidy” działa ciężko, drażniąco, męczy bezładem, dziwacznością, por-

waniem wszelkich zarysów antycznej harmonii. Pod względem formy zewnętrznej poeta tak dalece niedba o charakter grecki, że chwilami potrafi o rytm ballady, nawet tryoletów.

Przy bliższem wczytaniu się, w „Achilleidzie” można znaleźć niepospolite chwile głębokich *zamyśleń*, w których poeta jakby otwierał opony namiotów greckich, wskazując na niebo ciemne, połyskujące gwiazdami, przysłonięte mistycznym obłokiem dzisiejszej melancholii.

XI.

A k r o p o l i s.

W bajkach na głos czarodzieja poruszają się różne przedmioty, wirują stoły, stołki i sprzęty domowe. Poezya ma przywilej ożywiania rzeczy martwych, nawet „nie-mym rybom, jeżeli zechce, może nadać głos łabędzi” — jak mówi Horacy. Z tego prawa skorzystał Wyspiański w czteroaktowym dramacie „Akropolis”, napisanym i wydrukowanym w 1904 roku.

Zasadniczy pomysł tego dzieła jest najbardziej syntetyczny w całym dorobku twórczym poety. W noc Zmartwychwstania na Wawelu nabierają życia figury na pomnikach, postacie na gobelinach, napełniają ruchem i gwarem nawę świątyni, blanki i zaułki dziedzińca zamkowego. Na Wawelu, w nocy świątecznej, odbywa się mistyczny dramat. Jaki? Trudno zrazu określić wyraźniej, co za potęgi poeta wyprowadził z mroku, wydobyl na jaw z martwego łona głazów, które kryją w sobie wiekowe tajemnice.

W pierwszych scenach ożywiają się naprzód aniołowie srebrni, trzymający trumnę z prochami zabitego na Skałce biskupa. Mówią zrazu cudownie. Skarżą się

na mękę wiekuiłą, na którą skazani zostali, dźwigając straszny, „obrzydły” dla nich symbol śmierci. Ten wstępny dąlog brzmi ślicznie uchwyconem poczuciem przebudzenia siły żywej, która płynie z krwią w srebrne ciała posłańców bożych.

Odżegnawszy się od trwogi, aniołowie idą na świątynię i budzą do życia posągi na kilku innych pomnikach. I wśród nocy, zlekka rozjaśnionej smugami księżycowego światła, snuje się korowód kamiennych i metalowych figur, które w tej „jednej godzinie żywej” myślą głównie o... miłości erotycznej. Wyjątek stanowią: Tempus z kaplicy Jagiellonów, rozcinający kosą drzwi, aby wybiedz w przestrzeń nieokreśloną, oraz Klio z monumentu Sołtyka, mówiąca bardzo pięknie o tem, jak na próchnie śmierci wykwiła nowe życie, jak dusze myją się z win poza światem i przetworzone na wyższe duchy, wracają do kraju „na nową służbę” albo „wyzwolone świecą w innych światach,” wyższych, doskonalszych.

Inne kamienne i spiżowe figury niedbają o tę metafizykę i metampsychozę, nie myślą o żywotach zagrobowych, ale chcą użyć rozkosznie tej chwili zmartwychwstania, oddają się pieszczotom, uściskom, gwarzą uśmiechnięte i rozpromienione. Niewiasty obiecują dać „miłość tajemną,” pary splecione uściskiem uchodzą w ciemne kaplice, błądzą w oddalonych częściach nawy za filarami.

Więc takie jest przebudzenie aniołów, rycerzy i bohaterów? Więc pomniki na Wawelu ożywiają się nie tchnieniem duchowej idei, nie marzeniami o wielkości narodu, ale korzystają z nocy, aby wśród głazów i sklepień kościelnych odbywać miłosne spacer? Więc na tem polega nowe drgnienie żywej mocy w tych pierśsiach ze srebra, spiżu i marmuru?

Mimowoli nasuwa się pod pióro smutny wyraz: *aberracya*. Pomimo pięknych szczegółów poetycznych, trudno inaczej objaśnić sobie charakter tej pierwszej wizji mistycznego dramatu zmartwychwstania.

W akcie drugim poeta ożywia postacie z gobelinu wawelowego, wyobrażającego walkę Ajaksa z Hektorem i sprowadza bohaterów z Iliady na grunt krakowski. Tworzy się z tego w dalszym ciągu pomieszanie Wawelu z Troją—jakby rzucone współcześnie na jeden ekran dwa obrazy niknące, których kontury i barwy mieszają się i przeświecają wzajemnie ze sobą. Czytałem w kilku szkicach i artykułach z zachwytem powtarzaną cytata: „Noc w mieście głęboka, Skamander połyska—*wisłana* mieniąc się falą”—ale niemożę zrozumieć, dla czego ma być pięknem to pomieszanie dziwaczne naszej wielkiej rzeki z drobnutkim potokiem, który sączył się pod murami Ilionu i wzbierał wodami tylko podczas burzy?

Wśród nocy na dziedzińcu królewskiego zamku polskiego błędą Parys z Heleną, zajęci drobiazgami, zatokowani w miłosnym szczebiocie. Stary Priam z Hekubą, siadłszy na rozścielonych przez służbę kobiercach, gwarzą sobie spokojnie, ciesząc się zarówno z dzielności i męstwa Hektora, jak i z widoku gładszego Parysa, prowadzącego miłość z cudzą żoną. Hektor jedyny, pełen powagi i namaszczenia, myśli o ojczyźnie i obronie narodowych świętości. Gdy milkną rozmowy postaci trojańskich, które żyją tej nocy, marząc o „wiekach co były i co będą”—w przerwach dolatują dźwięki zegarów na wieżach kościelnych krakowskich, nuta serenady lutnistów, śpiewanej przed oknami dziewczyny i cudny hymn na cześć Bogarodzicy, będący klejnotem liryki. U stóp Hekuby siada Poliksena i z pazem

młodym na przemiany nuca *krakowiaka*, kończącego się po każdej strofie przyśpiewem: „rom-tana, rom-dyna!” Na końcu aktu, gdy Kassandra głosi swe wieszczby ponure przy akompaniamencie kraczących kruków, widać jak na dolnem okoku zamku Wawelskiego występują Hektor i Ajaks, cali „srebrni i złociści w księżycu, łyskają mieczem i tarczą, sieczą.”

Takiej mieszaniny i zamętu jeszcze w poezji nie było. Co wyrażają te dziwaczne splątania majaków trojańsko-krakowskich—trudno zgadnąć, Poeta doprowadził tu do ostateczności owo wizyjne *przemienienie* obrazów i figur, następujących bez jakiegokolwiek myślowej i malarskiej łączności. Można to porównać tylko z kojarzeniem się widzeń w pewnego rodzaju ciężkich snach na rozświcie, Wtedy świadomość płacze się z urojeniem. Śnimy a jednocześnie zdajemy sobie sprawę z tego, że nasze widzenia są marą ulotną. W oczach nam zmieniają się kształty figur, obrazów, albo rozwiewają się w nicłość. Jeden z krytyków krakowskich, p. Sten, cały dramat „Akropolis” uważa tylko za sen, doszukując się właśnie w akcie II przedziwnych subtelności i powabów (czasopismo „Krytyka,” 1904 r., zeszyt czerwcowy). Z takim poglądem jednak nie licuje wyrazisty charakter niektórych scen i rozmów, jak np. pomiędzy Heleną a Parysem, którzy sprawiają się nie jak mary, ale jak ludzie krewcy, mający nerwy. Zresztą oparcie dzieła poezji tylko na podstawie sennej assocyacji, wyłącza wszelką organiczną spójność. Każdy poemat jest sam w sobie światem stworzonym, rozwija się i żyje według własnej, wewnętrznej logiki. Ale senne marzenia wyobraźni chorowitej (*aegri somnia vana*—jak mówi Horacy) nie mogą stanowić w żadnym razie zasady jakiegokolwiek poetycznej konstrukcyi, chociażby po-

jetej bardzo swobodnie — są jej zaprzeczeniem zupełnym.

Inny charakter mają sceny biblijne aktu III-go. Ożywia w nich poeta gobeliny wawelskie z historią Jakóba, będące wyrobem brukselskim z XVI wieku, a подарowane katedrze krakowskiej przez biskupa Małachowskiego. Chociaż wizerunki na tych dywanach noszą piętno renesansu francuskiego, poeta nadał styl czysto biblijny szeregowi epizodów, które się odgrywają w dramacie na wielkich stopniach między kaplicami, kędy bram dwoje u wejścia do katedry. Ten teren wybrał może Wyspiański dla tego, aby schody, prowadzące do nawy świątyni, zastępowały w śnie Jakóbowym drabinę, po której anieli zstępują z nieba na ziemię. W krótkich scenach tego aktu, wypowiedzianych poważnym i pełnym dostojności językiem, zawartą jest cała historia Jakóba i Ezawa, ich spory, nieporozumienia młodzieńcze, pobyt Jakóba u Labana, powrót jego z żonami i dziećmi do siedzib rodzinnych. Według skróconego układu dawnych misteryów poeta w tym akcie zawarł dzieje lat dwudziestu w krótkich epizodach, które następują też po sobie bez uwydatnienia przerw czasu i różnic miejsca. Mają one pełną wdzięku naiwność formy, która nieszkodzi bynajmniej jasnej a wyraźnej charakterystyce figur. Niema tu rozwiewności sennej, ani pomieszania scen i postaci, ale pełen prostoty i powagi styl jasełkowy. Szczególniej piękną jest scena mocowania się Jakóba z aniołem, który uosabia konieczność i niezłomną potęgę ducha wyższego, łamiącego maluczkosć człowieka. Jakób po przebieżonej drodze życia, po latach pracy i wysługiwania się obcym, czuje w sobie nieodparty głos sumienia. Idąc za nim, wraca do brata, korzy się, błagając przebaczenia za dawne zdrady, za wydarcie pierworod-

stwa i błogosławieństwa ojcowskiego. Piękna, pełna rzewności scena zgody dwu braci zamyka tę wizję hebrajską, która z całością wiąże się luźnie, jest charakterystyczną, stylową i pełną patryarchalnego wdzięku.

W akcie ostatnim „spływa z organ śpiewnego szczytu“ król Dawid w szat pozłocie i ustawiwszy harfę na ziemi, śpiewa arcydługie psalmodyum o dawnej swej świetności, opiece Bożej nad ludem wybranym, o świątyni, którą wznosił „nad górą miasta, aby Pan rozmnożył jego plemię.“ W ostatnich zwrotkach widocznie łączy w myśli świątynię jerozolimską z katedrą na Wawelu. Pod arkadami nawy kościelnej przesuwać się alegoryczne postacie Nocy, Aurory, mające znaczenie malarsko-dekoracyjne. Król-harfiarz słyszy gwar rzeszy, kupiącej się u wielkich podwoi. Rozpoczyna nowy hymn zmartwychwstania, którego strofy środkowe brzmią wspańiale, szeroko, tyumfalnie, jakby dźwiękiem zwycięskich puzonów. Przy ostatnich słowach pieśni huczą pioruny. Harfiarz unosi się na szczyt chóru—wjeżdża na rydwanie złocistym „Apollo-bóg świetlany, który wstał na Pańskie Zmartwychwstanie.“ Spełnił on modlitwę harfiarza, skruszył kajdany, zdruzgotał srebrne blachy trumny na ołtarzu biskupa-męczennika. Trumna ta w „Bolesławie Śmiałym“ była symbolem potęgi śmierci, dławiącej króla, który skupiał w sobie żywą potęgę narodu. Tutaj staje się symbolem martwej przeszłości dziejowej, którą zwycięża w świątyni ducha polskiego tryumfująca poezja. Po mrokach nocy, „Bóg — żywe słowo,“ Bóg słoneczny zstąpił w przybytek ducha narodowego.

Poeta z namaszczeniem ogłasza swe dzieło nie jako senną marę, ale jako „zbudzenie stuleci w jednej dobie.“ Dźwięki harfy pańskiego lutnisty łączą się z głosem

dzwonu Zygmuntońskiego, huczą trąby jako działa,
„a pieśń tryumfu idzie nad ludem, nad całą ziemią krwa-
wą—jakby już Polska wszystka wstała, hej, w dawnych
swoich dolach...

Jakby już szczęście swoje miała
po wiekach, hej, po latach—
i klęsk i krzywdy zapomniała
przy dzwonach, swoich swatach!

Tę apoteozę zwycięskiej twórczości, obmyślaną z wielkim efektem malarskim, przedstawił poeta w końcowym dośpiewie szeroko, rzutko i płomiennie. Poraz pierwszy odezwał się z taką otuchą, poraz pierwszy zakończył swe dzieło akordami wiary w zwycięską moc sztuki. Przeszłość stanowiła dla niego gromadę rumowisk, tradycja dziejowa trupiemi tchnieniem ścinała żywotną moc narodu, życie teraźniejsze było ciężką zmorą bez jutra. Poezja złamała, skruszyła wieko dziejowego trumniska, przemogła noc i niewolę ducha. Niema wyzwolenia dla duszy narodu gniecionej brzemieniem historyzmu, tyranią dawnych wspomnień i czczością bezcelową życia współczesnego (Wesele—Wyzwolenie) niema wyjścia dla samowiedzy narodowej wśród zwiłanego labiryntu zagadek ideowo-politycznych. Ale jest tryumfalne wyzwolenie i zwycięstwo w dziedzinie sztuki i poezji, łączącej apollinskie blaski z Chrystusową mocą zmartwychwstania.

Na tem polega idea zasadnicza poematu.

Czy Wyspiański myślał także o potędze własnej pieśni? Prawdopodobnie. Mniejsza ztem, czy to poczucie tryumfu było słusznem czy nie. Na nieszczęście zjawilo się ono w chwili gdy zaczęły się *rozpręgać* elementy twórczości poety.

Powstało w jego duchu po raz pierwszy uczucie sympatyczne, twórcze, nie zaprzeczne. Zrodziła się żądzajutrzni jasnej, upojenie szczęścia i tryumu.

Czy logicznie usprawiedliwione? Niewiem. Takie jednak uczucie jest zawsze pożądanym zaczynem dla poezji. Ale, niestety, ta łuna słoneczna błyska w „Akropolis“ niespodzianie. Zwycięstwo sztuki w sferze duchowej jest fantasmagorią, nieprzygotowaną przez wewnętrzną konieczność dzieła.

W pierwszym akcie cudu ożywienia dokonywała miłość indywidualna. Akt drugi kończy się obrazem heroicznej walki w imię miłości dla kraju. Akt trzeci—harmonią, tryumfem miłości rodzinnej. Tak tłumaczą wewnętrzną związek poematu. Trudno jednak orzec, czy ten tryumf trojakiej miłości był istotnie rdzennym zamiarem poety. Zwyciężają tu w każdym razie nie idee, ale siły żywiołowe i to w dziedzinie marzenia. Rezultat dzieła jest syntetyczny, dodatni—ale niepodobna wysledzić organicznego związku różnych części. Ożywienie postaci z pomników i gobelinów, odbywa się odrębnie. Łączność symboliczna kryje się niedostrzegalnie poza zwojami i tumanami wizji. Można tylko przypuszczać, że poeta w każdym akcie chciał ukazać jakiś etap wyzwolenia sił żywiołowych, tkwiących w podłożu twierdzy ducha narodowego. Ale dlaczego użył w tym celu symbolów i obrazów przeważnie hebrajskich i helleńskich? Dlaczego zostawił na uboczu w katedrze pomniki narodowe, sarkofagi królów i bohaterów naszych? Na to pytanie nie można znaleźć odpowiedzi. Właściwie mówiąc, niema tu ciągłości mistycznego dramatu, jak w „Weselu“ lub „Wyzwoleniu.“ Tryumf ducha twórczego, nie poprzedzony żadnem ścieraniem się potęg, zjawia się niespodzianie i niezależnie od ruchu ożywionych postaci. Gdy

noc się kończy, nikną one, albo wracają na swoje miejsce, jako przedmioty martwe. Wlewa się tylko przez okno świątyni powódź słoneczna, ześrodkowana w postaci Boga-tryumfatora. Moce, które powstały w ciemnościach, kończą swój żywot wedle logiki zewnętrznej, materialnej. Artystycznie biorąc, dramat składa się z części niepowiązanych. W końcu wyłania się jasno myśl przewodnia, panująca—niema jednak żadnego wątku, któryby splotem włókien lub nerwów artystycznych łączył członki dramatu.

Tworząc jednak, poeta myślał o scenie, o czym świadczą dodane do książkowego wydania wzory do dekoracji oraz muzyka, skomponowana do ustępów lirycznych. Niepodobna zgadnąć, jak sobie wyobrażał techniczne przeprowadzenie niektórych ustępów, na przykład uzmysłowionego w słowach odgłosu dzwonów w akcie II, albo wjazdu Apolla na rydwanie, zaprzężonym w cztery złociste rumaki, Gdy od dyrekcyi teatru krakowskiego Wyspiański otrzymał list, w którym oświadczono mu, że „pomimo wysokich poetycznych piękności i przymiotów literackich, utwór nie nadaje się do przedstawienia scenicznego,” odpisał na to z rozdrażnieniem, że „wymawia sobie takie głupie listy i głupie uwagi.¹⁾ Wątpię, czy eksperyment przekształcenia dramatu na plastykę sceniczną (jeżeli kiedykolwiek podejmie go jaki teatr polski) wydałby pożądaný rezultat — czy publiczność mogłaby znaleźć jaki łącznik całości, zorientować się w tym przelewie luźnych scen, widzeń i złudzeń optycznych.

Poeta zmienia tu ciągle rodzaj stylu: od momentów

¹⁾ Wynikło ztąd nieporozumienie i wrogi stosunek poety do teatru. Grały tu rolę wpływy postronne, intrygi koteryjne, o których mówić nie warto.

steżonych w dramatycznym dyalogu przechodzi do płynności tonu legendowego i biblijnego; w momentach lirycznych potraça o rytmy krakowiaka, płynnej piosnki i romanzy, kończąc szerokim chorałem. Wyspiański nierozwinał nigdzie takiej różnorodności muzykalnej formy, takich wdziecznych śpiewności wiersza. Wśród luźnych epizodów, których wrażenie artystyczne męczy i drażni brakiem ładu i zestroju, przewijają się czasem wstęgi pięknych, kojących melodyj.

XII.

Noc listopadowa.

Na posępem tle upadku politycznego narodu, który rwał się do samodzielności wbrew złowrogim potęgom losu, Wyspiański rozwinął wątek swej „Warszawianki” i „Lelewela,” ujawniając w nich pewne momenty powstania w 1830 roku, rozpoczętego zamachem belwederskim.

W „Nocy listopadowej” chciał stworzyć za pomocą szeregu wizyj i obrazów, przepełnionych drganiem tajemniczego światła, rodzaj mistycznej syntezy danego dziejowego momentu. Rozumie się nie syntezy pojętej filozoficznie, nie sformułowanej z całą świadomością ideową (która nie była właściwą umysłowi poety) — ale syntezy odczutej, instynktownej, t. j. poetycznego skupienia sił żywiołowych, ukrytych i działających w łonie narodu.

Gdy w r. 1902 ukazały się w jednym z czasopism krakowskich pierwsze ustępy „Nocy listopadowej” pytałem się Wyspiańskiego, czy prędko ten dramat ukończy, abym go mógł wprowadzić na scenę? — Wyznał wtedy, że praca twórcza szła mu opornie. Zrazu chciał oprzeć

ruch dramatu na postaciach wyłącznie realnych, historycznych, ale czuł instynktownie, że nieposiada daru poetycznego tworzenia żywych ludzi, żywych postaci. Chciał stworzyć *atmosferę* duchową, więc postanowił obok ludzi wprowadzić „ideje i pojęcia owego czasu według smaku klasycznego, który wtenczas panował.”

Zauważyłem w toku tej rozmowy, że pomimo całego uznania dla zasady niczem nieskrępowanej swobody tworzenia niewystawiam sobie, jak będzie mógł poeta znaleźć cement artystyczny, któryby spoił wizerunki figur historycznych, wojaków i rewolucjonistów z symbolami i wizjami klasycznymi. Czy można w jednym obrazie artystycznym harmonijnie złączyć białą sukmanę racławicką, mundur z żółtymi rabatami i czarnymi kamazami — z tuniką i togą grecką, złocistą zbroją Aresa, Pallady i łydokutych bohaterów achejskich?

Gdy „Noc listopadowa” ukazała się w książce w r. 1904, przekonałem się, że Wyspiański takiego cementu nieznalazł. W chwili wybuchu powstania 1830 r. dogorywał pseudoklasycyzm w literaturze, świeża jutrznia romantyzmu, to jest *pierwszej* naprawdę wielkiej poezji polskiej. Wyspiański w duchu *własnych upodobań* wprowadził figury i symbole nie pseudo-klasyczne, ale staro-helleńskie. Otóż zauważyć należy, że *renesans* starożytny w XVI i XVII przedostał się do nas w formie przeważnie łacińskiej, a w końcu XVIII i na początku zeszłego stulecia był on owocem sztucznej francuskiej kultury. Nasi arystarchowie i przysięgli znawcy literatury wierzyli nie w Arystotelesa, ale w Boileau i Laharpe’a, zachwycali się nie tragikami greckimi, ale stąpającymi na koturnach i deklamującymi tyrady w stylu *rococo* bohaterami Kornela i Racine’a. Wyspiański, chociaż miał nieszczęsną predylekcyę do tragików francuz-

kich, jednakże do dramatów swych czerpał natchnienie z legendowego źródła Hypokreny helleńskiej.

I stała się rzecz dziwna! Oto dramat mistyczny, osnuty na tle rewolucyi polskiej został skomponowany a raczej ułożony z wizyj poetycznych w sposób zupełnie podobny do „Iliady“ Homera. Postacie poczerpnięte z greckiej mitologii: Ares, Pallada, Emenidy, Kery, Kora, Demeter i Niki, boginie zwycięstwa mieszają się w tym dramacie z księciem Konstantym, jego żoną księżną łowicką Joanną, Chłopickim, Lelewelem, Goszczyńskim, Wysockim, Łukaszańskim, generałem Krasieńskim, Żymirskim, uczniami szkoły podchorążych. Wyspiański do greckich bogiń wojny i zwycięstwa: Nike z pod Salamin, Nike z pod Cheronei i Nike z pod Maratonu, dodaje swoją Nikę Napoleonidów, która jest ożywieniem posagu Fidyaszowego z odtrąconą głową. Tak samo jak w Iliadzie te bóstwa wtracają się do bitew, są działaczami dramatu obok ludzi rzeczywistych, wpływają na losy rewolucyi warszawskiej.

Dramat zaczyna się i kończy jednej nocy, Symbole greckie uosabiają obudzenie się ducha wojskowego (Ares) patryotyzmu tryumfującego (Nike z pod Salamin i Maratonu), patryotyzm pokonanego (Nike z pod Cheronei) i zapału rewolucyjnego (Pallada) na tle jesiennego spoczynku przyrody. Mistyczna fatalność dramatu, klątwa dziejowa, ciężąca na czynach ludzkich, polega na tej dysharmonii czynów ludzkich z układającą się do snu przyrodą jesienną. Tęsknota do wolności, miłość ojczyzny, zapał płomienny przywódców ruchu i męstwo młodzieży spotykają się odrazu z mroźnem tchnieniem śmierci, której widmo sunie się w tumanach jesiennego smętku z cmentarnem przecuciem fatalnego końca, uosobionem w symbolu Nike z pod

Cheronei, idącej ze słowem: „biada“ na ustach, owiniętej w krepowe welony.

Wyobraźnię malarską poety bujnie rozkołysały i zapłodniły wrażenia z parku łazienkowskiego, zwłaszcza prześlicznego amfiteatru, który jest jakby stworzoną dla helleńskiej tragedyi widownią, chociaż grywane są na nim tylko balety. Jednakże warszawska tradycja nie wniknęła w duszę Wyspiańskiego tak silnie, jak pełna powagi i prastarej tajemnicy tradycja Wawelowa.

Mówiąc nawiasem poeta nieoryentował się zasadniczo w topografii Łazienek, gdyż w objaśnieniu dekoracyi „Salonu w Belwedrze“ ukazał on za oknami ogród-park łazienkowski, w oddaleniu nad stawem posąg „konny biały“ Sobieskiego. Taka perspektywa jest możliwą tylko z okien pałacu łazienkowskiego a nie z Belwederu. Pominąwszy tę omyłkę zewnętrzną, którą można łatwo poecie wybaczyć, nieczujemy w dramacie szczerze i gorąco oddanych tych porywów i drgnień nurtujących w głębinach społecznych, o których mówi tak wspaniale Mickiewicz w obrazie „Salon warszawski“ w III części „Dziadów“:

nasz naród jak lawa
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa,
Lecz wewnętrznego ognia sto lat nie wyziębi.

Dość przypomnieć sobie, jakie moce żywiołowe pchnęły do czynu uczestników dramatu rewolucyjnego, czasem nawet wbrew ich woli, aby powiedzieć, że Wyspiański narzucił symbole helleńskie w duchu swych gustów indywidualnych przedmiotowi z nimi rdzennie niespójnemu. Dla poety może są te symbole żywe, on się w nich rozkochał, a jednak wobec płomienia szczerzych uczuć narodowych, wobec akcentów zapału pa-

tryotycznego—wydają się one jak blade dekoracyjne widma. To parnaskie zhellenizowanie ideałów i uczuć polskich, według mnie zupełnie nieodpowiada duchowi naszej najnowszej poezji, który się już wtedy przebudził i odezwał z płomienną wymową młodości.

W plastyce poetycznej połączenie dwu tak różnorodnych żywiołów wychodzi jako artystyczna rozbieżność (*incohérance*). Poeta nieodczuł gorącym sercem bolesnej wielkości tematu, ale potrzebował do wyrażenia go wspinałych malarskich upiększeń.

„Noc listopadowa“ zbudowana tak jak „Legion“ w szeregu dość luźnie zestawionych scen, uderza wielkim przepychem wizyj i obrazów, które obok całego szeregu efektów i scen nastrojonych silnie, ocaliły dramat na teatrze, dając widzom szereg wrażeń zewnętrznie bardzo intensywnych. Skrzydlate boginie zwycięstwa zlatują na ziemię—Pallas je zwołuje głosem potężnym.

W następnych obrazach Ares uniesiony szaleem płynie w powietrzu ponad hufcami, które walczą na ulicach Warszawy—białe bóstwa greckie, oblane światłem księżyca, snują się w korowodzie uroczym na tle zieleni parku, posępne Kery siadają na trupach i ssą krew z ciał świeżo zabitych. Wszystko to są obrazy bardzo piękne, motywy do kompozycji malarskich, ale chłodne albo nawet dziwaczne, chociaż poeta je skąpał w jakichś magicznych blaskach.

— Ależ to sen — powiada jeden z krytyków krakowskich, odurzony hypnozą chwalby lokalnej. „Noc listopadowa“ nie jest obrazem poetycznym dramatu dziejowego, ale obrazem snu—jaki o nim wymarzył poeta:

Jeśli tak, to wyznam otwarcie, że sen taki działa drażniąco i niemiłe na moje poczucie estetyczne i narodowe. Jak powiedziałem już dowolnością sennych sko-

jarzeń można tłómaczyć genezę psychologiczną literackich majaków — ale w żaden sposób niemogę w mętnych, rozigranych kaprysach wyobraźni, niczem niekontrolowanej, dalekich od szczerzego odczucia tematu widzieć pomysłów poetycznie głębokich i artystycznie zharmonizowanych.

Zresztą sam poeta niezależnie od istotnego charakteru niektórych widzeń stara się po swojemu sceny ludzkie wyposażyć w rysy wyraziste. W szkole podchorążych, Wysocki zagrzany mocą Pallady w płomiennej przemowie uderza w ton wielkiej boleści, krzywd wiekowych, porusza bole, drżące na dnie serc polskich, huczy porywającymi tonami patryotycznego zapału.

Snuje potem poeta charakterystyczno-ironiczne sceny w pałacu belwederskim, bardzo wyraziste, chwilami nawet jaskrawe. Księżę Konstanty kłóci się z żoną, marzy o koronie polskiej, traktuje pogardliwie służalców, podwładnych, ma jakieś mistyczne przeczucia (!?)—a jednak niewie, że lada chwila wybuchnie zawierucha, która go pozbawi władzy i straci w nicość. Przechodzi on wtedy całą skalę uczuć: pychy, wściekłości, obawy, niepokoju, wybuchów żądzy zmysłowej, wyrzuca z siebie wykrzykniki rosyjskie, językowo bardzo kulawe i kończy niespodzianie na jakimś sennym marzeniu. Scena przydługa, szarpana, miejscami niejasna, ale chwilami dziwnie subtelna i pełna wybornych szczegółów.

Potem w parku łażeniowskim gromadka spiskowców z Goszczyńskim i Nabelakiem na czele, szepcze tajemniczo w oczekiwaniu wielkich wypadków. Scena o nastroju skupionym, przenikliwym, przerywana korowodem widziadeł greckich. Spiskowcy zamilkli, stoją nieruchomi, albowiem przed ich szeregami idą dwie nie-

wiaisty, ujęte w uścisku. Demeter, symbol ziemi macierzystej i Kora upostaciowanie jej rodzajnej siły. Jak chce myt grecki, Kora (czyli Persefona) musi w orszaku słubnym zstąpić do podziemi, jak układająca się do snu zimowego przyroda, która jednak z wiosną budzi się na nowo w nieśmiertelnem odkwitaniu sił żywotnych. Kora głosi ulubioną zasadę poety „umierać musi, co ma żyć” i symbolizuje naczelną intencję dramatu: wiarę w odrodzenie zgodne z rytmem przyrody. W scenie tej przepięknie brzmią rzewne skargi macierzyńskie; czuć głęboką poezję symbolicznie odczutego mytu, technienie przenikającej melancholii, która kończy się akcentami silnej wiary młodej bogini w potęgę odżywiania. Ale mimo przedziwności literackich ta chwila w przedstawieniu scenicznem, jak twierdzą wiarogodni świadkowie, zawiodła zupełnie, sprawiając wrażenie bezładnego natłoku.

W dalszym biegu dramatu poeta kreśli scenę napadu na Belweder, oddaną dowolnie ale niesłychanie oryginalnie w ruchu gorączkowym, w dyalogu, który dyktuje niepokojem, przestachem i gorączką czynu. Książę w rozstroju nerwowym ma nagłe widzenie, że goł trąci posąg Sobieskiego—Joanna w pierwszej chwili ratuje męża, potem przybiera wrogą postawę i wróży zbuntowanemu zwycięstwo. Cała scena historycznie sfałszowana, ale efektowna, ruchliwa, pełna kontrastów, chwilami zbyt jaskrawych.

Potem następuje groteskowa i zawiła burleska na temat znanego wydarzenia w dawnym teatrze Rozmaitości na Krakowskim Przedmieściu w obecnym gmachu Tow. Dobroczynności—gdy publiczność opuściła salę, zaalarmowała wieściami o nagłym wybuchu powstania „a Chłopicki obecny na przedstawieniu skoro usłysza okrzyk „do broni” zniknął i ukrył się tak dobrze, że go

niepodobna było odszukać.”¹⁾ Układ tego obrazu w dramacie bardzo niezwykle i niesłychanie dziwaczny. Aktoży grają „Fausta” jako rodzaj pantominy czy tragikomedii na temat arcydzieła Goethe’go, które dopiero w czterdzieści siedem lat potem, 1879 r. było wystawione poraz pierwszy na scenie Teatru Wielkiego. (Nawiasem mówiąc, w dniu poprzedzającym wybuch powstania na teatrze Narodowym na Placu Krasieńskich grano nie „Fausta” ale „Hamleta” w przeróbce Ducis’a z Piasekim w roli tytułowej). W dramacie Wyspiańskiego na miniaturowej scenie Rozmaitości, Kudlicz w roli Mefista śpiewa kuplety francuskie, jakieś satyry wyskakują z za kulis, stroją figle i koncepty, prawią do publiczności różne dowcipy pełne aluzji do współczesnej sytuacji politycznej, z przymieszką słów ostrych i wyzywających dla księcia Konstantego. Pomimo świetnych błysków ironii, szczegółów wysoce oryginalnych, poeta w tym fragmencie popuścił cugle fantazy i pozwolił się jej rozhulać zbyt kapryśnie. W końcu tej sceny ukazuje się widomie wśród publiczności bogini Nike Napoleonidów i na scenie teatryku gra w karty (sic!) z generałem Chłopickim. Karta za kartą odkrywają się symbolicznie przyszłe losy i końcowa przegrana generała, który swemu powołaniu niesprostał, bo niezrozumiał ducha rewolucji a pomimo wielkiego talentu strategicznego był nadto kunktatorem nie zaś dyktatorem.

Otóż ta symbolika, przewidująca przyszłość, należy do pomysłów niemożliwie kapryśnych, dziwacznych, do zwidzeń nieskoordynowanych, choćby wtajemniczeni dopatrywali się w tem jakichś przepastnych głębin.

¹⁾ Patrz: Dzieje powstania listopadowego 1830 i 1831 r., napisał August Sokołowski. Wiedeń (r. 1908). Nakład Fr. Bondego. Str. 64.

Niebędę się sprzeczał o anachronizmy zawarte w tej scenie — to pewna ze znany epizod historyczny został w niej przefantazyowany w sposób dowolny, niby oblicze ludzkie w pokrzywionem i pogiętem zwierciadle. Jest to jednak ciekawa w swoim rodzaju łamigłówka teatralna, którą na przedstawieniu scenicznem w Krakowie rozwiązano pomyślnie, tak, że wedle świadectwa jednego z krytyków „obraz w czytaniu dość mglisty, stał się dziwnie przykuwającym wybuchem fantazyi.“

Linje dramatu potem wiją się ciągle gzygzakiem. Po scenie u Lelewela, która w czytaniu robi duże wrażenie, pomimo przymieszek helleńskich, następują ruchawki nocne na ulicach Warszawy, krzyżowanie się oddziałów wojsk i walk ulicznych. Gorączka wojenna tętni w każdym słowie — sceny zmieniają się jak w kalejdoskopie. Różne żywioły i osobistości wplątane w akcyę dziejową ukazują się w gorączkowych mignięciach. Obrazy, te znów są zepsute przez mitologię helleńską, która wypełnia także sceny wizyonerskie, dziejące się w pałacu i amfiteatrze łazienkowskim (obraz VIII). Ares, pohulawszy na ulicach Warszawy, wstępuje do sali pałacu łazienkowskiego z orszakiem boginek, święcąc gody miłosne z księżną Joanną, która po niedawnych chwilach śmiertelnego przerażenia i przebytych strasznych scenach, ukazuje się ubrana w wielki welon biały i suknię białą w gwiazdy oświadczając, że jest „ściganą przez „Aresa.“

Ten symbol, urągający psychologicznej konsekwencji, ma oznaczać zbratanie się duszy polskiej z szaleem wojennym. Dlaczego jednak Joanna, czy też jej sobowtór widmowy symbolizuje polskość? Trudno pojąć.

W następnym dziewiątym obrazie, cienie pomor-

dowanych wśród ruchawki polaków i rosyjan, gromadzą się na podium amfiteatru łazienkowskiego. Zjawia się na zwierciadle stawu, osrebrzonym poświętą księżycą Łódź Charona, która sunie się z wolna i zabiera mary w krainę zagrobową. Scena w słowach niedociągnięta, ale pod względem malarskim pełna tajemniczego czaru, w wykonaniu scenicznem w Krakowie w r. 1908, stała się pięknie ucieleśnionem marzeniem.

Te pochody widm i rozhowory duchów — pełne mglistej symboliki — są to pomysły i sceny, w których poezya słowa ustępuje fantasmagoryi malarskiej. Gdy na ulicach Warszawy połała się krew, gdy się rozpoczął pierwszy akt rewolucyjnego dramatu, gdy zakipiały namiętności i uczucia gwałtowne — poeta oddała się wyobraźni od głębszego tętna dramatu narodowego i roztacza czeredę wspaniałych, ale chłodnych obrazów niknących.

Epilog dramatu jasny i piękny. Książę Konstanty opuszcza Warszawę ze swiłą swoją, nieszczędząc dotkliwych słów ironii polakom-odstępcom. W jego orszaku stąpa przykutym do armaty Waleryan Łukasiński, organizator tajnych związków patryotycznych, późniejszy dożywotni więzień szlisselburski i męczennik, którego bolesne dzieje dziś dopiero rozjaśniło mistrzowskie pióro ro Askenazego. Wśród szumu wichrów, szelestu liści spadających z drzew w alejach Ujazdowskich, Łukasiński skrupowany więzami wypowiada dwa ostatnie wiersze „Ody do młodości“: Witaj jutrzeńko swobody za tobą zbawienia słońce!

To piękny a mocny symbol duszy narodu, ujętej w kleszcze siły materyalnej, a jednak wewnętrznie niepodległej. Obraz iście prometejski więźnia przykutego do armaty, do narzędzia przemocy i zniszczenia, więźnia,

który wyznaje wiarę w słoneczną przyszłość swobody i postępu. Płomienne słowo nowonarodzonej romantyki rozwiewa senną atmosferę mar klasycznych i brzmi głosem wielkim, godnym narodowej tragedii.

Naczelna idea poematu dodatnia, syntetyczna. Obudzone moce dziejowe porwały się do czynu w jesiennej dobie żywota ludzi i przyrody. Dały początek ruchowi o wspaniałem napięciu, skazanemu jednak z góry na uwiąd i upadek wśród przedzgonnego tchnienia jesieni. Ale wysiłki nie idą na marne, nie giną w wielkiem zbiorowisku sił tajemnych, z których płynie widoma zjawia życia rzeczywistego. Soki żywotne narodu w przyszłości obudzą się w wiosennem odzyciu, tak jak siły żywotne przyrody. Kora, będąca w poemacie symbolem wiosny i odrodzenia przez śmierć, wypowiada wróżbę lepszej przyszłości:

Ludzi zbudzę, roześlę orędzie
na żywot—żywot nowy!
Pokoleniom ostawię czyny,
po ojcach wielkich wskreszę wielkie syny,
Kiedyś—będziecie wolni!
Co złego w was i co marne,
to jako plewy i złe ziele zgarzę;
co chwastu na waszej roli
i co szkodzi wam i 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 plewę 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 zgłiszcz popiele!

...Krwi przelanej niezmarnie
Krwia pola a rolę użyźnię
I synów z krwi tej dam—kiedyś—ojczyźnie!
(Scena VIII str. 167, 168).

Dziwnie te słowa i wróżby patryotyczne brzmią w ustach boginki greckiej. W całej poezji Wyspiańskiego jest to moment najbardziej jasny, jutrzniowy, pełen otuchy i wiary w przyszłość. Moment jedyny!

Z daleko większą siłą i rozmachem brzmiały klątwy i piorunowe wykrzykniki Konrada w „Wyzwoleniu” aniżeli ta jasna, acz bardzo skromna i uboga w formie poetyckiej wróżba, pełna jednak spokojnej ufności i nadziei.

Jak często bywa u Wyspiańskiego, jasna myśl przewodnia utworu płacze się wśród zwiłkanego listowia zagadek i symbolów. Snując obrazy i widzenia dramatu, poeta przypuszcza z góry, że każdy czytelnik zna dobrze dzieje nocy listopadowej. Unika swoim zwyczajem ekspozycji, wyjaśnień, pomija nawet szczegóły, które mogą stanowić ogniwa spójne między częściami i epizodami dramatu—wizyi. Niewiadomo np. skąd w ostatnim obrazie zjawia się generał Krasiński, jako reprezentant lojalnego odłamu wojska polskiego; nagle także występuje pośepnie tragiczna postać Łukasieńskiego. Obaj oni mają ważne znaczenie ideowe, uosabiają oportunizm i męczeństwo polityczne, ale w dramacie ich pojawienie się nie jest zupełnie przygotowane.

Poeta tworzył całość luźnie, wprowadzał ciągle nowe postacie, zmieniał sceneryę, jak w sennych widzeniach, zbliżył się pod względem formalnym do typu wielkich dzieł romantycznych, których treść rozsada wiązała zewnętrzne. Chodziło mu nie o ład konstrukcyjny, ale o jedność wewnętrzną, o spójnię symboliczną.

mistyczną, która ginie wśród przesuwania się mętnych szczegółów i widzeń, dopiero w końcu wydobywa się jasno na wierzch.

Artystycznie biorąc intensywność obrazów większą jest w wielu scenach dramatu aniżeli napięcie słów. Temat dzieła wymagał gorącego i bezpośredniego ujęcia i odczucia głodu wolności, który drzemał na dnie dusz polskich, pędu patryotycznego, podsycanego przez dmące z zachodu rewolucyjne wichry. Tymczasem poeta dramat narodowy, o którym należało mówić „prosto i z krzykiem“ otoczył chmurami widziadeł i symbolów greckich, przetopił go na złudną fantasmagorię obrazów nastrojowych. Zaprawdę nie Pallady, Aresy i Niki, ale ludzkie głosy polskich wojowników i bohaterów, mogą godnie wypowiedzieć głębię tego dramatu, poezję bólu i niedoli, której najwięksi wieszczowie jak Dant przechodzili piekło za życia.

„Noc listopadowa“ pomimo pięknych wzlotów, artystycznie wspaniałych widzeń nie jest dziełem, któreby się mogło utrwalić w skarbcu poetycznych klejnotów polskich. Chwilami zajmuje ona lub drażni grą zagadkowych majaków, upaja wyobraźnię czarem snów świetlnych. Dwa razy w ciągu dramatu to jest w przemowie Wysockiego (scena I) i w zakończeniu poeta siłą pomysłów i napięciem uczucia stoi na wysokości tematu wielkiej narodowej tragedii.

XIII.

Drugie opracowanie „Legendy.“

W r. 1904 pomimo osłabnięcia siły twórczej, produkcja literacka Wyspiańskiego jest bardzo obfita, Pod koniec roku poeta puszcza w obieg trzecią książkę: nowe opracowanie „Legendy“.

Podobno na życzenie ówczesnej dyrekcji Teatru lwowskiego przestroił swój młodzieńczy utwór w nową szatę, dzierzgane obficie odmiennym haftem. Zamiast krótkich luźnych wierszy, które były chropawe, ale miały jedrność i świeżość, teraz nadaje dialogom dramatu formę płynną, regularną ośmio lub dziewięcio zgłoskowego wiersza z częstą zmianą męskiego rymu na żeński. Rozwija szeroko ustępy liryczne i muzykalną stronę formy, wprowadza rytm śpiewek i przyśpiewków, rozplywa się w *recitativach* pisanych luźnie, to znowu ujętych w różne kształty stroficzne. Opisy sceneryi zamyka poeta w informacjach wierszowanych—jednem słowem styl pierwotny świeży lubo nieco szorstki zamienia na maniérę ostatnią, typowo występującą w „Akropolis“, którą zapewne uważał za najdojrzałszy wykwit swej technicznej sprawności.

W tej formie jednak nowa „Legenda“ podobną jest do młodej dziewczyny, która włożywszy długą suknię straciła w niej gibkość i zwałość. Poeta rozwinął szeroko miejsca liryczne, śpiewy lirników, rusalek, wodników, widziadeł i duchów rzecznych, głosy które płyną i płyną, przerywając bieg akcji. Dźwięczą w nich echa jakiejś gęźby prastarej ale wloką się one leniwo, ciężko. Zwłaszcza pieśni gęślarzy w akcie I jednolicie psalmodiowane, mają swoisty legendowy charakter, ale wieje od nich tchnienie usypiające.

A jednak Wyspiański starał się nadać zasadniczemu pomysłowi „Legendy“ napięcie bardziej tragiczne a momenty dramatyczne przejął rytmem rańniejszym. Odrazu w pierwszych scenach, w chórze wstępnym, poeta oddaje żywo a głośno wrzawę i ruch wojenny, podczas napadu Allemanów na dworzyszczę wawelskie. Brzmia okrzyki obleganych, komenda, nawoływanie, odgłosy trwogi, wre bój zaciekle zakończony chwilową porażką obrońców. Wanda w chwili rozpaczliwej czyni tak samo jak w pierwotnej „Legendzie“ ślub bogini Żywi, która jej daje moc cudowną. Na sam widok królowny pierzchają najeźdźcy z wodzem Rytygierem na czele, chociaż wycięli przedtem w przysionkach świetlicy obrońców wawelowych. Wanda grzmi w tej scenie słowami pełnymi siły i wiary w swą nadprzyrodzoną potęgę.

Potem następują inaczej niż w pierwotnym tekście opracowane sceny śmierci Kraka, porwanie jego zwłoki przez duchy i stwory wiślane, oraz sen czarodziejski Wandy, którą rusalki zdobią wiankiem, symbolem nadziemskiej siły czarów. Procesję pogrzebową widm poeta rozszerzył, wprowadził nowe figury: trzy kumoski (podobne do park starożytnych) wiedźmy, družbów, wilkołaków, kozłorogów, rusalki, wiślanki, turonia, śpiewając a

Hankę wiślaną, kazał tej całej czeredzie zawodzić piosenki i sprawować guślarskie obrzędy. W końcu sadzają trupa jako jeźdźcę na barach jednego z Wiślan i przy dźwiękach skocznej piosenki orszak w długim korowodzie wychodzi w podziemia dworca unosząc zwłoki Kraka które rzuca potem urągliwie na brzeg rzeki. Wanda, ocknąwszy się ze snu, energicznie przemawia, wzywa orężny lud, podnieca jego meztwo i żądzę zemsty, gotując wrogom rzeź i napad nocny.

Radykalnie przekształcił poeta całą sceneryję aktu II-go, kasując dawny obraz przekroju rzecznej głębi, po obznajmieniu się bliższem z techniką teatralną. Swoją drogą dał temu aktowi widownię nadto obszerną jak na ramy sceniczne.

Akcja w drugiej części poematu toczy się na brzegu Wisły oraz na promie pływającym po rzece. Wanda zwyciężyła hufce Rytygiera, dzięki nadprzyrodzonej sile którą jej dała bogini Żywia mocna pani przyrody. Po zwycięstwie królowna wchodzi na prom, chcąc dostrzymać ślubu i spełnić samoofiara. Fale szaleją i szumia, duchy wodne i rusalki nęcą ją wgłąb rzeki. Rozstępuje się wód zwierciadło i widać cud-zjawę, fantastyczny gród króla-Kraka z orszakiem jego pośmiertnej służby. Świat zamogilny nęci królownę, której napróżno dworzanie i słudzy chcą zedrzyć z głowy wieniec złowrogi. Wierna ślubowi z szalem zwyciężkiej heroiny rwie się ku śmierci. Prom pędzi po fali i rozbija się na rzeczonym zakręcie—Wisła siłą porzywa i chłonie w swej głębi łup królewski.

Wanda spełnia swoje przeznaczenie. Zamiast spłónać na stosie ofiarnym dla Żywi, wraca do swego żywiołu, pogrąża się w toń ona „wodnej dziewczynki dziecko, wzięta wodnej sile.“ Jak na bohaterach tragedii gre-

kiej ciąży na niej żelazna moc fatalizmu, klątwy losowej. Piękność Wandy uzbrajała mordercze dłonie, wiodła do bratobójstwa. Należy królowna do duchów mocnych, które gardzą znikomością żywota ziemskiego. Niemoże znieść myśli o niewoli „nóż wprzód w piersi wbije, nimby się dała skować.“ Młoda jej dusza łaknie radości i wesela—jednak spełnia Wanda ślub zaprzysiężony. Za dzień chwały i tryumfu nad wrogiem, daje głębinom na pastwę dziewicze ciało.

Tragizm bohaterki niepolega na walce z losem, ale na ofiarnym spełnieniu jego wyroków. Po krótkiej chwili czynu i walki Wanda nie stoi o łzy ludu, spełnia wolę przeznaczenia i z jakimś namiętym szaleńcem rzuca się w otchłań.

Dla tego też wątek utworu mało ma dramatyczności, polega na biernym wyrzeczeniu się szczęścia. W dodatku poeta główny czynnik walki Rytygiera witezia germańskiego usunął za scenę, ukazując zdaleka w bojowej pantominie. W akcie drugim pozbawionym akcji odbywa się sama katastrofa, poprzedzona czeredą scen fantastycznych i malowniczych, mających znaczenie dodatkowe.

Bohaterka dramatu, w której żyłach krew pół-bogów płynie ma w pewnych momentach rozmach nadczłowieczy. Unosi się nad „Legendą“ w obu opracowaniach, posępny duch sagi pogańskiej, pierwotnej—groźna, potęga przyrody i królujących nad światem bóstw okrutnych, nieubłaganych, wobec których życie ludzkie bywa igraszką złych mocy. Wanda ucieka od cierpień żywota. Podobnie jak inni bohaterowie Wyspiańskiego ma pęd mistyczny ku śmierci—lud jej mogiłę usypie po zgonie i wieczystą pamięć zachowa za to „że z hańby była ocalona i zwyciężka“.

Pod względem ideowym osnowa utworu nieuległa zmianie—tylko poeta nadał bohaterce zarysy bardziej tragiczne. Straciła ona dawną elegijną zadumę, nabrała energii i determinacji. Słowa jej płyną z jej ust proste a mocne, jak chrzest miotanych na tarczę kamieni. Krak w drugiej wersji stał się postacią bardziej jeszcze starczą i widmową. Jego przemowy przedśmiertne, przebranie się w cuhę góralską może wysnute z pojęć ludowych ale w niektórych szczegółach jak np. w owym wyjeździe pogrzebowym na ramionach Turonia groteskowe i dziwaczne. Sceny dramatyczne oddane są z jędrną poetyczną prostotą, tętnią charakterem mowy ludowej. Mają one styl swoisty, linię heroiczną, siłę barbarzyńską pierwotną.

Szkoda jednak że Wyspiański sceny naczelne pełne tragicznego rozpędu, pograżył w nawale epizodów pobocznych. Te sennie rozwlekłe śpiewy gęślarzy, płasy duchów rzecznych, całe folklorystyczne fantazjowanie jest samo przez się pełne charakteru, ale obciąża „Legendę“ balastem szczegółów ciężkich, pod względem artystycznym mało suggestywnych.

Dla tego też jako utwór sceniczny „Legenda“ w drugiej wersji niema siły żywotnej a sprowadzona na scenę lwowską w r. 1905 pomimo pięknej wystawy i wykonania ról głównych przez wyborne siły artystyczne, upadła. Pogrzeb Kraka zainscenizowany w rodzaju pochodu konika zwierzyńckiego sprawił poprostu wrażenie wodewilowe. Ówczesny dyrektor teatru p. Tadeusz Pawlikowski jako kierownik doświadczony wiedział z pewnością że ani gra artystów ani efekty dekoracyjne nie mogą uratować sztuki słabo uposażonej w akcję i niemającej teatralnego nerwu. Przy pustej sali odbyło się drugie przedstawienie „Legendy“. Wprowadzenie jej na deski teatru lwowskie-

go było przebiegle—dyplomatyczną odpowiedzią daną tłumowi wielbicieli poety, którzy wytworzyli nacisk opinii lwowskiej, aby dyrektora teatru skłonić do wystawienia dzieł twórcy „Wesela”. „Chcieliście Wyspiańskiego—a przekonaliście się że niemoże liczyć na poklask publiczności, która przepada za operetką”.

Zdaje mi się że „Legenda” ma przyszłość w teatrze, ale po wielkiem skróceniu, jako poetyczno-liryczne misteryum, tekst do dramatu muzycznego, daje bowiem obfity materiał do rozwinięcia zarówno swojskich melodyj jak i do barwnej wielodźwięcznej ilustracji.

Stał się ten utwór kanwą do roboty komentatorskiej która się już rod poczęła i oplata dzieła poety pajęczyną erudycji. P. Karol Wróblewski dał prawie tak obszerną jak tekst poematu jego egzegezę pracowitą, dowodzącą wielkiego kultu dla twórcy i rozległej wiedzy historyczno-filologicznej. (Lwów 1909 nakładem księgarni Maniszewskiego i Meinharta str. 73). Jestto zbożny akt chwały, praca pełna analogii, pseudo-analizy historycznej, zestawień porównawczych, cytat z filozofów starożytnych i nowoczesnych, ale cały ten aparat uczności chybia celu z powodu wielkiego braku literackiego krytycyzmu.

Warto jednak podkreślić jeden szczęśliwy pogląd komentatora, który trafnie wykazał w „Legendzie” pierwiastek lechicki. Istotnie Wyspiański stworzył nie tylko w „Legendzie” ale także w „Kłatwie” a po części w „Bolesławie Śmiałym” a potem w „Skałce, swoisty i odrębny ton pierwotnej prostoty, cofnął się intuicyjnie do naszego dziejowego pierwobytu, roztoczył atmosferę sędziwej patryjarchalności.

Pomogło mu w tem odczucie charakteru i duszy ludowej, rozmiłowanie się w języku wiejskim, polskiej

mowie najstarszej, a także powiedzmy prawdę wpływ Wagnera, największego mistrza poezji legendowej, który odtworzył z całym artystycznym przepychem surową wielkość starodawnej sagi, dodając do niej nowożytną rozlewność i przeobfite bogactwo zasobów artystycznej ekspresji.

Niemożna jednak tego „pierwiastku lechickiego” opierać wyłącznie na odziedziczonej instynktownej tradycji, na działaniu pierwiastku nieświadomego, jak chce p. Wróblewski. Chyba tylko w tem znaczeniu, że twórcza moc instynktów towarzyszy każdemu aktowi stawiania się poezji, która jest w znacznej mierze, dziełem uskrzydłonej myśli, błyskawicznego skojarzenia się elementów, całych obrazów i łańcuchów myślowych, spoczywających w głębi twórczego intelektu. Tę najwewnętrzniejszą robotę twórczą i jej prawa, dziś osłania jeszcze—tajemnica.

XIV.

Książka o „Hamlecie“.

Matlakowski w swej pięknej monografii o „Hamlecie“ scharakteryzował pisma całego zastępu komentatorów i krytyków, którzy objaśniali najgłębszą w literaturze świata tragedję. Ta historia „hamletologii“ jest owocem benedyktyńskiej cierpliwości i bajecznego zamiłowania do przedmiotu. Kto ją przeczytał, może się przekonać, że książka, jaką Wyspiański napisał o Hamlecie, jest także *unikatem*, niepodobnym do wszystkiego, co w tej materii ukazało się drukiem na świecie.

Nazywa się ona: „The tragicall historie of Hamlet prince of Danemark, by William Shakespeare“—według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez...“ (Kraków, 1905).

Autor wyjaśnia, że książka jego powstała, ponieważ p. Kazimierz Kamiński przyszedł do niego, oświadczył, że chce grać Hamleta i szukał wskazówek dla swej kreacyi. Dla czego artysta udał się do Wyspiańskiego, który Szekspirem się nie zajmował, a szerokiego wykształcenia literackiego nie posiadał? Bo chciał zapewne,

aby rozgłos poety zainteresował publiczność do jego nowej roli, którą studyował dość długo, a potem porzucił. Że Wyspiański nie ułatwiłby zadania aktorowi, najlepszym dowodem ta zaimprovizowana kapryśnie rozprawa.

Przyznaje się autor na początku, że zna o Hamlecie tylko dwie przedmowy do tłumaczeń polskich, oraz popularną książkę prof. L. Kellera o Szekspirze, z cyklu ilustrowanych wydawnictw Lothar'a „Dichter und Darsteller,“ (Lipsk, 1900).

To bardzo niewiele. Dopiero potem przyznaje się, że zaglądał do Matlakowskiego w ciągu pisania swego studyum.

Więc można ogłaszać książkę o Szekspirze bez znajomości celniejszych o nim prac krytycznych, można do rozprawy nad poetą głębokim i wielkim zabrać się bez przygotowania, bez metody, bez studyów?

Można, ale tylko u nas.

A jednak poprzednie prace polskie o Hamlecie nie zasługują na lekceważenie. Studium Matlakowskiego jest interesujące, pełne świetnych dygresyi i poglądów bystrych na literaturę w końcu zeszłego stulecia, pisane językiem prześlicznym. Ale zepsuł je autor sentymentalizmem. Rozkochał się po kobiecemu w postaci bohaterki tragedyi. Widział w nim zbiór samych tylko przymiotów i doskonałości duchowych. Ukazał Hamleta w gloryi a nie w oświeceniu krytycznem.

Arcydziełem, według mnie, jest znakomite studyum Spasowicza, który przetrwał i skupił rezultaty krytyki angielskiej. Niema tu ani gadulstwa, ani dowolnego fantazyowania, właściwego wielu komentatorom. Wszystkie zagadnienia artystyczne i filozoficzne związane z treścią tragedyi, ujęte mocno, przemyślane głęboko, wypó-

wiedziane lapidarnie a jasno. Każdy pogląd oparty na tekście sztuki,—niema tych gzygzaków i płatanin, ani kołowania koło tematu, niema wmawiania w Szekspira intencji, o których mu się nie śniło. Każde zdanie jest nabrzmiałe treścią—całość nietylko rozjaśnia przedmiot, ale daje wątek do głębokiego rozmyślenia.

*

*

*

A teraz pytam, czem Hamlet głównie może zainteresować dzisiaj, wśród obecnego nastroju pojęć i gustów literackich? Przedewszystkiem jest to obraz genialny *duszy* ludzkiej, cierpiącej a głębokiej, Hamlet na świat zewnętrzny patrzy „oczyma duszy.“ Wybiega po za krańce dotykanej rzeczywistości, staje oko w oko z nieskończonością wiekuistych zagadek. Ale przytem jest indywidualnością żywą, człowiekiem w każdym calu, idealistą, który się ugina pod brzemieniem brutalności swego czasu i otoczenia. Hamlet, to w literaturze świata pierwszy na wielką skalę obraz człowieka nowożytnego. To arcytyp *intelektualisty*, nowy w epoce Szekspira, dzisiaj bardziej powszechny. Wracali do niego potem Goethe w „Fauście“, Byron w „Manfredzie“, ale nikt nie stworzył postaci równie głębokiej, a tętnem krwi ludzkiej ożywionej.

Otóż takiego Hamleta mózgowca nie mógł zrozumieć Wyspiański z przyczyn, mniej więcej, podobnych do tych, które nie pozwoliły Tolstojowi moraliscie i zwolennikowi ewangelistycznej prostoty odczuć i ocenić Szekspira, poety renesansowego bogactwa i bujności życia ludzkiego. Wyspiański niema mocnego poczucia rzeczywistości, ani bogactwa *psychiki indywidualnej*, właś-

ciwego Szekspirowi. Nie stworzył on w swych dramatach ani jednej żyjącej postaci na szerszą skalę. U niego jednostka ukazuje się jako część obrazu zbiorowego, a rzeczywistość ciągle się miesza z przywidzeniem. Wyspiański nigdy nie był obserwatorem, ale mistykiem, malarzem i wizjonerem—wielkim fantastą polskim, za-trutym tragizmem doli narodowej.

Widać to jasno na pierwszych kartach książki. Zajmuje go przedewszystkiem zagadka *losowa* (str. 8). Tragedyę duńskiego królewicza poeta przenosi odrazu jednym skokiem kapryśnej wyobraźni na... Wawel (str. 12). Widzi Hamleta spacerującego w górnej galerii pałacu Jagiellonów—o północy „czeka go Horacy na terasach koło Lubranki, w bliskości części Kazimierzowskiej zamku.“ Przetarłem oczy, gdym to po raz pierwszy przeczytał. Wyspiański twierdzi, że tak powinno być, jeśli tragedia ma być grana w Krakowie. Więc gdyby ją grano w Moskwie, Hamlet musiałby spacerować po dziedzińcach Kremlu? Na umyśle Wyspiańskiego tradycja Wawelu zaciążyła złowrogo, jako zjawa zaginionej wielkości narodu. Szamocze się z nią nieustannie i zwała na barki Hamleta. Jest to widoczna aberracja indywidualizmu poety. A jednak snobizm literacki chciał w niej widzieć rozkaz, obowiązujący dla sceny polskiej.

Wyspiańskiego uderza przedewszystkiem mistyczna strona „Hamleta“, odrazu więc nadaje zjawisku ducha znaczenie dominujące. „On jest panem zamku i królem jedynym. Włada nim w nocy, jest jego duszą“ (str. 15.). Twierdzenie to nie opiera się na tekście, ani na treści tragedyi. Duch jest motorem działania dla bohatera. To zarazem symbol jego sumienia i tajemnicy zaświatowej—ale w całości jest epizodem, a nie siłą naczelną.

Trzeba by napisać osobną broszurę, aby wskazać

albo sprostować sądy dowolne, fantastyczne, nie oparte ani na tekście, ani na literackiej znajomości przedmiotu. Właściwie mówiąc, najbardziej interesujące w książce są jej poetyczne zboczenia od głównego tematu. Z powodu ducha Wyspiański prześlicznie mówi o „wiedzy zaświatów” w głębokim wierszu, w którym czuć szumy powiewy i niezbadanych tajemnic (str. 25). Ale znowu podsuwa Szekspirowi mistykę nowożytną, poetyzuje na wzór Maeterlincka tajemną harmonię szeptów i przeczuć duszy z odgłosami przyrody.

Na kilku następnych kartach to proza, to wierszem rzuca szereg wrażeń albo głębokich refleksyj i bardzo pięknych obrazów o życiu teatralnem, zakulisowem i jego stosunku do poezji żywej. Są to najcelniejsze ustępy książki, pełne poezji, odczute głęboko a szczerze. Ale biorąc wzory z teatru krakowskiego, Wyspiański powiada, że „Szekspir w takim teatrze żył” i snuje na ten temat cały szereg zdań kapryśnych i dowolnych.

Niepodobna na seryo brać wszystkich gzygzaków i mętnych wywodów, ani rozpraw, wypełniających środek książki o tem, jak Szekspir pierwotnie budował tragedję, jak przemieniał tę konstrukcyę, jak wyłaniały mu się pojedyncze epizody. Trudno w tym chaosie ułowić nić przewodnią. Trudno zrozumieć, na jakich podstawach poeta wysnuwa swe dedukcye, oceny wypadków i ludzi. Trudno pojąć np., dla czego Otelję nazywa *kurtyzaną* dla czego Poloniusza zestawia z Pandarusem (z dramatu Szekspira „Troilus i Kressyda”) chociaż stary szambelan w Hamlecie prawi ciągle córce kazania o cnocie i jest pedantem formalistyki obyczajowej, z której wuj Kressydy szydzi z takim szalonym cynizmem. Czytelnik gubi się w beładnej bieganinie myśli—krytyk, obeznany z Hamletem, wzrusza co chwila ramionami.

Ale co kilka kartek może się z rokoszą zatrzymać na jakimś niespodziewanym wyblysku poezji. Gdzie tylko Wyspiański mówi o wierze, o powadze wielkich tajemnic, o duchu Bożym w biegu świata, o rozpędzie myśli ludzkiej, kłębiącej się wobec nieprzeniknionej zaślony zjawisk—tam bardzo pięknie brzmią mistyczne struny jego harfy. Ale głębi samego utworu nie rozświeca—owszem, przysłania ją ciągle gazą i obłokami dymu.

*

*

*

Zdaje się jednak pocie, że wypowiedział wielkie słowo zagadki, że wyjaśnił rdzeń tragizmu Hamleta. Myślą przewodnią Szekspira ma być to, „że tylko własnych krzywd człowiek mścić może i umie i jest mu wolno z całą siłą—a nie krzywdy ojców” (str. 130 i następne). To ma tłumaczyć, dla czego Hamlet odwleka zemstę, dla czego jest beczynnym dla czego pozwala, żeby los i zbrodnia siadły mu na karku. „Innemi drogami—mówi Wyspiański—chodzą losy ojców, innemi losy synów. I pokolenia jedne za drugie nie chcą podjąć *czynu*.”

Wyjaśnienie takie jest tylko pozornie głębokiem. Przecież wyobrażenia ludów i społeczeństw w epokach pierwotnych podnosiły zemstę rodową za krzywdy przodków do zasady obowiązku. Pod grozą takiego nakazu rodowego żyje Hamlet, uznaje go za słuszny. Tylko instynktownie opiera się jego sztachetna, wytworna i prze czulona natura. On marzyciel i mędrzec—trudno mu zostać katem nawet w świętej sprawie. Tragizm Hamleta tłumaczy się sprzecznością natury duchowej bohatera z włożonem na niego zadaniem, kontrastem du-

szy szlachetnej z powinnością syna, pojętą po barbarzyńsku.

Zresztą pogląd Wyspiańskiego, nie może się ostać wobec wprost przeciwnych wskazówek tekstu Szekspira. W scenie II aktu V Hamlet najwyraźniej powiada o Królu Klaudyuszu: „On mi zabił ojca, shałbił matkę, stawiał się między elekcyą a mojemu prawami, na życie moje podstępnie godził“. Czuje więc królewicz także *własne krzywdy*, czuje że stryj wydarł mu tron i czyhał na jego zgubę—a jednak pomimo tego nie ma dość siły, aby skarać uzurpatora i zemścić się.

Upada więc stanowczo to niby oryginalne objaśnienie, które jeden z wielbicieli poety ogłosił za zdumiewające odkrycie, rozwiązanie zagadki, według mnie dawno już rozwiązanej. Wyspiański z dumą ogłasza to swe odkrycie, powtarza je kilkakrotnie, traktując przytem lekceważąco Göthego za jego bystre określenie Hamleta, jako człowieka „który nie dorósł do miary czynu, włożonego na jego wielką duszę“.

A jednak sądu Göthego nikt nie obalił. On wskazał pierwszy, że podstawą tragedji jest sprzeczność duszy bohatera z zadaniem jego losu i życia. On ocenił słabość marzyciela i mędrca, niemającego sił do dzieła krwi i żelaza. Następni krytycy dopełniali tylko tę myśl i rozwijali w szczegółach. Wyspiański twierdził że Göthemu „dogadzało, ponieważ się widział wyższym od Hamleta takiego—jakim był Hamleta wyraził“ (str. 136). A dla czego z taką lubością akcentuje rzekomy błąd Göthego i mniemaną wyższość swojej opinii?

*

*

*

„Wszystko co od czasu Szekspira teatr dla niego raczył zrobić w kierunku wyposażenia go w dekoracje—

teatr europejski, nie wiele jest warte“. Tak twierdzi Wyspiański (str. 10), chociaż nie mówi, gdzie widział przedstawienia Szekspirowskie. Ja widziałem bardzo piękne, bardzo stylowe pod względem dekoracyjnym i kostiumowym w Monachium, w Burgu wiedeńskim, w „Schauspielhaus'e berlińskim, bardzo pomysłowe, malownicze i oryginalne w „Deutsches Theater“. Widziałem w teatrze Krolla występy gościnne Berboom—Try'ego na tle oryginalnej sceneryi angielskiej. Pragnę tylko, aby teatry polskie mogły się zdobyć na coś podobnego w niedalekiej przyszłości.

Wyspiański sam stara się dać wskazówki, jak Hamleta wystawiać należy. W jaki sposób aktor ma kształtować obraz duszy działających postaci—na to rady tam nie znajdzie. Natomiast autor rzuca liczne uwagi co do pojmowania niektórych scen i epizodów.

Zajmującą jest teatralna egzegeza aktu ostatniego, pełna oryginalnych pomysłów, ale także wtrełów niezgodnych z tekstem. Tak np. gotując się do pojedynku Hamlet według Wyspiańskiego wie z góry, że król jest w zмовie z Laertesem, i że ten ostatni ma broń zatrutą (str. 108). Jestto przypuszczenie na niczem nieoparte, zupełnie błędne. Hamlet ma wysokie pojęcie o prawości Laertes, którego bardzo ceni i jak brata prosi o przebaczenie za zniewagę, wyrządzoną na cmentarzu. Hamlet przeczuwa, że mu grozi jakieś nieszczęście, ale to przeczucie jest *nieokreślone*. Nie ma wskazówki żadnej w tekście, aby się spodziewał zdrady ze strony Laertes, wie tylko, że król, jest mu wrogiem. Gdyby wiedział o podstępie nie biłby się się wcale albo zażądał, aby on i Laertes mieli rapiery bez gałki, aby w zapasach sportowych szanse były jednakowe. Dopiero gdy został rannym, dowiaduje się od Laertes, że padł ofiarą

podstępu i zatrutego ostrza. W poruszeniu wściekłości zabija wtedy króla. Można z układu Wyspiańskiego wziąć niektóre bardzo szczęśliwe szczegóły, ale niepodobna przyjąć *en bloc* jego widocznych dowolności.

Tak samo nie można z pomyślnym rezultatem przeprowadzić na scenie projektu wystawienia Hamleta, podanego na końcu książki. Wyspiański fantazyuje po swojemu na temat danych, poczerpniętych z książki prof. Kellera, a właściwie z jej 19 rozdziału, traktującego o budowie sceny angielskiej za czasów Szekspira (str. 176—181). Autentyczne dane w tej mierze są bardzo szczupłe, ograniczają się do kilku wzmianek i jednego naiwnego rysunku de Witt'a, dającego pojęcie ogólne o wielkim ubóstwie i prostocie środków ówczesnej sceny, która składała się z proscenium czyli estrady, a w głębi miała dwie kondygnacje poziome.

Nie wdając się w szczegóły, powiem tylko, że Wyspiański projektuje podział poziomy sceny na trzy piętra, a poprzeczny na pięć oddziałów. Przekrój zamku Hamletów „ma to być jedna ściana plastyczna, zmieniająca swój wygląd za pomocą arrasów i opon, dekoracyjnie stylowa i architektonicznie jasna, wywodząca swój rodowód od fresków Giotto i fresków Mantegni, od średniowiecznych scen pasji w katedralnych wielkich tryptykach“ (str. 183). Z tej charakterystyki nie mogłem sobie wyrobić jasnego pojęcia o szczegółach plastyki przedstawienia tak, jak je proponuje autor. Dla czego dekoracje do sztuk poety angielskiego mają być malowane w stylu włoskim prywitywów, albo prerafaelitów? W porozumieniu ducha wyznam, że tego nie jestem w stanie zrozumieć. To wiem, że przy dzisiejszej konstrukcyi i rozmiarach sceny, wyglądałaby ona przy tej wystawie chwilami podzieloną na niewielkie komórki. Niektóre momenty

np. w sypialni królowej, albo w komnacie króla musiałyby być grane w tych komórkach, mających niecałe 4 metry szerokości i 4 metry wysokości. Dziecinne, jasełkowe pomysły!

Inaczej zupełnie dawny teatr Szekspirowski odtworzyło w Londynie „Elisabethan Stage Society“, o czym sam poeta mógł się łatwo przekonać chociażby z ryciny w cytowanej książce Kellera. (str. 203).

Według mnie trudności techniczne przy wystawieniu sztuk Szekspira usuwa szczęśliwie scena obrotowa, wprowadzona w postępowych teatrach berlińskich. Pozwala ona na szybką, momentalną zmianę dekoracyi, skracając pauzy do minimum. Można w trzy godziny wykonać, np. cały tekst „Kupca Weneckiego“, „Snu nocy letniej“ lub „Baśni zimowej“, tak jak były napisane dla teatru, w epoce Szekspira, gdy napis umieszczony na tablicy w głębi sceny zastępował cały aparat dekoracyi i wystawy.

Wracanie do pierwotnej prostoty teatru szekspirowskiego może być tylko archeologicznym eksperymentem. Dzisiaj wyobraźnia widzów niemoże w kilku statystach z drewnianymi mieczami—widzieć armii z pod Azincourt, jak to było za czasów Elżbiety. Potrzebuje dla dramatu oprawy artystycznej, która jednak nie powinna być celem, ale ramą widowiska. W teatrze malarz i dekorator tworzą tylko tło dla człowieka i jego działań. Efekty i barwy zewnętrzne nie powinny spychać na drugi plan treści wewnętrznej. Chodzi tu przede wszystkim o duszę ludzką, duszę dramatu—więc główną rolę grać winien nie malarz, ale aktor—artysta.

*

*

*

Co mam powiedzieć o kilku fragmentach „Hamleta“, które Wyspiański uznał za stosowne napisać po swojemu na nowo? Nie odczułem w nich ani głębi, ani poezyi oryginału. Takie przeróbki urągają pojęciom o wytwornej kulturze artystycznej.

Gdyby malarze wzięli się do przekształcenia dawnych arcydzieł na swój sposób—powstałyby z tego nowe muzea, pełne dziwolągów,

A jednak książka Wyspiańskiego o Hamlecie żywo mnie zajęła. Pisana z wielką werwą, z talentem, rozmachem, fragmentarnie, chwilami niezrozumiale, prozą naturalną, piękną, niekiedy aforystyczną. Pisana bezładnie ale barwnie i rącho z widocznym podnieceniem myśli, lotnej w szczegółach, rozprzegającej się w ogólnym ujęciu tematu. W kwestyi Hamleta nic mnie ona nie nauczyła. Natomiast rozjaśniła jaskrawo niektóre strony umysłu autora. Zasluchany w tajemnice ziemi-skie, mierząc wzrokiem w nieskończoność, nie czuje on pełnego tętna życia i psychiki rzeczywistej. Wierząc w natchnienie i przecucie, sądzi, że domysł, kaprys myślowy może zastąpić naukę i samowiedzę krytyczną. Z tej przyczyny jego studium jest także klasycznym dokumentem zbyt dużego zaufania w siebie i poetyczno-ni naukowej improwizacji.

*

*

*

Dowolnym ale pięknym dośpiewem „Hamleta“ jest scena utopienia się Ofelii, będąca parafrazą opowiadania Królowej o poetycznym samobójstwie córki Poloniusza. Ofelja Wyspiańskiego pomimo obłędu gorzko rozmyśla nad znikomością doli każdego, kto się urodził;

w kryształowych śpiewnych wierszach skarży się, że szczęście dopiero człowiek posiadał gdy „grobu wrota się za nim zawarły i ziemna tłoczy go gruda“ (Czasopismo „Krytyka“ r. 1907 zeszyt I) Niechce żyć dalej wśród kłamstwa i zbrodni, zawodzi smętnie na ton piosenki ludowej polskiej i ginie pod falą myśląc, o przyszłym spotkaniu za grobem z królewiczem—kochankiem. Niebardzo się to zgadza z pojęciem Ofelii kurtyzany.

Ofelja Szekspirowska tonie mimowoli jako ofiara kaprysu jednego z wielkich tego świata. Ofelja Wyspiańskiego tonie umyślnie, z głębokim pesymizmem żegna niedolę żywota ludzkiego wogóle, nie tylko własną. Scena ta ilustrowana muzyką Noskowskiego, z estrady koncertowej kołysała słuchaczy poezją pełną grobowej tęsknicy.

Calej przeróbki „Hamleta“ Wyspiański niewykonał.

XV.

Ostatnie lata życia. „Skalka“.

W stosunku do społeczeństwa Wyspiański niepotrzebował się skarżyć na los ślepego lirnika, który zamiast do tłumu ludzi śpiewał do fal morskich. Poezja jego w szerokich kołach znalazła oddźwięk, zatargała serca bólem zbiorowym, zajęła a nawet wśród młodzieży odurzyła wiele umysłów.

Chociaż krytyka bieżąca, począwszy od dramatu „Akropolis“ zaczęła słabiej reagować na ostatnie utwory poety, popyt księgarski na jego dramaty był znaczny. Drukarnia uniwersytecka ułatwiała techniczną stronę wydawnictwa. Wyspiański niepotrzebował nakładców i sam zgarniał wcale pokaźne zyski ze swych książek. Mianowano go w r. 1905 profesorem sztuki stosowanej w krakowskiej akademii sztuk pięknych, ale tylko parę miesięcy stan zdrowia pozwolił mu prowadzić wykłady. W maju i czerwcu 1905 r. Wyspiański ubiegał się o dyrektorstwo, czyli tak zwaną w sławetnym kontrakcie, ułożonym przez komisję Rady miejskiej, „dzierżawę“ teatru krakowskiego. Koło jego zwolenników, a zwłaszcza jedna koterya literacka, która za jego rządów chciała

się rozpanoszyć w teatrze, rozwinęła gorączkową agitację! Jak zwykle w takich razach, niektórzy „gorliwi“ nieprzebierali w środkach, pisali odezwy, ogłaszali niesmaczne protesty, ślali do Rady Miejskiej zbiorowe petycje. Był to jednak zamiar chybiony, albowiem wpływowe koła Rady nie miały zaufania do praktyczności poety, jako kierownika sceny, a zwłaszcza do jego nadwątłych chorobą sił fizycznych. Rozejrzawszy się w sytuacji, Wyspiański na kilka dni przed rozstrzygnięciem sprawy konkursu usunął się (tak samo jak ja) od współzawodnictwa. Ustąpił z areny, zapasów, na której obok intryg i zabiegów dyplomatycznych rozpanoszyło się niesmaczne, koteryjne warcholstwo, niska złośliwość.

Wynagrodzono później pocie ten zawód, albowiem przy końcu r. 1906 z wyborów dodatkowych wyszedł jako członek Rady miejskiej i zasiadł na ławach lewicy. Uległ w tej mierze panującej tradycji, która nawet sprawy ekonomiczne, nawet rzeźnię i kontumację podporządkowuje „polityce“ stronnicej.

Z ramienia Rady Wyspiański został członkiem komisji, czuwającej nad rozwojem teatru. Dano mu nawet stałą pensję tysiąca dwustu guldenów, żądano, aby objął bliższą kontrolę nad stroną dekoracyjno-malarską. Napisał wtedy projekt zmian i reform technicznych w teatrze, ale go niemógł w czyn wprowadzić.

*

*

*

Przez ostatnie dwa lata życia Wyspiański mocnym duchem zmagał się z męczarnią ciała. Choroba zrobiła postępy zastraszające, unieruchomiła prawą rękę, ale poeta mimo to pisał i tworzył.

W dramatach ostatnich przeważa nastrój schyłko-

wy. Ponad wszystko olbrzymieje widmo śmierci — jej potęga dochodzi do swego apogeum. Myśl poety, zamroczona niemocą, zbliża się ku tajemnicy, leżącej po za kresem żywota. Wyspiański patrzy na nią szeroko rozwartą żrenicą wizyonera. Ukazuje bez lęku jej ogrom.

Odzyskawszy pewną sprawność umysłu po dwuletniej przymusowej bezczynności, w ostatnim roku życia wydaje trzy dramaty: „Skałka” — „Powrót Odyssa” i „Sędziowie”, oraz przeróbkę „Cyda” Kornela. Drukuje te książki u W. L. Anczyca (r. 1907), poróżniwszy się z zarządem drukarni uniwersyteckiej.

O ile wiem „Skałka” składa się z odłamów większej całości, z której wiele części poeta usunął, niemając już sił przerabiać. Potem okrojeniu został niewielkich rozmiarów (stron 69) poemat a raczej misteryum legendowo-fantastyczne, — pełne efektów dekoracyjnych, czarodziejskich.

Sam przez się utwór nie tłumaczy się dość jasno. Wiąże on się ściśle z dramatem „Bolesław Śmiały” w taki sposób że każdy akt „Skałki” pod względem treści i akcji poprzedza sceny, zawarte w danym akcie dramatu poprzedniego.

Równoległe z legendą tragiczną Wawelu, chciał poeta rozwinąć takąż tragedję Skałki, niedoprowadzając jednak wątku dzieła do ostatniej katastrofy.

Zadaniem dramatu jest poetyczny obraz zmiany naczelných potęg duchowych w zaraniu dziejów naszych.

Na „Skałce” króluje biskup, jako wyraziciel moralny przewagi chrystyanizmu nad zamarłą przeszłością pogańską. Mówi on sam o sobie:

Potęgi wszelkich ducha sił
I żywioł wszelki ziemi

Dan w moje ręce, abym był
Przed bogiem Pan nad niemi. —

Korzy się przed nim nawet oporna Krasawica, wyrazicielka pogańskiej łączności człowieka z przyrodą. Chociaż szła przeciw niemu dawniej „mocą piorunów kłętych”, teraz czołga się u stóp czarodzieja, który ma jej zachować mocą nowego ducha dawny „śmiejący się czar”, aby jej dziewczęcy śpiew brzmiał w wodach rzeki. Jest to, jak się zdaje symbol objęcia władzy nowego chrześcijańskiego ducha nad rodzimą przyrodą.

Na Skałce (jak już wiemy z „Bolesława Śmiałego”) było dawne uroczysko, święta sadyba-bogów, których drewniane „lalniki” leżą u stóp nowej świątyni, i „żrą ziemię gębami”. Bogi dawne, ziemskie, żyjące w przyrodzie i z przyrodą, ukorzone zostały przed Bogiem słonecznym, Bogiem ducha. W sercach ludzkich i w przyrodzie błakają się resztki dawnego kultu. W pierwszych scenach dramatu rusalki wypelzają z wody sadzawki, gwarzą na brzegu ze sobą. Duchy Świst i Poświst, moce złośliwe, hulają i szumią w gałęziach drzew. O święcie biskup strojny w zbroję archanioła znakiem krzyża przegania wodnice. Wiedzie potem ciche rozmowy, namawia się z bratem króla Włodzisławem i dworzaniem Sieciechem przeciwko Bolesławowi.

W tej scenie majaceje mętnie tło dziejowe dramatu. Włodzisław chce dla siebie połowy ziemi polskich, aby mógł ją przekazać synom, wyobraża więc zasadę udziałów, przeciwko której walczyli założyciele jedności państwowej. Sieciech, jak się zdaje, pragnąłby rozerwania na części całej ziemi — gwoili korzyści i zysku możnowładców. Biskupowi chodzi o potęgę duchową — którą król sponiewierał i wolę jego odrzucił, chociaż

książę kościoła „jest od Boga królowi równy pan”. To są znów siły odśrodkowe w stosunku do idei jedności ziemi polskiej, uosobionej symbolicznie w psennym korowaju, który spoczywa na chrzcielnicy nowego kościoła.

Stronę dziejową poeta zaznacza mimochodem w mglistych domysłach, zapatrzonej w mistyczną stronę tematu. Biskup reprezentuje prastary czynnik anarchii i buntu duchowego przeciwko mocy materialnej, która chce skupić w państwie potęgę doczesną. — Na tem polega jego tragiczna wina, że miesza się zuchwale do spraw przeznaczenia i chce jak Bóg grać rolę, porządkującą rzeczy ludzkie na ziemi.

Tymczasem ład boski dokonywa się w działaniu nieprzemyślnych potęg losowych. Biskup rusza na Wawel z tłumem chłopów, którym za sprawą czarów w wodzie sadzawki wyprostowały się kosy, bokiem osadzone na drzewcach. Na Skalce zostaje Rapsod, stary wieszcz z nieukojonym w duszy bólem — tęsknicą za umarłą przeszłością. Na wodach sadzawki ukazuje się, niewiadomo dla czego Pandora, ze skrzynią fatalnych skarbów. Obraz bardzo malowniczy — Pandora mówi pięknie jako „rozdawczyni tajemnic u wrót wiecznej tęsknicy”. Zkąd się bierze jednak ta boginka grecka w ustroniu nadwiślańskim w jedenastym wieku naszej ery? Przypomina to potroszę szarady malarskie, które Malczewski wyposaża świetną bryłowatością i jedyną w swoim rodzaju techniką, Pandora jest prawdopodobnie symbolem złudnej siły, drzemiącej w tradycji, która u Wyspiańskiego ma zawsze moc usypiającą, złowrogą wobec potęg życia. Wprowadzenie jednak symbolu helleńskiego nie godzi się z czysto swoistym, legendowym nastrojem dramatu.

Rapsod, natchniony zgubnym czarem Pandory, kory się także przed biskupem, który mu wręcza uwolniony z pęt symbol pieśni prastarej: lirę przykowaną dawniej do murów kościoła, skazaną na milczenie. Bierze Rapsod lirę, aby z nią pójść, stoczyć walkę ducha z królem uciskającym naród — i zginąć!

Gdy ukorzyły się dawne moce przed kapłanem nowej wiary, zamiast ewangelii miłości głosi on w duchu mistycznej wiary poety fatalistyczną doktrynę o przeznaczeniu, przed którym „daremnie ucieka człowiek naznaczony piętnem losu nad czołem”. Upojony potęgą po rzuceniu klątwy wraca biskup „jako sędzia ludzkich win”. Wtedy pierwszy i ostatni raz w dramatach Wyspiańskiego staje widomie przed nim *in effigie* potęga, którą poeta sławił: Śmierć, jedyna wyrazicielka prawdy. Oznajmia biskupowi, że popełnił winę najcięższą, przywłaszczył sobie moc ducha „wstrzymał ręki bożej sądy”. Za to człowiek skruszy jego ciało a biskup winien się modlić za tego, którego Bóg wybrał jego sędzią. Spełnić się ma przez to przeznaczenie wyższe; Bóg - los, Bóg karzący, wyrówna sprzeczności walk ludzkich, zmagania się wielkich mocy życia. Biskup, korząc się przed wyrokiem bożym, głoszonym przez kościotrupowe usta, modli się w skupieniu i w tej chwili wyroczonej przenika okiem duszy przeznaczenia narodu. Wtedy nad wodami Wisły, symbolizującej wiekiutą płodność sił rodzajnych ziemi naszej, roztacza się krąg ogromny świetlany, na szczycie którego zjawia się coraz inny Piast w koronie. Ta świetlana na fantasmogorya trwa długo na niebie przy dźwiękach śpiewu rusałek, które głoszłą złudę wszelkiego blasku życia, znikomość odradzającego się szczęścia i chwały.

Tak więc nawet drgający w czarodziejskich bla-

skach obraz świetności rodu królów, zorza prastarej chwały narodu łączy się z salomonową pieśnią o znikomości życia, nuconą przez istoty, które uosabiają siły przyrody.

W „Skałce“ poeta wypowiedział bardzo dosadnie swe mistyczne pojęcie o potędze losu, oskażonej i grzesznej treści żywota. — Ukazał rozwikłanie trudności losu: śmierć ostatnią instancję w sprawach ludzkich. Czereda świetlanych obrazów łączy się w niektórych scenach z nastrojem makabrycznym, niby grymasem trupich czaszek, albo nagością pieszczeli i kształtów jak na niektórych pomnikach grobowych XVII wieku.

Pod względem ideowym „Skałka“ ma znaczenie szczególnie wyrazistej ilustracji posępnych poglądów poety na zagadnienia życia i świata, na tajemnicę ludzkiej doli. Artystycznie biorąc, jest to rodzaj świetlanoczarodziejskiego misteryum, pełnego symboliki, efektów optycznych jak: ognie, pożary, walenie się lasu pod naporem wichru, świetlane zorze na niebie. Ze znakami zewnętrznymi łączy poeta treść głębszą czasem jasną, częściej bardzo trudną do rozwikłania. Mamy tu lirę przytwardzoną do szkarpy kościelnej, kropielnicę, w której się woda nagle zapala płomieniem, jakiś korowaj symboliczny, nareszcie dziwnie pomyślany mechanizm wrót ogrodzenia sadzawki z figurami bogów pogańskich, które nagle wynurzają się z wody i „padają sobie w objęcia“.

W pojedynczych ustępach dramatu pełno poetycznej zadumy, powagi archaicznej, zaśluchania się w głosy potęg zaświatowych. Jednak niejasność i fragmentowy charakter utworu, malowniczość świetna, czasem nadto kunsztowna, niektóre szczegóły i pomysły zupełnie dziwaczne, wszystko to razem nie działa na umysł

czytelnika zniewalającym poetycznym czarem, który np. w „Królu Duchu“ albo „Lilli Wenedzie“ Słowackiego nadaje wizjom prastarego świata jakąś moc wewnętrzną i kołysze wyobraźnię nawet wbrew refleksyom dziejowego krytycyzmu.

Talent błyska świetnie w pojedynczych pięknych powiedzeniach, w ustępach lirycznych, pełnych wróżebnego namaszczenia, płynących w tonie starej, ludowej pieśni. Poezya legendowa Wyspiańskiego ma wogóle charakter swoisty, surową, posępną powagę, przechodzącą chwilami w nastrój półsenny. Pomimo pięknych szczegółów, legendowość działa tu zimno na uczucie, kołysząc wyobraźnię.

Zdaje się, że „Skałka“ w porządku tworzenia była dziełem poety ostatniem; — wydane później dramaty są wydobyte z zasobów i prac dawniejszych. Napięcie dramatyczne w schyłkowej dobie twórczości słabnie, natomiast fantazyja plastyczna zdobywa się na widoki panoramowe pełne blasku.

Według zdania p. Ostapa Ortwiną jednego z najbardziej przenikliwych krytyków dzieł Wyspiańskiego, przedmiotem „Bolesława Śmiałego“ i „Skałki“ jest walka mocy królewskiej z *legendą*, która w ciągu wieków przytłacza i gnębi pamięć monarchy. Orzeczenie to trafne, ale tylko w stosunku do trzeciego aktu „Bolesława“ i końcowego symbolu sztuki.

W „Skałce“ według mnie poeta ukazał wizję zwycięstwa najstarszej tradycji państwowej nad potężną duchem śmierci legendą kościelną. Cykl Wawelu jako twierdzy pamiątek zamyka się w „Skałce“ świetlaną chwałą dynastyi, która stworzyła podwaliny żywotne mocy narodu.

XVI.

„Powrót Odyssa”.

Zostając pod urokiem poezji homerowej Wyspiański mocował się z nią, nie chciał uleść całkowicie, ani zostać jej wiernym odtwórcą. Tak jak „Achilleis” była aktem poetycznej przekory w stosunku do „Iljady” — dramat „Powrót Odyssa” drukowany na początku 1907 r., jest podobnym aktem w stosunku do „Odysei”. Różni się jednak ten utwór pod względem kompozycji od wszystkich dzieł, poczętych i wykonanych po „Weselu” posiada stężenie dramatyczne i kompozycję tak skupioną, że tylko „Kłątwa” przewyższa go spójnością budowy i akcji. Poeta tworzył powrót Odyssa gorączkowo, nie odskoczył ani na chwilę od głównego wątku, pędził przez dwa pierwsze akty akcję naprzód, rzucał szybko zarysy całości, jakby chciał skończyć pracę, zanim tchu mu nie zbraknie.

Z całej czeredy rozkosznych i malowniczych epizodów „Odysei” odbiła się w jego posępnej wyobraźni głównie scena mordowania gachów, pełna impetu, bohaterского napięcia, opisana ze straszliwą prostotą, skłębiona w ruchu, dysząca nienawiścią, przestraczem,

piorunująca w opisie zemsty, pełna zapachu krwi i widoków ciał, zastygających w kurczowych wyprężeniach.

W dramacie Odyss, jeden z potępionych tułaczy, noszący w duchu swoim klątwę, wraca do rodzinnego dworca na Ithace, aby zniszczyć dawną siedzibę swego rodu. Błądząc nocą na dziedzińcu, w porywie okrutnym morduje, niewiedomo dla czego, pastucha, który go wziął za widmo dawnego pana. Spotyka się potem z Telemachem i dla niego on, człowiek krwi i mordu ma serdeczne słowa.

Poeta wbrew epopei homerowskiej, (której znajomość jest jednak konieczną dla zrozumienia dramatu) dopełnia i rozwija posępną charakterystykę bohatera z „Achilleidy”. Odyss w dramacie jest człowiekiem skazanym na straszne dzieło mordu. W duszy swej nosi właściwą barbarzyńcom tęsknotę ku rzezi. W młodości stracił z tronu ojca Laertes (jestto pomysł niepoczerpnięty z Homera) był krwawym tyranem, mężobójcą powołanym przez klątwę do czynienia zła, porządkującego bieg świata. Stworzony na to, żeby zabijać i zwyciężać ludzi krzywdą.

Wraca po tułaczce, stęskniony za dymem chaty ojczystej, staje u wrót swego dworca, skalanego zbrodnią „gdzie ma rozpoznać siebie i potępić.” Los go gna tutaj, aby spełnił dzieło okrutne, aby uprzątnął krwią i żelazem hałastę zalotników, szarpiącą spuściznę królewską. Nie czyni tego z własnej woli, ale przynaglony żelazną mocą zewnętrzną, z którą się pasuje. Na tem właśnie polega tragiczna jego walka wewnętrznych potęg duszy.

Wracając do Ithaski, Odyss uczuwa prześliski uczuć cieplejszych. Przez chwilę nawet, jakby zmięczony miłością rodzica, namawia syna do ucieczki. Chce

uchylić się od przeznaczonej losom roli siepacza. Ale w Telemachu także się odzywa, przejęta od ojca, twardość duszy. Odyss widzi to z radością, gotuje się do dzieła zemsty, synowi jednak nie każe działać, aby był „bez winy i zebrał plon jego czynów“.

Te drgnienia lepszych uczuć są jakby świetlnym rozbłyskiem na tle posępnej jak noc duszy bohatera, także na tle całego dramatu, w którym odbijać się ma nielitościwe okrucieństwo doli człowieczej.

W akcie II Odyss spełnia dzieło mordu zalotników z piorunującym pośpiechem. Poeta tę scenę oddał w szeregu ruchów gwałtownych, przemówień krótkich, rwących. W końcu wbrew Homerowi przerwał ją w pełnym biegu, niedając mścicielowi zaznać rozkoszy tryumfu. W rozgwarze walki wkracza do komnaty stary Laertes—wtedy Odyss odrzuca łuk i odrazu, zgnębiony wspomnieniem win dawnych, wali się do nóg ojca, którego przed laty skrzywdził i stracił z z tronu. Opuścił niegdyś dom, uciekając od ojcobójstwa, niósł zło w świat, mordował trojańczyków, teraz wytracony z rozpędu siepacza, chyli się starcowi do nóg i żąda „litości w słowie“.

Rozgrzeszony dotknięciem dłoni Laertes, w ostatnim akcie dramatu znajduje się nad morzem, wśród urwisk i przepaści, symbolizujących pustkę i mrok jego doli. Żyje tu jego myśl przeklęta, która go gnała naprzód i czyniła zeń kata. Błąkają się cienie i wspomnienia długiej tułaczki. W ojczyźnie zamiast ciszy i spoczynku znalazł piekło, zmartwychwstanie win dawnych. Odepchnął „szczęście“, „kłamane“, złamał się w spełnianiu przeznaczeń. Poeta stawia go wtedy na krawędzi życia wobec zagadki śmierci. Syreny śpiewają mu mistyczną, indyjską pieśń o przemianach w bycie zagrobowym, wróżą nieśmiertelność bohaterską w pieśni. Przypomina to podobną scenę

z „Achilleidy“ z tą różnicą, że zamiast sennej zadumy o metempsycyozie, śpiew syren brzmi posępnie a mocno.

Podobnie jak inni bohaterowie Wyspiańskiego, jak Konrad i Bolesław, Odyss jest wizjonerem. Wytracony z kolei żywota, czuje dokoła próżnię w świecie rzeczywistym. Dręczony widzeniami, męką wspomnień o dawnych mordach, rzuca się z namiętnym okrzykiem w fale morskie ku widniejącej na horyzoncie łodzi śmiertelnej na której ogromna postać Hermesa wiedzie cienie ludzkie w świat zagrobowy. Z męki żywota to jego jedyne wybawienie.

To rwanie się do życia za grobem jest na wskoś nie greckie. Nawet w epoce wiary pierwotnej ludzie homerowscy widzieli główny cel żywota w doczesności. Cienie zmarłych, błądzące na elizejskich polach w „Odyssei“ wiodą marne istnienie, jęcząc i wzdychając w tęsknocie za ziemskim żywotem. Dramat kończy się nietyle katastrofą, ile wspaniałą wizyją malarską—na tle której rozlegają się ogromne krzyki rozpacz bohatera, wypowiedziane z gorączkową, przenikającą energiją.

Wedle prawa powszechnego niemal przy tworzeniu dzieł poezji, Wyspiański nadał Odyssowi własne opętanie wyobraźni widzeniami rzeczy ogromnych a posępnych. Przepoił atmosferę dramatu zamięłowaniem do grozy, febryczną żądzą utonięcia w mrokach śmiertelnych. Nie ma tu takiego pojednania człowieka z wyższym porządkiem świata, jakie wyłania się w końcu tragedii greckich. Sam Odyss jest jedną z postaci, kreślonych przez poetę najszerszej, jakkolwiek ma zwykły u Wyspiańskiego charakter pół-człowieczy, pół-widmowy. Nie jest, ściśle biorąc, figurą tragiczną, albowiem nie walczy z przeznaczeniem ale od niego ucieka wskutek rozdwojenia duszy. Powołany do dzieła mordu i zemsty, łamie

się dla tego, że do spiżowej jego natury los domięszał odrobinę serca i sumienia. Myśl jego opętana, niedająca mu spokoju, gna go w odmęt świata. Jestto myśl dręczycielska wszystkich ludzi czynu, tułaczy energicznych, okrutnych, niemogących dojść do ładu z sobą i do zestroju z otoczeniem. Przewodni motyw dramatu, pomimo kilku szczegółów zawitych, tłumaczy się jaśniej może niż w innych dziełach poety, w związku z jego pojęciem mistycznym o okrucieństwie losu, który tutaj łamie bohatera, dlatego, że poczuł w sobie lepsze strony natury ludzkiej. Odyss ślepo pędzi za głosem instynktów potężnych. Jest naturą czynną, dąży do celu choćby przez zbrodnię, tak jak wszyscy królowie barbarzyńscy owej epoki i nosi klątwę na swem czole. Zgiął się pod prawem moralności rodowej. Nagły przypływ sumienia wytrąca go z kolei losu. Czuje dokoła siebie pustkę, nie może niszczyć i zabijać, więc musi umrzeć. Poeta wierny sobie odwraca oczy od kraszy życia ziemskiego, zapatrzone w skały i tonie Hadesu. Ostatecznym rezultatem dramatu jest złamanie energii destrukcyjnej bohatera i mistyczne samobójstwo.

Tymczasem jeden z krytyków najmłodszych p. Mitarski stworzył całą egzegezę dramatu, widząc zasadniczy błąd Opyssa w tem, że niemiał „talentu że nie wynalazł w sobie wartości nowych” dążąc do wywyższenia i pierwszeństwa wśród ludzi. (Nowa Gazeta z. d. 8 Września 1907 r. dodatek „Literatura i sztuka”). Pomijam inne szczegóły, tej egzegezy która sama prze się jest ciekawą i interesującą, porusza zagadnienie duchowej energii człowieka w stosunku do zadań życia wewnętrznego i zewnętrznego. Czytając jednak najuważniej parokrotnie dramat, nie mogłem znaleźć w tekście żadnej podstawy dla całego splotu objaśnień krytyka. Według mnie

mijają się one z intencjami poety i stanowią typowy objaw dowolnego fantazjowania na temat utworów literackich, do czego pomaga mgławicowa, rozlewna frazeologia dzisiejszego neo-idealizmu.

Podobno ogólny zarys dramatu powstał dawniej — poeta go tylko uporządkował i dopełnił, zostawiając w całości znamiona rzutkiego pośpiechu. Niema tu żadnych rozwlekłości, niema szczegółowego opracowania informacji. Język mocny, nagi, wyrazisty chwilami mistycznie splełany, wiersz surowy, luźny, rymowany niekunsztownie, upstrzony kilkoma naleciałościami gwary krakowskiej. Forma enegiczna, nieregularna, niemająca nic z greckiej płynności ani harmonii, nosi znamiona pierwszego odlewu, bez poprawek i wygładzeń, dla tego jest mocną, ale często zaniedbaną i chropawą. Wszystkie niemal figury dramatu toną w posępnem tle całości z wyjątkiem żywiej odznaczonego Telemacha oraz Penelopy, która jednak, zjawiając się wśród zalotników, przemawia do nich zbyt mistycznie i górnie.

Wrażenie utworu silne ale surowe, przygniające, pod względem artystycznym dalekie od doskonałości. Atmosfera duchowa dzieła kłóci się z nastrojem chwili, w której ono powstało. Determinacja bohatera, szukającego w śmierci rozwiązania zagadki swego bytu, nie może znaleźć oddźwięku w pokoleniu obecnem, które pomimo czasowego przygnębienia żyje pragnieniem odnowy i przemiany.

Akcja prowadzona w tempie energicznem, słabnie w akcie trzecim, zamieniając się na wielki monolog, z przebogatem tłem dekoracyjnem. Budowa prosta, prowadzona z myślą o scenie — chociaż wielkie wizyje końcowe dałyby się w technice teatralnej przeprowadzić tyl-

ko częściowo, ułomnie. Tchną one głębokim nastrojem, pełne są posępnej poezji tajemnic, tęsknoty ku bezkre-sowi zaziemskiego bytu. Pomimo wielu scen artystycz-nie chropawych, albo nieskładnych, chwile posępnego majestatu ma ten dramat, rzucony na papier jakby w po-wrotnym spazmie twórczej energii.

XVII.

Przekład „Cyda” — „Sędziowie”.

Rzecz to łatwa do zrozumienia, że Wyspiański za-zamiłowany w dramacie klasycznym, helleńskim a bar-dziej jeszcze w pseudo-klasycznym, francuzkim wybrał sobie do przekładu Kornelowego „Cyda” który stanowi świetną uwerturę całego literackiego okresu. „Cyd” był także pierwszą tragedją francuzką udatnie przeło-żoną w drugiej połowie XVII w. na język polski przez Andrzeja Morsztyna, a znakomicie na początku zeszłego stulecia przez Ludwika Osińskiego dla użytku sceny warszawskiej.

Osiński nietrzymał się niewolniczo oryginału, skra-cał go dla wymagań scenicznych i zamiast luźnego w niektórych miejscach wiersza ujął całość w regularną formę trzynastozgłoskowych aleksandrynów, które się cieszyły szczególnymi łaskami klasyków naszych z epoki księstwa warszawskiego. Przekład Osińskiego do dziś dnia niestracił mocy i dźwięku słowa, ani rycerskiego pa-tosu, na który tłómacz szczególny nacisk położył. Przed kilkunasty lata deklamowano jeszcze celniejsze ustępy „Cyda” na estradzie „koncertowej” — grano nawet frag-

ment na scenie warszawskiej. Wielkie opowiadanie bohatera tragedii o nocnej potyczce ma mocne, pełne brawy zwroty:

Wrzała bitwa zajadła, w tym długim sporze
Krwią się zboczyła ziemia, krwią zbroczone morze!...

kończy się zaś sławnym frazesem „Tak bój ustał, gdy brakło Maurów do odporu!“

Wyspiański w m. Czerwcu 1907 r. ogłosił drukiem swój przekład „Cyda“ a wykonał go z pietyzmem, kładąc nacisk nie na rycerską stronę tragedii ale na jej ustępy uczuciowe, liryczne. Zamiast aieksandrynów poeta wybrał wiersz luźniejszy i krótszy, rozwinął szerzej niż w oryginale postać Infantki, którą Osiński usunął, ponieważ niebrała żadnego udziału w akcji tradycji, szkodząc klasycznej jedności budowy. Tę właśnie rolę wyposażył tłumacz we wdzięk poetyczny, zaakcentował w sercu królewny budzącą się cichą miłość dla bohatera:

Czyli ten ogień, którym płonę,
ten żar co serce ściska,
czyli ta łezka kryształowa,
co u różanych powiek błyska,
znaczą czułości me stracone?..

Właściwie mówiąc przekład ten jest parafrazą. Tłumacz, zaczynając dany okres poetyczny, trzyma się oryginału, ale potem fantazyjuje dowolnie, czasami nawet zabarwia dykcję odcieniem własnej mistyki, która jej wdzięk przydaje. W monologach zwłaszcza język płynie potocznie, dźwięcznie, czasami wracają w formie ronda ważniejsze frazesy, czasami wiersz zabrzmi polską tęsknicą, albo drgnie żywym akcentem patryotycznym.

Praca ta niema dla naszej literatury ważniejszego

znaczenia—jest owocem poetycznych wczasów, w których osładzał sobie poeta cierpienia i gorycze końcowych miesięcy życia.

* * *

Raz tylko jeden w ostatnim, wykończonym za życia dramacie: „Sędziowie“, który ukazał się w druku także w 1907 r., Wyspiański starał się twardo stać na gruncie realnym, oddać ludzi współczesnych bez domieszek wizjonersko-fantastycznych. Akcja tej tragedii, bardzo skąpiona i rzeczywiście dramatyczna odbywa się w karczmie starego Samuela żyda, miejscowego Rotszylda, który ma wieś, tartak, myto, trafikę, loteryję liczbowa, spławia drzewo, prowadzi handel na szeroką skalę. Jeden z jego synów Natan wybrał sobie specjalność nie zaszczytną, bo handel żywym towarem drugi Joel, dziecko, jest marzycielem, artystą, gra cudownie na skrzypcach. Nad domem tym ciąży kłątwa dawnych zbrodni. Samuel wydarł go przed laty za pomocą lichwy ojcu Jewdochy, dziewczki wiejskiej, która poniewiera się w dawnej ojcowiznie i służy arendarzowi. Uległa ona podszeptom kuszącym Natana i zabiła własne dziecko z tego przekłętą związek, który ściągnął na nią pogardę swoich i nienawiść żydów.

Natan chciałby się jej pozbyć, bo ma na widoku bogaty ożenek. Razem z ojcem obmyślają plan nowej zbrodni. Wraca właśnie do wsi urlopnik, brat Jewdochy, upominając się za krzywdę siostry. Natan z wyrafinowaną chytrością wszczyna z nim kłótnię. Za sceną szamoczą się, wyrrywają sobie rewolwer — strzał pada i godzi w biedną Jewdochę. Zjawia się zaraz jak na zawołanie sędzia siedczy. Samuel daje za

syna kaucję i zwała winę na urlopnika, którego żandarm chwyta w kajdany. Ale wtedy w gnieździe zbrodni budzi się głos potężny sumienia. Joel, który domyślał się prawdy i pojął konszachty ojca, wskazuje winnych a potem w wybuchu wielkiego wzruszenia umiera. Stary Samuel widzi w tem palec boży, kaja się wobec wszystkich i w podniosłej przemowie wyznaje swą winę. Za sceną ksiądz konającą Jewdochę wyprawia na drogę wieczności.

W ujawnieniu artystycznym tej bogatej treści znać borykanie się poety z przedmiotem, nielicującym częściowo z jego instynktami twórczymi. Wątek utworu wzięty z jakiejś sprawy kryminalnej nadawał się do melodramatu ludowego. Poeta z siłą i namaszczeniem oddał sceny podniosłe, ale nie mógł sobie poradzić z realistyczną ich oprawą, niemógł łudzaco odmalować powszednich brudów, podłości i małostek. Że chciał być wiernym prawdzie, świadczą o tem bardzo dokładne informacje: opisanie wnętrza karczmy żydowskiej pod względem zewnętrznym doskonale, pełne charakterystycznych szczegółów. Z początku dramat rozwija się logicznie z przesłanek dawniejszych. Atmosfera karczmy przesianą jest elektrycznością nienawiści i krzywd, nagromadzonych w sercach ludzkich. Autor doskonale odczuł rozpaczliwy stan duszy Jewdochy, trawionej miłością i zazdrością, szarpanej wyrzutami sumienia z powodu dawnego dzieciobójstwa. Jestto wogóle jedna z najlepszych jego figur niewieścich, szkicowana mocno, z ogomnem odczuciem cierpienia, przegryzającego duszę. W tej prostej dziewczynie odzywa się potęga moralna sumienia, która rzuciła jej myśl na pastwę zwidzeń czyszcowych i męczarni wewnętrznych.

A że mi tu jest źle, że serce strute,
że mam ręce, jak w więzach zakute
a na czole znamię wypalone
wstydu—i że kocham i że nienawidzę,
i że płaczę, że jęków się wstydzę,
że wstręt targa mną i w nim żyć muszę,
żem wbezdroża te zagnała duszę,
że mi się próżna zda ulga kościoła—
to może prawda już, że śmierć mnie woła. (str. 29.)

Pragnie śmierci i przyjmuje ją bez skargi. Skrwa-wiona, jęcząc bólu, wlecze się do sąsiedniej komory, aby umrzeć tam, gdzie zaznała okrutnego śmiertelnego kochania. W szczupłych słowach poeta zawarł tu moc silnie odczutyh cierpiń a śmierć jej przedstawił z powagą tragicznej ekspiacyi.

Szkoda jednak, że moment zabójstwa oraz całe zakłamanie dramatyczne nie są przeprowadzone logicznie, w sposób przekonywający. Słysząc za sceną krzyki i szamotanie się—ale sama katastrofa nie jest usprawiedliwioną, jako wynik konieczny akcji. Jeszcze słabiej wypadł cały szereg następnych scen śledztwa i badania winnych. Nagle, bez żadnej przyczyny widocznej, wkracza do karczmy sędzia, wójt, nauczyciel, prowadzą indagacja bardzo niezgrabnie, w sposób daleki od pozorów nawet prawdy. W kontraście do tragicznego zawiązania sztuki poeta silił się w tych nikłych a słabych ustępach na figury groteskowe, szkicowane z pamięci, która zawiodła. Sceny te zawierają w sobie motywy i szczegóły dramatyczne, które należało rozwinąć i wyjaśnić, ale autor je zamazał albo pomiął.

Wrozwiązaniu dramatu odzyskuje głos wielka poezja. Wypiański jest w swoim żywiole i zdobywa się na przejmujące akcenty tragiczne. Stary Samuel jak

na arendarza głosi zbyt szerokie i poetyczne tyrady, ale w tej chwili wyroczej urasta do godności symbolu. Odzywa się w nim duch narodu wybranego, duch proroczy twórców jedynobóstwa, zapatrzonych w ogromne, błyskawicowe oblicze Jehowy. Odzywa się głos praw etycznych, wypracowanych przez rasę semicką, dobywa się na jaw moralna powaga Izraela, skazanego przez losy dziejowe na wieki poniżenia i niewoli, na dołę tułaczą i pracę handlową, która zawsze znieprawia i psuje charakter ludów. W starym geszefciarzu budzi się gromiący głos wielkiego zakonu—w duszy małego chłopca wybucha płomień prawdy natchnionej, który zabija jego wątłe ciało. „Prorok się wskrzesnął w dziecka duszy, niepowstrzymaną dłońią kruszy nieprawość, sąd wydaje (str. 62).“

Poeta ukazał w wiernym kontraście dwa oblicza Izraela: mistyczno-prorocze i materialno-kramarskie. W skażonym zbrodnią stosunku Natana z Jewdochą zaznaczył wiekowe przepaści przesądów rasowych i religijnych, które odgradzają świat chrześcijański od żydowskiego. Na nizinach i wydmach społecznych nawet życiodawcze kwiecie miłości, zamienia się na chwast, wydający nasiona zatrute.

Pomimo niedociągniętych scen środkowych, które można w wykonaniu teatralnem ocalić do pewnego stopnia grą dyskretną i dobrymi pomysłami reżyserii dopełniającej—„Sędziowie“ na scenie powinni wywołać wrażenie głębokie, chwilami przejmujące. Po nad ułomnością wyroków sądu ludzkiego wznosi się tu głos prawd odwiecznych, zaszczerpionych wgłębinach duszy ludzkiej, która przez nie łączy się mistycznie z tajemnicami żywota. Kara płynie zgłębin sumienia, jest oczyszczają-

ącym sądem duszy a nie mechanicznym wyrazem sprawiedliwości przypadkowej, zewnętrznej.

Posępna mistyka poety zyskuje sankcję religijną. Wyroki losu kreśli w duszach ludzkich ręka boża, która brzemieniem kary dotyka grzeszników. W duchu ideologii Wyspiańskiego dramat zamyka się tryumfem majestatu śmierci, zwycięstwem *ducha* nad nędzą i brudem materialnym życia ziemskiego.

XVIII.

Fragmenty dramatów. Drobne poezyje.

Dopóki resztką sił kołatała się w organizmie, trawionym choroba, poeta pracował gorączkowo, niestrudzenie, puszczał w świat dzieła dawniejsze, tak że cztery ostatnie książki wyszły za życia nosząc datę 1907 roku. Praca nad wielkim dramatem „Zygmunt August” była tak dalece posunięta, że w miesiącu Wrześniu tegoż roku poeta omawiał z dramaturgiem Teatru krakowskiego p. Adamem Grzymałą Siedleckim przedstawienie teatralne tego dzieła. Na kilka godzin przed zgonem, zanim usta jego zamilkły nazawsze, poeta troszczył się o ten ostatni swój dramat i dawał wskazówki, jak na scenę wprowadzać i zespolić jego części. Na parę zaś tygodni przed śmiercią Wyspiańskiego wystawił Teatr krakowski nie „Zygmunta Augusta”—ale jego parafrazę „Cyda” do którego poeta napisał prolog, wskrzeszający tę ciekawą chwilę, gdy utwór ten po raz pierwszy grano w Warszawie przed 250 laty na polskim królewskim dworze, gdy tragedia francuzka pojawiała się po raz pierwszy jako zjawisko egzotyczne, jako zapowiedź nowej kultury literackiej francuzkiej.

We fragmentach „Zygmunta Augusta” ogłoszonych w „Krytyce” „Nowej Reformie” i „Przeglądzie powszechnym” a przedrukowanych przez kilka pism warszawskich, znać wpływ nieszczęsnej retorycznej manieri francuskiej, którą się poeta przejął na nowo pracując nad tragedją Kornela.

Tu jednak Wyspiański zmodyfikował nieco deklamacyjność stylu francuskiego, starał się archaizować formę rytmowanego wiersza na wzór polskich poetów okresu zygmuntońskiego. Dla tego niewahał się używać często rymów bardzo prostych, które dzisiaj przypominają styl naiwny, częstochowski.

W rozlewnej retoryce utworu giną tu zarysy ludzi, zatracą się rytm, tempo scen dramatycznych a natomiast poeta według trafnej uwagi jednego z krytyków „stylizuje bogato jeden i ten sam moment w akcji i uczuciu.” Język płynie potoczyście, równo, niema charakterystycznego zacięcia, ani lackiego animuszu. Koloryt historyczny języka i figur staje się wyblakłym, chociaż poeta wprowadza niektóre prawdziwe szczegóły i wyrażenia autentyczne.

W pierwszym fragmencie August na zamku niższym w Wilnie przedstawia Barbarę wielkiej Radzie panów litewskich, czyniąc to w tonie stanowczym z czcią winną „królowej, Pani, jemu równej, dzielącej z nim prawne ślubem łożę” („Nowa Reforma” z r. 1907, d. 17 Sierpnia Nr. 375). Gdy po prezentacji dworzan, para królewska zostaje sama, wymienia Zygmunt z Barbarą długie, pełne tęsknoty przemowy, w których przewijają się ciągle gorycz i obawa o przyszłość. W tym duecie nadto rozwlekłym tętnią jednak słowa serdecznego przywiązania. Barbara przemawia językiem kobiecej słodyczy, wierności i poświęcenia, nawet pięknie a skromnie

wspomina o tem, jak trudno jej w słowie oddać gorące drżenia serca—w końcu daje folgę ognistym porywom uczucia pochłaniającego całą jej istotę. August mówi do niej uprzejmie, skłania do dzieł miłosierdzia, prawi trochę morałów i kończy ten duet małżeński miłą liryczną *romanse*, wpadając w pesymistyczne skargi na złą dolę „miłości, która słodczy daje pić w niewoli“. Scenę tę poeta rzuca na barwnie, szczegółowo opisane tło architektoniczno-malarskie—tak tak samo, jak w następnym fragmencie, który się dzieje w izbie wielkiej na zamku w Piotrkowie. (Czasopismo „Krytyka“ zeszyt IX za m. Wrzesień 1907 r.) Król stawia tu czoło magnatom, którzy żądają od niego, aby się wyrzekł Barbary i zostaje niezłomnym pomimo sejmowej burzy. Początek sceny ma żywszy rozpęd dramatyczny. Z ust Piotra Kmity i Jana Tenczyńskiego padają słowa dla Barbary zelżywe, skarcone mocno przez króla. Gdy warcholący panowie wołają „Augustus tyranem!“—Król im z godnością odpowiada:

O, Bóg daj, żeby to moje tyranstwo
we czci jakowej chowało to państwo,
żeby cześć ludzka miała swe tu prawo,
bo wam nie o to przysłało mnie prosić,
bym wiarę łamał, lecz bym jej dochował,
bym trwał przy słowie i prawdą królował...

Kończy jednak tę przemowę blado, pobożnymi morałami. Broni później król gorąco swej żony którą panowie chcą mieć ofiarą losu. Wedle pojęć religijnych autora, „Bóg tylko świadomy losów ma prawo wymierzać mękę“ która towarzyszy wszystkim pragnieniom i uczuciom ludzkim. Z głęboko odczutą marnością rzecz ludzkich Augustus rozpływa się gorzko w ostatniej

przydługiej przemowie—prześlicznie a zgodnie z prawdą dziejową rozwodzi się o wdzięku mowy ojczystej, z powodu łacińskiej formy podanego mu pamfletu. Kończy energicznie, krótko, wyrażając z królewską godnością postanowienie niezłomne.

Trzeci fragment „Zgon Barbary“ z początku wzrusza pełną łzawą rzewnością mową Barbary, która w ostatnich wysiłkach złamana cierpieniem szepce konającymi ustami ostatnie: „Dobranoc!“ (Przegląd Powszechny z r. 1907 Tom XCVI—przedruk w „Nowej Gazecie“ i w „Lublinianinie“). Nie odczuł jednak poeta żywej, ludzkiej boleści ani skrwawionego serca króla. Na widok mdlejącej w bólach żony woła August; „Ty mrzesz kochanie!“ wbrew zwykłej logice głębokiego przywiązania, która w istotach ukochanych każe do ostatniego tchnienia podtrzymywać nadzieję życia. Tyrada króla nad świeżo zastygłym trupem Barbary jest nieodczutym zupełnie, patetycznym wylewem retoryki.

Dwa inne fragmenty dramatu ogłoszone drukiem nieuległy widocznie ostatniej redakcyi. Wyspiański zwykle pisał najprzód „rzeczy najtrudniejsze“ t. j. dialogi osób, potem dopiero dodawał informacyje i określenie sceneryi—których tu właśnie brakuje. We fragmencie czwartym: „Po zgonie Barbary“ brzmią głęboko, rzewne, acz nie męskie skargi Zygmunta. (Przegląd powszechny kwiecień z r. 1908). Sama natura uczucia nadawała się do wylewów lirycznych i skarg żałośliwych. Królowi przypominają zmarłą szatę jej i sprzęty. Gorycz dławi go w gardle, myśl udręczona pracuje w próżni, karmi się wspomnieniami drogiej przeszłości, odnawia ostatnie chwile, słowa i spojrzenia Barbary. Są to najbardziej przekonujące fragmenty dramatu—zwłaszcza ostatni ustęp należy do najżywiej odczuty, jakie wogóle po-

eta napisał. Można tu poznać w słowach króla wewnętrzną prawdę duszy, głos boleści idący prosto z serca.

W fragmencie z ostatniej sceny „Unia lubelska“ rozmowa króla z kardynałem Hozjuszem wlecze się w długich, pełnych jałowej frazeologii rozprawach religijno politycznych. (Przegląd powszechny z r. 1908, zeszyt kwietniowy). Pełnym natomiast powagi i namaszczenia jest ustęp końcowy, napisany stylem, który przypomina ostatnie, na modłę Kalderona tworzone dramaty Słowackiego. Król w Lublinie odzywa się do zgromadzonych stanów:

Przysiężemy na Krzyż Święty,
na Chrystusa Pańską mękę,
że podajem polskiej dłoni
zaślubioną Litwy rękę
na wieczyste wspólne znoje,
na wieczyste wspólne życie—
czyli w złym czy dobrym bycie—
Boże, przyjdź królestwo Twoje!

Z tych odłamów można mieć wcale jasne wyobrażenie o dramacie, pisanym w chwilach przedzgonnych. Wyspiański zrzekł się tym razem aparatu symboliczno-fantastycznego, ale niemógł się zdobyć na wyraźną wizję dziejowej chwili, ani na wizerunki jej działaczy. Przeszkodziła mu w tem forma pół-klasycznej retoryki, niepozwalając na wyraziste wkrzeszenie przeszłości, takie któreby się opierało na danych, odkradzonych nauce, a przez twórczą fantazyję stopionych w całość obrazu pełnego rysów i barw swoistych.

Każdy styl literacki ma znaczenie i wartość we właściwej mu epoce. Pseudo-klasyczna maniera francuska, uboga i jednostajna w wyrazie, naginająca cha-

raktery i uczucia do formuł akademickich, niemoże się nadawać do dzisiejszej przebogatej ekspresji dramatu historycznego, krępuje wyobraźnię poety, gasi barwy naturalne przedmiotu. Dzięki tej stylizowanej retoryce Wyspiański nie zdobył się na taki stopień barwności i polotu jaki widzimy w jego dziełach przoduujących. Te właśnie ustępy dramatu mają najwięcej życia i prawdy, w których poeta mimowolnie zapomniał o manierze przybranej.

Zastosowanie tej formy do tematów historycznych polskich okazało się jałowe już w „Jadwidze“ Szujskiego, która jest rozwlekłą i bładą w stosunku do innych dramatów autora „Zborowskich“. Feliński kazał Augustowi i Barbarze wygłaszać długie tyrady. Że chwaliło tę tragedję grono klasycznych arystarchów—to dobre było przed osiemdziesięciu kilku laty. Że deklamacyj tych niedawno z rozczułającą cierpliwością słuchała publiczność warszawska, to dla tego, ponieważ zpragnioną była na scenie widoku narodowej przeszłości. Już Odynieć pisząc swą „Barbarę“ usilnie starał się o koloryt historyczny i w doskonałych, pełnych wyrazu scenach zbiorowych przedstawił z charakterystycznym zacięciem ruch umysłowy, jaki wśród tłumów wywołały „nowinki“ reformacyi. niesprostał jednak potem trudnościom tematu, nieumiał w główne figury tchnąć krwi i życia. W známym mi z rękopismu dramacie „Łabędź królewski“ Juliana z Poradowa romans Zygmunta i Barbary rozwija się z urokiem romantycznego rozmarzenia na tle malowniczym—dalsze zaś dzieje Radziwiłłówny autorka uscenizowała, efektownie według metody wczorajszego dramatu niemieckiego.

Wyspiański na szczęście łamał tu i owdzie tok pseudo-klasyczny, ułożył epizody zajmujące pod wzglę-

dem technicznym, w scenach zbiorowych rozszerzył ramy kompozycji, zdobywając się na żywsze dramatyczne drgnięcia i chwile mocniej określone. W momentach uczuciowych dał wyraz pewnej melancholii, poruszył głębsze struny serca, rzucając na uczucia cięń złowrogię fatalizmu, który zawistnie ściga i gnębi szczęście ludzkie. Czuć tu w dłuższych ustępach senność schyłkową, gaszącą blaski słowa—jednakże na blade i spłowiałe tło poeta szucił kilka klejnotów i kwiatów lirycznych.

*

*

*

Pod wpływem znakomitej książki Juliusza Klaczki napisał Wyspiański ostatni z jego życia drukowany fragment dramatyczny „Juljusz II” w którym starał się oddać bujność artystycznego życia z epoki Odrodzenia. (Przegląd powszechny zeszyt Październikowy 1907 r.). Treść fragmentu jest dowolnem przenieśmowaniem krótkiej sprzeczki pomiędzy Michałem Aniołem który w r. 1511 spotkawszy na placu Ś-go Piotra otoczonego gromadką uczniów Rafaela, zawołał: „Z orszakiem jak kapitan”—na co mu twórca Madonny Sykstyńskiej odciął się okrutnie: „A ty sam jeden—jak kat!”¹⁾ Z tej sprzeczki poeta zrobił wielką burzliwą scenę. Rafael, zachwycony stropem kaplicy sykstyńskiej wybiega z niej i wybucha słowami uwielbienia. Jest to zgodne z prawdą, albowiem kompozycje potężne Michała Anioła wywarły wielki wpływ na późniejszy rozwój sztuki mistrza z Urbino. W tych zapędach, głoszonych z gwałtownym temperamentem,

¹⁾ Juljan Klaczko: „Juljusz II” przekład Antoniny Morzkowskiej (Warszawa 1900 r. str. 389).

powstrzymuje Rafaela jego Fornarina. Gdy zjawia się Michał Anioł, wita go Rafael jak tryumfatora, składa mu hołd w słowach, w których pycha miesza się ze szczerem uwielbieniem. Dumny i cierpki rywal odpowiada szyderstwem, uragowiskiem. Wynika ztąd sprzeczka—obaj artyści rzucają sobie w twarz obelżywe słowa. W boju na rapiry krew płynie. Juljusz II karci i rozdziela walczących, klnąc na Zeusa a szepecąc przy odejściu: „Ave Maria”.

Jestto początek dramatu, rzucony na papier gorączkowo, pośpiesznie, pełen scenicznego ruchu, żywej akcyj krzykliwy zewnątrznie, ale blade pod względem stylu i poetycznego wyrazu.

Wyspiański korzystał z przywileju poetycznej swobody, dając tej scenie rozpęd, jakiego w rzeczywistości nie miała. Znać, że dramat układał mu się w głowie bardzo efektownie pod względem teatralnym. Zdawał sobie poeta sprawę z niepohamowanych ambicji wielkich mistrzów owego czasu, ale brakło mu już rozmachu, aby tonem języka i kolorytem dialogu oddać przepych i bujność tak świetnie wskrzeszonej przez Klaczkę wielkiej epoki.

*

*

*

Rzucając okiem na inne drobniejsze wiersze poety, ogłoszone za życia, muszę się mimowoli cofnąć wstecz i wspomnieć słów kilka o „Henryku Pobożnym” fragmencie z rapsodu drukowanym w „Kurjerze Warszawskim” 1903 roku (Nr. 95 z dnia 5 Kwietnia). Jestto ciekawy i piękny okruch cyklu rapsodów, związanych treścią z kompozycjami witrażowemi. Podobnie jak w rapsodach o „Bolesławie Śmiałym” „Kazimierzu Wielkim”

opowiada tu dzieje swego zgonu duch Henryka Pobożnego, księcia z rodu Piastów. Panował on na Szląsku i Wielkopolsce — w r. 1241 stawiał czoło pod Lignicą na wale tatarskiej i padł bohaterską śmiercią. Dla najezdników było to zwycięstwo pyrrusowe. Cofnęli się, doznawszy strat ogromnych a „trup Henryka zagroził im drogę do Europy środkowej“. Duch Henryka opowiada, że gdy miał włożyć koronę krakowską na głowę, zjawiła mu się w widzeniu królowa Niebios, wróżąc koronę męczeńską. Ma on być widmem świętem w płomienistym dymie, (jak to poeta wyraził na witrażu) jego słowa popłyną ponad pola, góry i lasy, nad wsie i miasta polskiej ziemi. W tej posępnej poezji mieści się predestynacja, fatalizm męczeństwa, jako wielkiej ofiary dla szczęścia narodu. Matka księcia modła się w klasztorze przed bitwą, błogosławi syna — bohatera a kończy swą namaszczonej przemowę słowami:

Królem narodu będziesz jeśli zginiesz —
Na śmierć cię żegnam wesołą — zasłyniesz!
Zwycięzisz duchem — rzeź, twoja biesiada,
Twój oręż palma męczeńska i godło.
Lewiatanowa nie dosięgnęła zdrada
Tych, których krzyża szaleństwo uwiodło,
Którzyście Bożą przysięgłą gromada
Wzgardzicie ciała, i krwi nędzą podłą,
Na śmierć was znakiem krzyża błogosławie,
Ofiarą ciała i krwi służcie Stawie!

Poeta wyraził swą ulubioną myśl, mistyczną pogardę dla doczesności i życia materialnego. Duch jego bohatera z ekstazą woła: „Niechaj się święci moja śmierć przemiana, ducha przemiana — odrodzenia święto“! Ustęp kończy się silnie oddaną chwilą zgonu księcia wśród bojowej wrzawy, chrzęstu zbroi i lasu włóczni skierowanych w jego pierś.

Rozpęd retoryczny łączy się tu z siłą wystąpienia i ogromem wizji. Pomimo pewnego zamieszania szczegółów oraz przy końcu kulejącego toku wiersza, poeta zdobył się w tym fragmencie na wielki rozmach, miał zwykle sobie poczucie ogromu, wyraził z niepospolitą mocą ekstazę wiary i żądę męczeństwa. Mówi przez niego posępny, ale mocny duch epoki średniowiecznej, gdy dusze ludzkie strzelały w niebo marzeniami ascezy i wieżycami tumów gotyckich.

*

*

*

W tumanach marzenia skojarzonego z bezbrzeżną tęsknotą kłębi się myśl i uczucie poety, wyrażone w pięknym nastrojowym wierszu zaczynającym się od słów „Pociecho ty moja książeczko, pociecho smutna“. („Chimera“ zeszyt 25 r. 1905). Od wizji małej rzeczki i łaki, tonącej w mroku, przechodzi poeta stopniowo do widzenia morza, które szumi wielkiem wód skłębieniem i wyrzuca na brzeg z ksiąg zapomnianych wydarte z kart jego imię. A potem na falach miga majak łodzi na dalekim kresie, błąka się echo jakichś jęków złowrogich i wycia orkanu.

Wyobraźnia poety przechodzi od obrazów łagodnych od ciszy wieczornej do zwiżeń tragicznych. Senne jego oczy szukają smutnej pociechy w tej wielkiej fali, symbolizującej rozlewność i rozhukanie się życia. Głęboko odczuty nastrój rozkołysania duszy wobec nieskończoności! Myśl wraca w końcu do książeczki lotem śpieszącej do gniazda, zestrachanej burzą jaskółki. Wiersz chwilami miękko falujący, w końcu skłębiony, rzutki płynnie muzykalnie, kończy się akordami rzewnego uci-

szenia. Jestto najpiękniej zharmonizowany wiersz liryczny poety; wyraża jedną z rzadkich chwil, gdy otwierała się jego, dusza pogrążona w kotemplacyi rzeczy ogromnych.

*

*

*

„Za wyraz najpełniejszy uczuć i pragnień poety, jego religijności i patriotyzmu, dążeń i ideałów społeczno-narodowych można uznać wspaniałe przetworzenie i rozwinięcie hymnu kościelnego „Veni Creator“ pod wpływem burzy rewolucyjnej 1905 r. na modlitwę narodową i akt wiary zarazem. Jestto jedyna, całość duszy Wyspiańskiego ujmująca syntezą zwięzłością, prostotą, majestatem bijącej z niej siły, głębokością przekonania. Żaden z naszych wielkich wieszczów nie wznosił się do takiej kapłańskiej majestatyczności tonu, opartej na zespoleniu się w potężnych organowych akordach dwu wielkich uczuć, wypełniających głębie duszy twórcy“. Tak pisze zwykle chłodny i powściągliwy Bronisław Chlebowski w swym artykule „Twórczość Wyspiańskiego w świetle krytyki współczesnej“ pomieszczonym w czasopiśmie: „Książka“ (Nr. 12 d. 15 Grudnia 1908 roku)

Wyspiański przemawia tu istotnie jako prorok narodowy a jego hymn, jest „wezwaniami Ducha Świętego, narodu śpiewem, który ma rozbrzmiewać wszędzie w kraju, w izbie sejmowej, w świątyni, w gromadzie gminy, w zbiorze pracujących, hufie żołnierzy, w polu na roli, w zagrodzie rękodzielnika, w dworze, pałacu, chat okolu, ma się rozlegać po całej ziemi od poników gór po wód roztocze, jak mowa sięga“. Hymn nastro-

jony górnio, wzywający Twórczego Ducha, który się „zwie biesiadą dusz“ żywym darem Wszechmocnego. Błaga poeta, aby duszom „płomieniem piętno włożył“, rozbudził w sercach „żywy żar“, zesłał dar siedmiu łask, przez który „dusze wezmą lot w słońca, a światłość rozjaśni mrok zmysłów.“

Dobądź serc naszych zapał z łona,
by człowiek przemógł cielska trok,
i mocen wzniosł się z męki ton..
Odwołaj wroga z naszych dróg,
w pokoju pokój zbawczy nam,
powiedziesz nas wieszczący Bóg,
przejdziemy cało złość i kłam;
Zwól, przez Cię w Tobie Ojca znać,
Zwól by był przez Cię poznany Syn,
Zwól Tobie Światłość świata dać,
Zwól wiarą wieków podjąć *czyn*.

Niepodzielając hyperbolicznych zachwyty szanownego krytyka, trzeba oznaczyć właściwą miarę, dla tej zbożnej pieśni, która jest splotem krótkich wlotów modlitewnych, wyrażonych w toku prastarej psalmodyi polskiej. W niektórych wierszach słyszymy dźwięk Boga-rodzicy, w niektórych znów echa marzeń mistycznych towianizmu o „biesiadzie duchów“.

Z form liturgiczno-kościelnych dadzą się tutaj wysłuskać dwie zasadnicze myśli: 1) pragnienie harmonii narodowych dążeń, zestrojonych w duchu chrześcijańskim, oraz 2) pragnienie zapału, żywej energii, prowadzącej do *czynu*. I jeszcze jedno: westchnienie udręczonej bólem narodu duszy do pokoju, do wyzwolenia z mocy prześladowczych. Wzloty piękne, słowa głęboko odczuwane modlitwa skupiona, szczerza i gorąca. Ale w stosunku do najcenniejszych dzieł poety, mających znaczenie za-

przecne, walących przeżytki myśli i twórczości polskiej, wiersz ten niemoże mieć znaczenia jakiejś skupionej, zasadniczej syntezy. Podobnie jak w ostatnich scenach dramatu „Akropolis“ poeta wypowiada tu uczucia sympatyczne, gorącą „żadzę jutrzni jasnej“ nietylko jednak w dziedzinie pieśni i sztuki ale w całym obszarze bytu narodowego. Znamionuje to widocznie przy schyłku twórczości potrzebę ukojenia, ożywczej nadziei, jest wybuchem duszy pięknym i jasnym, ale niestoi w ścisłym, organicznym związku z całym stworzonym przez Wyspiańskiego światem poezyi, nad którym panuje ponura moc przeznaczenia i potęga śmierci. Śmierć ta otwiera wrota do nowych odrodzeń—ale w tę dziedzinę poematy Wyspiańskiego sięgają nieokreślonemi przeczuciami a hymn „Veni Creator“ pragnieniem *czynu*. Jakiego? Czynu przez wysiłek wielkich dusz i skupienie pracy, czy może przez jakiś nagły przewrót, przemianę krwawą, z której się mają narodzić nowe kształty? Tego poeta wyraźnie niewypowiada.

W tym wierszu więc jak i w ogóle w całej poezyi Wyspiańskiego niemożna doszukiwać się syntezy jego „dążeń oraz ideałów społeczno narodowych“. Zaprawdę inny jest rytm wewnętrzny i przeznaczenie jego pieśni która stoi na krawędzi dwu epok, między zgonem światów dawnych a narodzinami nowych. Zanadto Wyspiański tkwi duszą w kręgu ideałów i haseł romantyczno-narodowych, chociaż toruje drogę duchowi polskiemu przez rumowiska i zmurszałości naszego czasu. Poruszę tę kwestyję jeszcze w zakończeniu książki, teraz zaznaczę tylko że hymn „veni Creator“ piękny sam przez się, szlachetny i górny napięciem wieszczego uczucia, niemoże być uważany jako postulat, albo wyraz twórczego narodowego ducha dla przyszłości. Wo-

bec sił, prowadzących u nas wstrzymane czasowo dzieło przemiany, synteza twórczych dążeń polskich niemoże się mieścić w formułach wyznaniowych ani teologiczno-kościelnych.

Nieodbiera to poetycznej godności „Hymnowi“, i jego jasnym uskrzydleniom duszy, które harmonizują z rytmem i nastrojem uczuć znacznej części narodu. Artystycznie biorąc, forma hymnu pomimo pewnych chropowatości jest stężoną i mocną, ma powagę i ton spiżowy poematów starego zakonu. Odnacza się ten „Hymn“ strzelistością uczucia religijnego, które na progu niebios nie mdleje w dreszczach pokornej ekstazy, ale głosem zboląłego serca woła o pomoc ojcowską i zmiłowanie. W dobie zamętu i rozbieżności dążeń poeta wydobył z siebie dostojne a głębokie dźwięki harmonii religijno-narodowej.

XIX.

Zgon i pogrzeb. Pisma pośmiertne — proza.

Ostatni rok życia Wyspiański spędził w swej niewielkiej posiadłości wiejskiej we wsi Węgrzce położonej na szerokiej równinie w okolicach Krakowa na drodze ku Michałowicom. Z funduszków, zebranych za pracę artystyczną i za dochody z książek kupił, ulegając namowom swej żony, ładną koloniję, składającą się z domu mieszkalnego, zabudowań, stawu, ogrodu i kilkunastu mórg gruntu. Pani Wyspiańska była w swoim żywiole, komenderowała parobkami i chowała drób na wielką skalę. Poeta tymczasem pracował ile tylko mógł, ile mu pozwalał żarty choroba i organizm. Odwiedzało go grono najbliższych przyjaciół; w cięższych chwilach pielegnowała z poświęceniem ciotka Joanna Stankiewiczowa, w młodości opiekunka troskliwa, wierna przyjaciółka do zgonu.

Na dwa lata przed śmiercią, choroba wybuchła ze zdwojoną siłą — rok zaś przed katastrofą poeta był prawie konający, ale na wiosnę 1907 roku nastąpiło względne polepszenie. Mógł zająć się wydawnictwem ostatnich dramatów. Pomimo częściowego bezwładu ręki

prawej, która spoczywała na deseczce, owinięta bandażami, robił pastelami portrety olejne i szkice ornamentacyjne. Miał jednak poczucie swego ciężkiego stanu. Gdy w lecie w jego dworku żona wyprawiła dożynki, wtedy — jak pisze p. Zenon Parvi we swych „Wspomnieniach“ parobcy w krasnych strojach i hoże dziewczęta przynieśli do łóża chorego olbrzymi wieniec, zdobny krasnemi wstęgami. Poeta wybuchnął płaczem, jakby przeczuwał że niedługo taki sam wieniec zbożowy z jego wsi, zdobić będzie jego trumnę. („Nowa Reforma“ z d. 2 Grudnia 1907 r.)

W Listopadzie r. 1907 stan zdrowia tak się pogorszył, że przewieziono go do Krakowa, do Sanatorium przy ulicy Siemiradzkiego, gdzie na razie pod wpływem starań lekarskich i umiejętnej opieki odzyskał trochę siły. Snuł nawet plany nowego dramatu, którego główną postacią miał być Orzechowski, robił po temu odpowiednie studia, wertował, książki przyniesione z biblioteki jagiellońskiej. Ale rozkład organizmu postępował z nieubłaganą konsekwencją. W ostatnich dniach apatyczny, przybity, w dniu śmierci dręczony strasznymi cierpieniami, umierał poeta mężnie i przytomnie. Około południa, gdy lekarze uciszali cierpienia dawkami narkotyków, wyspowiadał się, przyjął ostatnie namaszczenie.

Wedle relacji ks. Pawelskiego który mu oddawał ostatnią posługę zapanował Wyspiański duchem nad cierpieniami — ze spokojem i namaszczeniem głośno wypowiedział modlitwę codzienną, kładąc nacisk na ostatnie jej słowa „ale zbaw nas ode złego teraz i w godzinę śmierci naszej amen!“ Pokrzepiony wiarą spojrzął śmiało w oczy strasnej potędze, której grozę i majestat najmocniej odczuł i sławił ze wszystkich poetów polskich. Po krótkim ataku cierpień miał potem chwile nerwowe-

go strachu, tak jak Göthe żądał, aby w ostatniej chwili zapalono koło niego więcej światła—lękał się nocy. Na pół godziny przed zgonem ustąpiły cierpienia wskutek paraliżu nerwów. Umarł, cicho jakby we śnie o godz. wpół do piątej po południu dnia 27 Listopada 1907 roku. Niekazał sprowadzać żony i dzieci, aby oszczędzić im cierpień, ale pamiętał w ostatnich chwilach o ich losie, powierzył opiekę nad rodziną zaufanemu prawnikowi. Niezapomniał także o swej literackiej spuściźnie, dawał swym przyjaciółom p. p. Chmielowi i Feldmanowi wskazówki, jak należy wystawić „Zygmunta Augusta“, wyraźnie wskazując, że scena sejmku lubelskiego powinna być uscenizowaną według obrazu Matejki. Tak w ostatnich chwilach złożył hołd swemu mistrzowi, stwierdził węzeł, który łączy, w jego duszy dwie gałęzie sztuki wyrastające z jednego pnia uczuć rodzinnych i twórczej myśli polskiej.

Pogrzeb Wyspiańskiego przybrał rozmiary narodowego hołdu. Młodzież, stawiając poezję ponad dążenia i hasła partyjne wezwała do uczestnictwa wszystkie stany i warstwy ludności. Rada Miejska postanowiła pochować zwłoki „wielkiego patryoty, artysty i poety“ w grobach zasłużonych na Skałce obok Pola, Kraszewskiego, Lenartowicza, Matejki, Siemiradzkiego i Asnyka. Uchwaliła także Rada jednozgodnie, że pogrzeb odbędzie się kosztem miasta, które przyjęło na siebie obowiązek opieki nad dziećmi poety. Kraków otoczył całą żałobną pompą trumnę poety, który z pamiątek i murów starego grodu wywodził swoje twórcze wizyje.

Ustawiono zwłoki w krypcie kościoła Pijarów, dekorowanej przez kolegów profesorów akademii sztuk pięknych—przeniesiono potem trumnę na wspaniałą katedrę do kościoła Panny Maryi, podczas nabożeństwa

odśpiewano Hymn poety do Ducha Świętego z muzyką Raczyńskiego; przed karawanem kroczył orszak studencki ze stoma pochodniami, młodzież szkół średnich, delegacje od różnych instytucji i stowarzyszeń krajowych, deputacje od miast prowincjonalnych, mieszczaństwo krakowskie z trzydziestoma chorągwiami cechowymi. Za trumną postępowała rodzina, wysocy dygnitarze krajowi, Rada Miasta, Akademia Umiejętności, profesorowie uniwersytetu. Cały orszak dążył koło Wawelu na Skałkę wśród tysiącznych tłumów. I było tak prawie, jak opisywał poeta w „Kazimierzu Wielkim“:

A idą posępnie
ze wszystkich kościołów
z cechami wieńcami,
co kwietne, pachnące
w tysiące były liczone.
I chłopcy sukmaanne
i pany strojone
w pasowe żupany, delije.
I dziewczki przekrasne
panięta przejasne
jaśniejsze niż białe lelije...
.
A grają im dzwony
ze wszystkich kościołów
ogromne tętniące, podniebne..

Próbie śmierci przeszedł poeta zwycięsko. W całej prawie prasie polskiej zgon jego odbił się echem żalu i chwały.

Po schyłkowych dramatach Wyspiańskiego w krytyce zapanowała cisza. Oprócz kilku koteryjnych chwalców niezależni pisarze zachowali pełne rezerwy milczenie. Zgon i pogrzeb wywołały całą powódź wspomnień, artykułów i szkiców literackich, pomiędzy którymi nie-

brakło fałszywie przestrojonych, pełnych sztucznego pogrzebowego patosu i frazesów na pokaz. Ubytek twórcy „Kłatwy” i „Wesela” uwidocznił rzeczywistą miarę i wielkość straty, jaką poniosła nasza twórczość oryginalna—z drugiej jednak strony wzmocnił bezkrytyczność kultu, sztucznie po dysycanego przez pisarzy jednej koteryi oraz doktrynerów neo-idealizmu. Czas i rozmyśl przygasi chwalby nieszczerze albo przesadne, nieodbierając spuściznie po Wyspiańskim rzeczywistego blasku poezyi i duszy „świecącej w długie narodowe noce”.

Wbrew marzeniom poety, który ciesząc się jeszcze zdrowiem myślał „o jednym wspólnym grobie” ze swą niewiastą (w wierszu do Leona St. pisanym r. 1903) pani Wyspiańska na kilka dni przed pierwszą rocznicą jego zgonu oddała rękę wójtowi ze wsi Węgrzce i wróciła do sfery z której wyszła.

*

*

*

Ogłoszona dotąd puścizna pośmiertna, chociaż niekompletna jest pod wieloma względami bardzo interesująca. Na młodość poety i na pierwszą wstępną epokę rozwoju jego talentu rzuca przebogie światło czterdzieści listów pisanych od 1891 do 1897 roku do Henryka Opieńskiego, które opublikowała pani J. Oksza w „Przeglądzie narodowym” (w zeszytach z Lutego i Marca 1909 r.) dodając do nich własne krytyczne uwagi oraz wiadomości biograficzne.

Listy te, pisane prosto, prozą lekką, naturalną, żywą, pełne młodzieńczego życia, pogody myśli, wolne od pretensjonalności i manjery. Wyspiański spowiada-

jąc się przyjacielowi ze swych wrażeń w Paryżu, okazuje w całej pełni różnostronne upodobania artystyczne. Chociaż zajmują go przeważnie studia malarskie, jednakże z równym niemal entuzjazmem mówi o teatrze, literaturze a zwłaszcza o muzyce. Z Henrykiem Opieńskim łączyła poetę przyjaźń koleżeńska datująca jeszcze się, od „normalki” to jest szkoły początkowej, potem z ławki gimnazjalnej. Z woli rodziców Opieński studiował po ukończeniu gimnazjum na politechnice w Rydze—niezaniedbując studjów muzycznych. Otóż Wyspiański, który śmiało szedł naprzód i zdobywał z energią, z żelazną konsekwencją swoją kulturę malarską, podtrzymywał swego przyjaciela Opieńskiego w aspiracjach muzycznych, pokładał w jego talencie kompozytorskim wielkie nadzieje.

Okazuje się z tych listów, że niektóre pierwsze pomysły literackie poety łączyły się integralnie z muzyką, w której był szalenie rozmiłowany. Chodził w Paryżu na koncerty i opery, żałując że niema pieniędzy aby poznać cały repertuar mistrzów współczesnych. Zachwycił się jednak głównie „cudem Racine’a „Atalja” w komedyi francuskiej”. Pragnąc widzieć w Opieńskim kompozytora na szeroką skalę, pisze dla niego tekst do dramatu muzycznego „Daniel”, tworzy potem dramat „Fantaści” zrazu zakrojony operowo, który później miał być ogniwem wielkiej dramatycznej trylogii, dziejącej się w pierwszej części na Wawelu. Skazał potem „Fantastów” poeta na zagładę, zniszczył rękopism dla powodów, które potem wyjaśnił. Jako tekst do muzyki obmyśla pierwotnie swoją „Wandę” z której następnie wyłoniła się „Legenda”. Tem się tłumaczy przewaga liryzmu i pieśniarstwa w pierwszym drukowanym jego utworze, tem się tłumaczy potem melodyjność jego ustępów i strof

lirycznych w „Legionie“ „Wyzwoleniu“, obfitość mełopei różnorodnej w poemacie „Akropolis“ oraz balladowy charakter wielu ustępów „Bolesława Śmiałego“. Dzięki swym upodobaniom muzycznym Wyspiański był najbardziej nastrojowym wśród nowszych poetów naszych. Żadna bowiem sztuka nie może wyrazić z równą potęgą jak muzyka tej najgłębszej nastrojowości, która polega na tajemnej harmonii duszy człowieka z duszą świata i przyrody.

Słusznie twierdzi pani Oksza że ta wiązka listowa może „wprowadzić w bezpośrednią styczność z myślą poety“ z jego artystyczną ewolucją, że ukazuje ona we właściwym świetle Wyspiańskiego jako człowieka i twórcę. Tymczasem „kunsztowna literatura komentatorska zaciera coraz bardziej rzeczywistą postać poety, wytwarzając w nim jakieś pojęcie abstrakcyjne wchłaniające mnóstwo pierwiastków obcych, zrodzonych przez wpływ jego w duszach o innym brzmieniu i innym metalu“. Wielka prawda! Tą bystrą uwagą krytyk-kobieta zawstydzca całą falangę pisarzy, którzy potęgują tajemniczość i zagadkowość dzieł poety, wytwarzają koło niego całe kłęby chaotycznych i zawiłych koncepcji. W ujęciu i przedstawieniu utworów poezji każdy krytyk musi być sobą, bo ma własną wrażliwość i swój widnokrąg umysłowy—ale nieznaczy to, aby miał prawo wtłaczania w cudze dzieła pomysłów dowolnych, nieraz wprost przeciwnych tekstowi autora.

Uważne ujęcie treści listów i znajomość młodzieńczych fragmentów uwypukliła w moich oczach niektóre rysy indywidualne Wyspiańskiego, odsłaniając także pewne momenty z dziejów wewnętrznych jego umysłowości i artystyzmu. Poznajemy z nich naturę poety skupioną wytrwałą, nieugiętą w raz wytkniętych artystycznych

dążeniach, ufną w swe siły, nieskłoną do kompromisów artystycznych, wyższą nad konwenanse i formuły utarte, upartą i wyniosłą. Wyspiański od lat młodzieńczych lubi samotność w której mu nikt nieprzeszkadza i nikt wrażeń niepsuje—zamyka się w atmosferze pracownianej.

Twórczość literacka nieprzychodzi mu łatwo. Pisząc „Fantastów“ boryka się z formą, skarży się że „niema dość talentu w języku, aby tę rzecz tak określić jakby ją chciał mieć określoną“. (List z dnia 25 Maja 1892). I potem zawsze ujęcie przysłów poetycznych w formę słowną było dla niego zadaniem „trudnem“. Gdy rodzą mu się w głowie pierwsze pomysły „Fantastów“ pisze do przyjaciela: tłem dla całości będzie skłonny do fantazyi umysł artystów, oraz przedstawienie świata rzeczywistego w stosunku do świata marzeń (który się tworzy w wyobraźni artystów)“. Jestto pierwsza zapowiedź nowego oryginalnego typu twórczości, który wystąpi potem wyraźnie w „Weselu“, a po części w „Wyzwoleniu“ i „Nocy listopadowej“. — Po powrocie do Krakowa, znów żyje w kole młodych druhów, związanych węzłami wspólnych dążeń, rozpoczynających zrazu nieświadomie ruch nowatorski młodej Polski. Reprezentuje w tem kółku nowe prądy, modernizm zachodni—wy różnia się „niepospolitością umysłu“, talentem, ujmując wszystkich przymiotami towarzyskimi, mówi zawsze głosem przyciszonym, w zachowaniu się ma swój styl odrębny, na co składa się szlachetna wykuintność, pewność artystycznego gestu, wdziek nieśmiałości i niezwykła grzeczność towarzyska“. Po kilkomiesięcznym pobycie w Paryżu, podczas którego stworzył „Warszawiankę“, wraca znowu dla zajęć malarskich do Krakowa na parę miesięcy, bierze udział w zabawach młodzieńczych swego koła, podkochuje się idyllicznie w jakiejś

pannie Zosi, ale te drgnienia wiośnianych uczuć milkną wobec głosu poważniejszych ambicyj i dążeń artystycznych. Miłość nie była dla niego nigdy ani wielką sprawą życia, ani wielką dźwignią sztuki. Gdy Opieński objął posadę w Żółkwi i zareczył się, poeta zwrócił do niego list pełen subtelnej ale szpilkującej ironii, w którym wspominając o dawnych planach, o operach jakie marzył dla przyjaciela, poucza go „że będzie wynagrodzony serdecznością miłutkiej pani“. Zarówno w rysunkach młodzieńczych, w portretach znajomych pańienek, z owego czasu widać było pewien ironiczny odcień, który potem przewija się w listach do przyjaciela z przyczajoną, złośliwością. Dowiadujemy się dalej z tych listów o podróży poety do Konstantynopola odbytej na wiosnę 1897 roku. Piszac stamtąd o swych przyjaciółkach szkolnych, którzy obchodzili dziesięciolecie matury gimnazjalnej, Wyspiański daje ujście swej sarkastycznej werwie, wyjawia swoje rojenia o sławie nie poetycznej lecz malarskiej, marzy o podróży do Grecji.

W ostatnich dziesięciu listach (pisanych z Krakowa 1895-7 r.), występuje, coraz to bardziej zarysowana lubo jeszcze młodzieńcza indywidualność. Artysta, który gonił po szerokim świecie za wrażeniami i żył w wielkim ognisku wszechświatowej kultury, czuje ciasnotę atmosfery krakowskiej. Wyraża się z pogardą o mieszczaństwie krakowskim, któremu „calutenką duszę zjadł 1863 rok, które nic niewidzi, niczem się nie interesuje i po za swymi ideałami dba głównie o dobrobyt, o pozycję i stanowiska“, nierozumiejąc idei nowego pokolenia artystów. Kraków w jego oczach jest „małym, pretensjonalnym, wysoce śmiesznym miasteczkiem“. Była to jednak gorycz, zdaje się przejściowa, może spowodowana pierwszymi niepowodzeniami na polu malarskim. Z at-

mosferą lokalną, przeciwko której buntowała się jego szerokolotna ironia, poeta potem się pogodził, a nawet uległ jej wpływom. Oddziaływały one następnie na jego fantazję, a nawet po części na charakter. Jego sława-artystyczna zanim rozbiegła się szerokimi kręgami po naszej ziemi, wykwitła także na gruncie lokalnym.

Można się z listów przekonać, jak stopniowo zaostrza się jego subtelny dar ironiczny, można poznać jego zamiłowania estetyczne, jego poloty i marzenia wyobraźni, pracę nad kształtowaniem literackiej techniki. W 1895 roku znać już artystę swobodnego, pewnego siebie, któremu się uśmiechnęło powodzenie. Skończywszy polichromię franciszkańską, czuje, że się sam dużo nauczył przy tej pracy „że jest kuty dobrze w ocenianiu efektów mających się wydobyć i w obliczaniu efektów“. Poeta wtedy czuje pragnienie „ciąglego pokarmu pisanego“, idąc za wskazówkami jednego z przyjaciół „który umiał go znakomicie inicjować w czytanej literaturze“, studjuje same arcydzieła, pochłania chciwie Maeterlincka, Hauptmana, Maurycego Barrès'a, d'Annunzia oraz Ibsena.

W dobie, gdy poeta kształtował w sobie nową artystyczną świadomość, wpływ symbolizmu i mistyki nowożytnego dramatu poruszył pokrewne struny jego duszy, był bodźcem i ostrogą przy trudnym procesie wyrabiania „nowego samodzielnego stylu“.

*

*

*

Jako świetny prozaik odsłania się nam Wyspiański we fragmentach z listów pisanych do p. Lucyana Rydla

w roku 1907, z Chartres ogłoszonych w „Czasie“ z d. 24 Grudnia 1907 r. i z Rheims, wydrukowanych w „Przeglądzie Powszechnym“ zeszyte za miesiąc Maj 1908 roku. (Przedruk w „Kurjerze Wileńskim“ Nr. 228—232 z tego roku z m. Października).—Obie te publikacje są widocznie zestawionemi częściami kilku listów, jednakże wiążą się w odrębną całość. Są to przepysznie wypowiedziane wrażenia artysty, opisy dwu wspaniałych świątyń gotyckich na tle miast, które zachowały piętno starodawne. Wyspiański jako malarz studjuje pomniki średniowiecznej architektury, które go wprawiają w ekstazę. Wyobraźnia jego zapłodniona w tym kierunku wrażeniami krakowskimi, rozkoszuje się posępną powagą gotyku. Nie tracąc z widoku ogólnych linii architektonicznych, poeta zachwyca się bogactwem scen i rysunków witrażowych, ogląda wszystkie głowy i posąжки fasady, całą masę figur, scen rzeźbionych, kolumnek i słupów. Opisuje efekt katedry w Chartres w nocy, oblanej światłem księżyca, potem w pełnym blasku dnia gdy na jaw wychodzi przebudzona obfitość ornamentacji. Obok tego rzuca szkicowe ale doskonale odczuwane obrazki zaułków miejskich, domków, których podwaliny podmywa rzeczułka, lśniąca się srebrzystą łuską w poświacie księżyca. Opisuje z lubością procesję, zachwyca się buziakami dzieci, do których zawsze czuje dziwny pociąg,—a gdy słyszy dźwięk pełny dzwonu z wieży katedralnej, woła prosto i serdecznie: „Ach jakież on do naszego Zygmunta podobny!“

W opisie katedry w Rheims tworzy Wyspiański mimowolnie małe arcydzieło stylu i obrazowania. Niespodziewał się zapewne wtedy, że jako poeta zyska tak szeroką, wielką sławę, pisał te listy do przyjaciela, nie-

myśląc o przyszłym druku. A jednak pisał wspaniale, z namaszczeniem, z religijnem napięciem wyobraźni. Świętnym skąpanym w blaskach jest odrazu obraz pierwszy, gdy zjawia mu się katedra „złota, przy zachodzącym słońcu, przyćmiona i opylona starością, młoda pięknem zaklętem, pełna duszy przeszłości — burza wyobraźni, z za której przesłania się tęczy wdzięk arcydzieła“. Zadrzała w piersiach poety wiara twórcza, wiara żywa, i odczuł i wysłowił cudownie rozmodlenie się ducha, pęd ku niebu architektury średniowiecznej, to „wielkie jej Dawidowe *Hosanna*“!

A potem wieczorem, gdy bramy świątyni majaczyły dziwaczny kształtami, gdy zabrzmiał dzwon żałobny, rozkołysała się wyobraźnia wizjonera — ujrzał i rzucił na papier wspaniałe i okrutne majaki rycerskiego tłumu, pogromu i rzezi rewolucyjnej¹⁾. Potem dźwięk organów w świątyni, huk trąb i bębnow wywołuje w jego wyobraźni jakiś korowód olbrzymów fantastyczny, jakby nadludzką sarabandę słupów, arkad, płasy wielkoludów, orgiję polotu potęg nadczłowieczych. Poeta czuje się owioniętym, oczarowanym atmosferą średniowiecza, które żywo staje mu w myśli jako „harmonija żywa pełna barw wyrazista i głośnie“. Snuje następnie cały łańcuch opisów żywych, wyrazistych, dokłanych plastycznych. Daje doskonałe pojęcie o bogatym zdobnictwie świątyni, posągach proroków i świętych, statuach alegorycznych, maszkarach fantastyczno-groteskowych. Chwyta piękno linii architektonicznych, arkad, kolumn, gzymsów, żeber, łuków, słupów. Wszystko to gra w duszy artysty-poety „dźwiękiem harf, brzmi hymnem na cześć Stwórcy, ma swoją muzykę potężną na-

¹⁾ Wspominałem już o nich w przypisku na str. 190.

techniona, niepojętą dla naszych uszu". Kończy się ten pobożny a wspaniałe artystyczny różaniec opisów, prześliczną, gorącą, głęboko odczuta, wzruszającą do głębi modlitwą do Maryi, jako patronki Ojczyzny. Skupia tu poeta wiekową skargę bólu i niedoli naszej, prosi o moc ducha, hart i wytrwanie w pracy, błaga o możliwość ujrzenia chociażby w godzinę śmierci jutrzeńki życia nowego! Gdy to piszę staje mi w myśli żywo młodzieńcza twarz Wyspiańskiego, jego wielkie niebieskie oko, lżą cichą przymglone. Jestto jeden z najpiękniejszych jego wzlotów. Nigdy poeta niebył tak *prostym a szczerym* jak w tym głosie duszy nabrzmiałej tęsknotą, bólem zbiorowym, przepojonym żądzą wyzwolenia i odnowy życia.

Cały ten opis katedry i miasta Rheims jest wspaniały, pełen barw, gorącego zachwytu, głębokiego uczucia religijnego. Proza jego jest lotną, żywą, ma naturalny bieg i następstwo myśli. Każde zdanie drga wewnętrzną mocą, jest dobrze odczute, każda myśl rysuje się jasno, każdy obraz rzucony śmiało, pewną ręką. Forma swobodna, niewymuszona kojarzy się z wewnętrznym tętnem uczucia, obrazy bogatego stylu wiążą się rdzennie z treścią a to wszystko rzucone na papier śmiało *à la prima*, z młodzieńczym rozpędem, ale zarazem i męską pewnością dojrzałego artysty.

Bije z tych opisów pierwszorzędny talent pisarski. Żałować należy że Wyspiański w swej karyerze literackiej tak mało uprawiał prozę, łamiać się z trudnościami formy wierszowanej. Jego werwa i talent w tym kierunku, jak już wspominałem, przebija się w ustępach wielu książki o „Hamlecie“, zwłaszcza, gdy autor żywo i lotnie spowiada się z rojeń i wrażeń bez-

pośrednich, porzuciwszy gzygżaki swej dowolnej egzegezy.

Ze spuścizny pośmiertnej godne uwagi są także dwa drobne okruczki prozaiczne, W ironicznej notatce „Ze sztuki śmieci“ Wyspiański lekko, ale boleśnie szydzi z jakiejś wystawy malarskiej, pełnej poronionych płodów impresjonistycznych a rezultat swoich wrażeń streszcza w jednym słowie: „Nic!“ (Czasopismo *Krytyka* r. 1908 zeszyt marcowy). Urywek „O czci dla dla bohaterów“ napisany pod wpływem książki Askenazego o księciu Józefie Poniatowskim, jest pełen zachwytu dla autora, o co niebyło łatwo u poety, patrzącego z góry na współczesną literacką produkcję. (*Krytyka* r. 1908, zeszyt czerwcowy). Występuje tu męska dostojność umysłu Wyspiańskiego, jego surowa etyka społeczna, poczucie patriotyzmu oparte na *Honorze i Sumieniu*. Ze szczególnem naciskiem wyraża wdzięczność Askenazemu za to, że „zrozumiał i odkrył księcia Józefa, dał o nim „poezję prawdziwą“ Dla czego? Bo chwycił rzeczy główne“, pominął szczegóły małe znaczne, niezajmował się wcale galeryją kochanek i katalogiem miłostek“ bohatera.

W pierwszym z tych fragmentów godnem uwagi jest piękne obrazowanie i lekkie floresy stylowe, w drugim surowa powaga oraz wyjątkowo wyniosłe a nawet wzgardliwe stanowisko, jakie poeta zajmował w stosunku do miłości erotycznej. Nigdy jej nie przebóstwiał, nie idealizował, ani bił czołem przed demonem szału i rozkoszy.

XX.

Pisma pośmiertne: „Daniel“ — Fragmenty i drobne poezyje.

W spuściźnie pozgonnej po Wyspiańskim oprócz odłamów i okruchów dzieł zamierzonych a niewykonanych, mamy jedną większą całość, dla poznania rozwoju siły twórczej poety bardzo doniosłą. Natychmiast po jego zgonie p. H. Opieński ogłosił w „Nowej Gazecie“ warszawskiej nieznany utwór Wyspiańskiego dramat jednoaktowy napisany w r. 1893, w tym celu aby stał się kanwą dla ilustracji muzycznej.¹⁾ Wtedy muzyka grała na strunach jego duszy prawie tak silnie jak poezja—sprawa nowej twórczości, nowej ewolucji w tej dziedzinie pochłaniała gorączkowo jego uwagę.

„Daniel“ nie tylko jako tekst muzycznego dramatu jest dziełem proroczo podniosłem. Wyspiański, który zaraz po napisaniu przesłał rękopism „Daniela“ przyjacielowi do Pragi, oparł się na Rozdziale V proroctwa

¹⁾ Dodatek do gazety „Literatura i sztuka“ z d. 8 Grudnia 1907—tekst z opuszczeniami. W r. 1908 tekst kompletny wyszedł w Krakowie w osobnem wydaniu.

Daniela z Biblii, przedstawił ucztę Baltazara i ową chwilę, gdy tajemnicza ręka pisała na ścianie pałacu wyrazy zguby i potępienia dla zwycięskiego króla chaldejczyków. Według ksiąg proroczych monarcha potężny został ukarany za to, że znieważył jedyne Boga, że „rozkazał przynieść naczynia złote i srebrne które zabrał był Nabuchodonozor i ojciec jego z kościoła Jerozalemskiego, aby pili z niego król i książęta jego i żony jego i nałożnice jego“. A pijąc z nich wino, „chwalili bogi złote, srebrne, miedziane, drewniane i kamienne“. Wyspiański przetworzył ten wątek biblijny jako prawdziwy polski, romantyczny poeta. Ukształtował pomysł oraz ideję utworu z jasnością niespotykaną w jego utworach późniejszych. Niechodziło mu o obraz majestatu Boga jednowładnego ani o błędy pogańskie, za które według judejskiego wieszczu stracon został monarcha chaldejski. Jego Baltazar jest despota, u którego żelazne ramię ciąży na doli podbitego ludu a Daniel wyrazicielem tej siły duchowej, której przemoc materyjalna niemoże osiągnąć, ani złamać. Na uczcie wspaniałej z wysokości swego tronu, upojony potęgą, Baltazar wychyla urągliwy toast na cześć umarłego Boga i kraju, dzwoni w nalane trunkiem święte puławy głosząc: „Niema siły tylko ja, niema woli — tylko ja!“ Zwraca się do synów podbitego kraju z przestrogą groźną, aby nie słuchali poezji, która ich karmiła czczą ułudą, aby zbudzili się z tych marzeń i zaczęli żyć rozumem, zamiast ze łzami w oczach patrzeć na ojców grób“. Starzy więźniowie przepędzani przez salę wobec monarchy, uczującego z książętami przy wspaniale zastawionych stołach, gotowi są wyszydzić wszystkie świętości i własnego Boga, zapomnieć o dalekiej przyszłej doli aby tylko nasycić głód, zyskać trochę wygody

w niewoli. Tymczasem młodzi w zuchwałym pomruku buntowniczym wróżą że „kiedys pałace runąć muszą... z pod gruzów nędza wstanie i pójdzie w świat“.

Na rozkaz króla prowadzeni na wygnanie poeci i wieszczkowie ze łzami śpiewają chórem:

żegnaj mój kraju, rodzinna ziemio,
przyjmij me łzy, jedyny dar;
idę daleko—przyniesie echo,
jako wspomnienie—do nas twój czar.
Na obcej ziemi znajdę mą nutę,
na obcej ziemi znajdę mój śpiew,
moi wnukowie wrócą za nami
do swojej ziemi!...

Niektórzy synowie podbitego kraju wyrzekają się ułudy poetycznej, marzeń o swej ziemi pamiątek przeszłości, chcąc rozpocząć nowe życie pod osłoną siły Baltazara. Mocarze, otaczający króla chaldejskiego, zapowiadają nowy porządek spokojny przy pracy w poddaństwie. Ale upojony swą mocą król despota depce najdroższe świętości pokonanych i popełnia wobec nich świętokradztwo, używając świętych puharów jako narzędzi orgii.

W niezmiennie przejrzystych symbolach Wyspiański zestawiał marzycielstwo i patryjotyzm wielkich romantyków naszych z oportunizmem a nawet serwilizmem niewolników pogodzonych z losem. Poeci idący na wygnanie, to nikt inny tylko nasi romantyczni wieszcz, piastunowie wielkich marzeń, którym przyświeca nadzieja, że wnuki ich wrócą na rodzinną ziemię.

Po chwili upojenia i szału ukazuje się dłoń proroca wśród burzy i gromów. Scena ogólnej zgromy i przestachu oddana przepysnie, w ruchu gorączkowym

w szeregu powiedzeń rwanych, tłumionych okrzyków, w zamęcie i tumultie rozpiezchnionej rzeszy biesiadnej.

Zgodnie z biblią król każe wtedy wezwać Daniela. W przesłicznej przemowie wita prorok światło dzienne którego „promieni złote struny długo w żrenicach mu nie igrały“. Mowa Daniela płynie szeroko, i wspaniale. Wobec siły i potęgi doczesnej staje śmiało uzbrojony w proroczą moc ducha, którą złożył w nim Bóg. Z ogromnym, męskim a jednak rozczulawionym żalem, mówi o miłości dla kraju, o „świętym skarbie ludów“. Gdy siedzący przy boku króla dygnitarze, grożą mu śmiercią, on prorok z woli Jehowy, oznajmia swe wielkie posłannictwo i rzuca gnębielom słowo groźnej przestrogi. Choć jest tylko fantazją tylko poezją, tylko *duszą*—ale za nim pójdzie „moc poczęta z jego słów“ moc wolności i odrodzenia. Słowa jego wywierają piorunujące wrażenie. Tłum się rozbiega, Baltazar i jego dygnitarze uchodzą w bojaźni, tylko tłum więźniów otacza Daniela i cicho z bojaźnią mówi:

Oto nasz prorok, nasz Król—duch,
jego myśl zostanie w nas!

Wyspiański staje tu najwyraźniej na gruncie idei romantycznych, przeciw którym wkrótce potem zaczął się buntować. „Danielowi“ przyświeca ideał wskrzeszenia ojczyzny. Jest on wieszczem, reprezentującym z całą samowiedzą ideę mesjaniczną. Co więcej przez jego twórcze usta poeta wyraził myśl, że poezja wśród mroków niedoli narodowej, była jedyną siłą, zapełniającą duchową próżnię,

Jak słusznie twierdzi St. Lack w swoich „Uwagach o Danielu“ („Krytyka r. 1908 zeszyt wrześniowy) Wyspiański po swojemu uosobił także w proroku „zagadnie-

nie Mocy“ twardej, nieugiętej w dobie próby i przełomu. Daniel uosobienie poezji jest „synem wyobraźni męczzonej, zginie, rozwieje się we mgle snów, lecz odrodzi się *czynem* w duszach braci i żyć będzie wieki“.

Słusznie twierdzi Lack że napisanie „Daniela“ było uświadomieniem sobie własnej siły i wolności. Myli się jednak, stanowczo mówiąc że było także „wykreśleniem dalszej drogi“. Bynajmniej—Wyspiański jako artysta i poeta potem szedł drogą zupełnie *odmienną*. W „Danielu“ jest poeta przezroczyście jasnym, wypowiada myśl naczelną mocno, w formach zdecydowanych, w kompozycji prostolinijnej, nie jest tak jak później symbolistą zagadkowym, i zawiłym, artystą linii załamanej i kapryśnej, twórcą ogromnych majaków, przysłoniętych mgłami mistycznych oparów. Poeta wielkość tematu przetworzył po swojemu, podjął zagadnienie wolności, walki ducha ukorzonego ludu z jedną potężną wolą, która ma pretensję do wszechwładzy na ziemi. Powsta-je przeciw niej potęga ducha, którą prorok czerpie za wolą bożą z serca swego ludu.

W ostatnich wierszach Wyspiański najwyraźniej stwierdza związek dramatu z mistyczną epopeją Słowackiego. W całości „Daniel“ jest dziełem, w którym wielki pomysł został wyrażony szczęśliwie, w kompozycji śmiałej, artystycznej. Język ma powagę, szerokość, namaszczenie bez fałszywego patosu, chociaż niezawsze zdobył się poeta na potęgę i plastykę odpowiednią wielkiemu napięciu dramatu. Znać że go pisał w Paryżu, zatracą bowiem o składnię francuską jak np. w wierszach: „Ja nie jestem jak tylko poezją — ja niejestem jak tylko fantazją“! Wiersz rytmiczny, gdzie-niegdzie rymem uperlony, płynie szeroko w luźnej a zmiennej formie wagnerowskiego *recytativu*. Sceny

zbiorowe, cały układ i ruch teatralny prowadzone z poczu-ciem efektów massowych. W zamiłowaniu do surowej wielkości poeta usunął ze sztuki pierwiastek niewieści, zapomniał o żonach i nałożnicach Baltazara, co nawet dla kompozytora muzycznego może być niewygodnem, niedając możliwości wzbogacenia scen zbiorowych kombi-nacjami harmonicznymi głosów kobiecych. Mimo to, jako tekst do dramatu muzycznego czy też do kantaty „Daniel“ jest kompozycją tak podniosłą i wspaniałą, że tylko pierwszorzędnny talent a może i gienijusz zdoła odziać słowa poety w odpowiednio królewską szatę dźwięków. Na tle kombinacji polifonicznych należy tu zarysować odpowiednio do tekstu groźną figurę króla, pełną ponurej tyrańskiej mocy, oraz słoneczną postać proroka, którego głos powinien potężnie panować nad tłumem, jako zjawa anielska, falą tenorowych dźwięków. Wyspiański, pisząc „Daniela“, czuł muzykę nie tylko jako nieokreślony nastrój, duchowe napięcie, jak ją pojmuje w Nietzsche „Narodzinach tragedji“ ale jako siłę konkretną, żywą, jako wyraz ogólnych dźwięków duszy ludzkiej, działających potęgą bezpośrednią, wyraźną, chociaż uczu-ciowo—abstrakcyjną. Gdym czytał „Daniela“ słowom poety towarzyszyły w mym uchu szerokie, potężne me-lodje, w scenach zbiorowych akordy chórów i symfo-niczne dźwięki orkiestry. Pięknego dzieła dokona muzyk, który dopełni słowa i zarysy dramatu śpiewami polifonią godną tej ogromnej, proroczej sceny!..

*

*

*

Gończy duch patryjotyczno-religijny bije z fragmen-tu dramatycznego „Królowa korony polskiej“ napisane-

go w listopadzie r. 1893 w Paryżu a ogłoszonego w „Czasie” 1908 r. d. 18 kwietnia z pośmiertnych papierów. Treść fragmentu wiąże się z witrażową kompozycją „Ślubów Jana Kazimierza” którą Wyspiański przeznaczał wtedy dla katedry lwowskiej. Wiemy już ze wspomnień przekazanych przez p. F. Hösicka (patrz wyżej, str. 15) że Wyspiański w duchu swoich upodobań artystycznych przedstawił króla, gotującego się w r. 1655 na wyprawę pod Zbaraż w „chwilę zachwycenia, wizyi”. We fragmencie dramatycznym pod sklepieniem katedry ujrzał król rozmodlony zjawę Polski jako niewiasty w sukni czarnej i płaszczu koronacyjnym tak, jak ją wyraził poeta w swym witrażowym projekcie. W tem widzeniu Polska sterana i osłabiona płynie ku Maryi w niebo z głową omdlałą, pełną męczeńskiego bólu, jeszcze królewska, chociaż żałosna, bolejąca. W duszę króla ze szwedzkiej dynastii poeta włożył swój dar jasnovidzenia i przeczucie żałoby narodowej. Niechodziło tu Wyspiańskiemu o ścisły koloryt historyczny, ale o wielką scenę, o moment podniesienia ducha narodowego w przełomowej chwili, gdy król i rycerstwo gotowali się stawić czoło kozackim zastępom. Były to zapasy w wielkim stylu—ostatnie drgnięcia padającej mocarstwowej potęgi dawnej Rzeczypospolitej. Król na czele rycerstwa urasta do godności wodza narodowego, który gotów jest w obronie ziemi rodzinnej stoczyć walkę na śmierć i życie.

Scenę tę pomyślał poeta w wielkim stylu i wypożył ją w dobrze pomyślane kontrasty. Z ust pobożnego ludu zgromadzonego w katedrze lwowskiej płynie pieśń do Matki Boskiej w starodawnej kantyczkowej formie „ubranej w rymy najlichsze”. W kontraście z tym hymnem rozlegają się krótkie pełne charakteru rozmowy szlachty. Pomrukuje ona zrazu niechętna,

oporna wobec majestatu, stopniowo jednak daje się porwać słowom Jana Kazimierza, który dostraja się do wielkości sytuacji i zapanowuje nad zebranim tłumem.

Pełną żarliwości i zapału religijnego jest przemowa króla, gorąco, głęboko odczute są słowa jego modlitwy, która obejmuje miłością cały lud polski. Poeta *anticipando* każe królowi polskiemu mieć zbożne, demokratyczne pragnienia i myśleć o doli niewolnych wieśniaków. Niezupełnie zgodnie z pojęciami danej epoki ale serdecznie i gorąco błaga monarcha Królowę Niebios o wolność dla chat kmięcych: „Niechaj najlichszy rolnik będzie wolny przez wolę własną i niech serdecznym gorącem płomieniem ku Tobie, Panno! Ty nad polską rolą, roztocz płomienną miłości zasłonę, po nad polami, płyn niebiosami, nad czołem noś polską koronę”. Porwana zapałem szlachta składa królowi na wojnę majątki rodzinne, klejnoty, dukaty, słuckie pasy. Król z humorem i fantazyją wzywa rycerstwo do wojny, daje ostatnie rozkazy, szlachta rozchodzi się zachwycona animuszem i energią monarchy—tłum w kościele śpiewa pieśni na cześć ślicznej gwiazdy, Królowej Maryi.

W tym fragmencie uderza obok religijnej strzeżoności uczuć powaga i *jasność* która cechuje wszystkie listy i fragmenty młodzieńcze, napisane przed „Legendą”. Oblicze poety ukazuje jakby okraszone rumieńcem, promienne zapałem patryjotycznym. Słowa płyną prosto, śmiało odczute, rzucone na papier pod wpływem bezpośredniego impetu, język i styl niema przepychu i świetności obrazowania, ale tętni życiem, idzie z duszy, w chwilach podniosłych zdobywa się na przekonywające akcenty. Myśl biegnie potoczyć się, niewikła się w gzygzakach, nie gubi w domysłach ani w tu-

manach a co najważniejsza wszędzie czuć wielką przekonującą—*szczerłość*.

Niewiem czy poeta zamyślał napisać cały dramat o „Królowej korony polskiej“ ale ta scena modłów i przysięgi szczęśliwa w układzie scenicznym, stanowi sama w sobie całość, tłumaczy się doskonale pod względem artystycznym, uderza rozmaitością stylu, który oddaje zarówno stronę podniosłą majestatyczną danego momentu, jak i pogwary, szepty zgromadzonego tłumu. Jestto próba syntezy pierwiastków realistyczno-szekspirowskich, oraz idealno-kalderońskich, próba połączenia dwu stylów, która wypadła szczęśliwie, bez cienia naśladownictwa, gdyż artystycznym spoiwem jest tutaj nastrój religijno narodowy i odczucie wielkości danej sceny. Wielka to, nieoceniona dla teatru polskiego szkoda, że Wyspiański nie poszedł w dalszej produkcji dramatycznej za szczęśliwymi instynktami młodości, ale przejął się całkowicie manierą symboliczno-nastrojową. Działała ona hipnotycznie na pewne grupy czytelników, budząc opozycję wielu nawet wytworniejszych umysłów, które nie dały się ujarzmić przez panującą literacką modę. W stylu żywym, różnobarwnym, który różni się tak korzystnie od późniejszej jednostajności deklamacyjno-retorycznej fragmentów „Zygmunta Augusta“, mógłby Wyspiański, gdyby chciał, stworzyć cały szereg dramatów historycznych, posiadających wiekową trwałość dla repertuaru scen polskich, które mogą się rozwijać swobodnie. Dobrze i pięknie wystawiony fragment „Królowej Korony Polskiej“ sam przez się na teatrze może wywołać silny efekt jako wskrzeszenie poetyczne pięknej, dziejowej chwili.

Z ostatniej fazy twórczości pochodzą fragmenty dramatu „Jadwiga“ nazwanego także „Hedvigis una

dies“ które p. Adam Chmiel ogłosił z rękopisów pośmiertnych w Przeglądzie Powszechnym (miesiąc Luty, 1908 r.) opatrzywszy wstępem i objaśnieniami. Wydawca podaje troskliwie zebrane wiadomości o genezie utworu, o przypuszczalnym planie całości, wspominając przytem że poeta w ostatnich miesiącach życia spalił niektóre napisane już sceny, razem z innemi wierszami, oraz fragmentami dramatów: „Upadłe anioły“ i „Rok 1846“. Ten ostatni miał być oparty, o ile wiem, na dziejach Rzeczypospolitej krakowskiej i efemerycznej dyktaturze Tyssowskiego. Całość „Jadwigi“ już ukształtowała się w myśli autora, o czym świadczy dochowany opis osób dramatu. Znać tu widoczny wpływ tragiki francuskiej. Akcja miała się zamknąć w ciągu jednego dnia 23 Sierpnia 1385 r. i polegała głównie na znanym starciu z panami polskimi młodej królowej, która przy sobie posadzić chciała na piastowskim tronie rakuskiego Wilhelma.

Z fragmentów wydrukowanych w „Przeglądzie powszechnym“ wyróżnia się szeroko, lubo w zbyt rozlewnej retoryce prowadzona scena pomiędzy Dymitrem z Goraja a Jadwigą, broniącą praw swoich do Wilhelma i swobody monarszej. Starzec mówi gorąco, serdecznie, z czcią winną majestatowi młodziutkiej władczyni, ale niezłomny w postanowieniu—Jadwiga łagodna zrazu nie odpowiada ale nieustępuje, wtedy Dymitr oświadcza, że gwałtem złamie jej upór i księcia do zamku nie puści, kończąc energicznemi słowami: „Ślubuję panno—niemcowi cię nie dać!“

Znać, że w miarę pisania sceny, poeta się rozgrzewał, nadając retoryce wierszowanej coraz żywsze tempo, a kończąc fragment kilkoma urywanemi zdaniami pełnemi mocy i jędrności.

W ostatnim fragmencie zjawia się w marzeniu

królowej Angelus Nuntius, odbywa się parafraza biblijnej sceny zwiastowania. Anioł wychodzi, z komnat Wawelu, zamieszkiwanych przez dziada królowej Kazimierza Wielkiego i wróży Jadwidze, że będzie dla Polski perłą, złotą różą w szafirów skłonie, że naród będzie pamiętał o łzach dziecka, złożonych na ofiarę dla kraju. Scena ta, jak objaśnia p. Chmiel, miała być w przedstawieniu teatralnem wzorowana na obrazach *quattro-centa* i minijaturach średniowiecznych. Jest ona jakby ożywioną słowami wizyj Fra-Angelica, ma seraficzny wdzięk i pomimo wyrażen chropawych, parę klejnotów poetycznego obrazowania.

Z fragmentów dramatu „Samuel Zborowski“ drukowanych w „Nowej Reformie“ (dodatek „Na gwiazdkę“ z d. 24 Grudnia 1907 r.) widać że przedmiotem tego utworu były ostatnie chwile bohatera przed ścięciem. Wiersz jedenasto zgłoszkowany rymowany zamienia się w toku dramatu na wiersz trzynasto zgłoszkowy o bardzo łatwych, kantyczkowych rymach, i dykcji z lekka archaizowanej. Trudno wnioskować z tych pierwszych zarysów, jaką mogła być całość. To jasne tylko że w Zborowskim niechciał poeta idealizować warcholstwa, zrobił go jednak dumnym, nieugiętym człowiekiem, który własną wolą się dźwiga, własną wolą błądzi, nie czuje wyrzutów z powodu zabicia Wapowskiego i wzywa kanclerza Zamojskiego przed sąd Boga. W ostatnich chwilach przedśmiertnych Samuel kaja się za swe grzechy, przyjmuje z pokorą krwawą ofiarę, na którą go ludzie wiodą, a myślą staje przed Bogiem. Ale wobec ludzi do końca niezłamany jest w swej swobodnej pysze, marzący o bitwach rycerskich w których by mógł odzyskać cześć straconą. Całość miała być trymaną w tonie retorycznym, podniosłym a bohater po-

mimo mocy i hardości posiadał, według pojęcia poety, duszę miękka, poetyczną, albowiem w chwili gdy „kątowie na niego czekają“ powiada przyjacielowi, bliżej nieokreślonemu, że dusza człowiecza..

li przez serce jedynie jako gwiazda świeci,
li przez serce jak anioł przez świat w skrzydłach leci!

W chwili przedzgonnej te słowa jak promień lazuru migają na tle dramatu posepnem, szarem jak ściana kamienna więzienna.

* * *

Do cyklu rapsodów które wiążą się z treścią witraży, przeznaczonych dla katedry na Wawelu, należał poemat „Święty Stanisław“ którego fragment ogłosił p. Adam Chmiel w „Pamiętniku literackim“ (za miesiąc Czerwiec 1909) dodając garść rzeczowych objaśnień. Z notatek wstępnych można mieć wyobrażenie o zarysach rapsodu. Dzieje się on na ziemi i w niebie. Męczennik, zabity na Skałce, ulatuje z trumną przed trony Boże—oskarża się sam, zrzeka się świętości i wywyższenia, potem z trumną spada w przepaść „ciągniony siłą ziemi“. Trumna goni po kraju, szukając króla, a w tej gonitwie blachy pękają, trumna się rozlatuje. Potem po wędrówkach tatrzańskich, po zbudzeniu rycerstwa zakłętego przez trąby anielskie, następuje „pocałowanie z królem“. Obaj przeciwnicy płyną z orłami po kraju przed nimi anioły srebrne, lśniące. A cały ten korowód mar i widzeń miał się kończyć jakąś koronacją.

Pisał to poeta w latach 1900—1902, powracał wielokrotnie do tematu, rzucał na papier różne momenty wyśnionej mętnie i chaotycznie całości. Pomysł widocz-

nie niemiał w sobie siły artystycznego wcielenia. Z szesnastu napisanych strof i fragmentów można się przekonać, że wyobraźnia poety posepna, polatująca nad cmentarzami polskiej ziemi, kłębiła się w obrazach bardzo zamglonych. Święte upiórzyśko biskupa tuła się w nieokreślonych regionach, staje przed sądem potępieńców, którzy opuścili jamy cmentarne. Cmentarz cały wołaniem przeklinał pamięć Świętego, który w wybuchu jakiejś rozpaczliwej upiernej a nielogicznej grozi Bogu Nieogarnionemu, że go przeklnie, jeśli łaski nie wyprosi.

W tej plataninie widzeń i symboli to mi wydaje się jasnym że Święty czuje po śmierci zgryzotę upiorną za to że klnąc króla podcinał moc narodu. Dla tego potem cierpi męki ogromne „w szaleństwie ducha”. W jednym z ostatnich ułamków snuje się widzenie jakiegoś zwycięskiego pochodu zastępu rycerzy, zmartwychwstałych, którzy „pędzili w spalenisk krwawej pożodze i na to zwiedzeni byli, by siłą kraj oswobodzili”. Jak w innych rapsodach duch biskupa sam opowiada koleje swych nadziemskich wędrówek, swej tułaczki w zaświatach.

Pojednanie dwu wrogich sobie potęg, dwu duchów, wyzwolonych od ziemskiego antagonizmu, ma jakieś odległe pokrewieństwo z ogromnemi rozplywającemi się scenami dramatu Słowackiego „Samuel Zborowski“. Niemoże tu być mowy o naśladownictwie, nawet o mimowolnym wpływie, albowiem „Zborowski“ został ogłoszony później z rękopismów pośmiertnych po Słowackim przez p. H. Biegeleisena. (Warszawa, Jan Fiszer, 1903 r. str. 215). Zachodzi tu pewne, lubo odległe pokrewieństwo scen i pomysłów, będących płodem rozbujającego w nieskończoność wizyjonerstwa.

Pomimo widocznego w niektórych szczegółach po-

lotu wyobraźni, rapsod Wyspiańskiego pogrążał się w mroku. Poeta wynurzył z niego kilka tylko zjawień na tle zmienno-chmurnej fantasmagorii. Choć i tu migają piękne słowa i obrazy, te okruchy rapsodu niebudzą w nas ciekawości ani tęsknoty do tworów nienarodzonych.

W drobnych okruchach epickich „Wernychory“, pomieszczonych w pierwszym zeszycie kwartalnika „Lamus“, r. 1909, zwłaszcza w ostatnich strofach bije tętno wojowniczej swobody obok polotu bujnej mistycznej fantazyi..

✱

✱

✱

Dla poznania duchowego nastroju poety w pierwszej przedwstępnej fazie twórczości, ważnym jest jego „wyjątek z listu“, pisanego w r. 1902 do jednego z przyjaciół w którym dopatrywał „równej miary towarzysza wyprawy na Parnas“ („Krytyka“, zeszyt Styczniowy z 1908 r.). Już wtedy czuł Wyspiański moc wewnętrzną i tragizm poetycznego powołania, wytknął sobie wielki cel w słowach prostych a mocnych:

nam trzeba za cenę życia
po ogień jasny iść,
przejść siedem czarnych bram,
przejść siedem czarnych pól,
aż się zhartuje ból,
do samego dotrzeć ołtarza,
porwać ogień strażony,
zanieść w ojczyście strony...

Sympatyczną cechą poety było to, że nigdy nie-przerabiał uczuć osobistych na pokupny towar, nie spo-

wiadał się z przeżytych bólów, nie wystawiał na pokaz tajemnic swego wnętrza. Czasami w krótkich wierszach pisanych w listach do przyjaciół, dawał wyraz swej satyrycznej werwie, puszczał cugle tęsknocie. W liście pi-sanym w 1904 r. do Adama Chmiela neliatościwie wydrwił wizytę jednego z wiedeńskich literatów, czy artystów, który mu radził aby dał się poznać w Wiedniu po za sferą Krakowa. W makaronizowanym niemiecko-polskim wierszu o heinowskim zacięciu urąga zręcznie i drwi z tej łaski protektora, który go chciał „posadzić na tronie próżności“.

Zamknięty w swej pracowni na ul. Krówoderskiej w komnacie malowanej na kolor ultramarynowy, poeta czasem wzdychał do szerszych widoków przyrody. Z jego okien roztaczał się dość szeroki widok na podmiejską okolicę, uwiecznony wystającym wśród zieleni lasu bieleńskiego, kopcem Kościuszki. Tęsknotę do przyrody wielkiej, do turni, wirchów i śniegów tatrzańskich, wyraził Wyspiański w wierszu „Nad morskiem okiem“ pi-sanym w r. 1904 w liście do prof. T. Estreichera. (Oba te wiersze wydrukowane zostały w Czasie z d. 24 Grudnia 1907 r.). Chociaż choroba gnębiła go już wtedy, zamykając w czterech ścianach, poeta w formie lekkiej, smętno-żartobliwej mówi o cichych dniach spędzonych przy puchącym rękopiśmie nad stolikiem—zazdrości przyjaciołom „że stoją tam w zimie, w ostrym wicherze, w powietrzu świeżych barw“ że patrzą „jak śnieg się wgryza sznurem w szczeliny i zręby skał, w głazów ogromie“. Na dnie tego wiersza drzemie cichy żal człowieka chorego, który myślą rwie się do natury mroźnej a krzepkiej. Uczucie to wybucha w namiętnie wyrażonym kontraście gorzkiego wesela i śmiechu, w pięknym wierszu: „Ach który jestem żywy“ pi-sanym w r. 1905

w liście z Bad-Hall do p. Chmiela, a wydrukowanym w Czasie d. 28 Listopada 1907 r. Nikt może z równą swobodą i męstwem niewypowiedział przecucia bliskiej śmierci, nikt nie mówił o niem z taką werwą bolesnej rezygnacji i żałobnego humoru. Poeta ogląda na marach swego trupa, widzi jak leży, trzymając w rękę krzyż—a duch jego ulata ku niebu słupem ognistym. I wesoły jest, groźnie wesoły, mężnie wesoły. Uważa zgon jako wstęp do nowego życia, a duch jego niezatrwożony ma stanąć na sąd przed Bogiem! W tych dwunastu strofkach pi-sanych w rytmie lotnym a zgrzytliwym, występuje typowo moc umysłu Wyspiańskiego jego duma, hart wewnętrzny, jego spoglądanie z wysoka na marność ziemskiego bytu — jego wreszcie wizjonerstwo i pełen tęsknoty lot myśli w dziedzinę zagrobowe.

Sam sobie wytknął poeta drogę przewodnią a raczej ją sam sobie oświecił, wołając: „Bądź jak meteor“ porównyując się „do gwiazd co same swych szukają dróg“. („Krytyka“ za m. Styczeń 1908 r.). W dwu stę-żonych strofkach zawarł samo-poznawczą myśl i świadomość swej natury twórczej. Wierzy że w przyszłości idą za nim zorze, ale w terażniejszości woła do samego siebie: „Chaosu lotem zmierz przestworze—I pal i depc i siecz i płuż“!

Czuł tu i wyraził zasadniczą swoją *dwoistość*, powołanie wieszczą który przepowiada zorze przyszłości, ogląda w marzeniu wielkie zagadki losu—a jednocześnie zwraca się wojowniczo ku czasom obecnym z mieczem i ogniem, trawiącym przeżytki i rumowiska myśli narodowej.

XXI.

Projekt architektoniczny.

W zaraniu twórczości Wyspiański zaczął od wawelowej legendy, na schyłku zaś swej myśli o twierdzy polskiego narodowego ducha, kształty pomysłów plastycznych—na wielką skalę. Duch jego bogaty, płodny sięgnął w dziedzinę architektury tak samo, jak dawniej przerzucał się w dziedzinę muzyki.

Niemożna tego uważać na potwierdzenie modnej do niedawna teorii, głoszącej że sztuka jest jedną, czemu zaprzecza sam ten fakt, że technika każdego dzieła sztuki wynika z natury odrębnego materiału. Duch jednak twórczy, płodny a bogaty przekracza na skrzydłach fantazyi sfery i linije graniczne, zadzierzgać między różnemi sztukami związki i powinowactwa.

Gdy w r. 1904 Zamek Królewski na Wawelu przeszedł na własność kraju, poeta zaproponował p. Władysławowi Ekielskiemu, utworzenie projektu zabudowania całego wzgórza, w taki sposób aby stało się ono „Akropolidą“, twierdzą świętości narodu, odrodzonej polskiej chwały. Uważał to za obowiązek artystów współczesnych, aby stworzyli widomy wyraz „jak sobie

można wyobrazić przyszłe zabudowanie Wawelu”. Owocem wspólnej pracy poety i budowniczego jest wielce interesujący projekt „Akropolis” pomieszczony w krakowskim miesięczniku „Architekt” w zeszytce czerwcowym w 1908 roku.

Jedyne to w swoim rodzaju dzieło wspólki artystycznej jest owocem przykładnej harmonii dwu twórczych talentów. Poeta kształtów pod względem ideowym poddał się wpływowi poety słowa, który znowu zował swobodę pierwszemu, gdy chodziło o przyobleczenie pomysłów w formy graficzne. Chociaż nasze nieporządne natury słowiańskie nie tak łatwo dadzą się skojarzyć i skoordynować, uderza tu harmonija i zespolenie się różnorodnych usiłowań, w duchu jednej wielkiej myśli narodowej,

Wawel według tego projektu „zogniskować winien życie narodu, najidealniejszy wykwit jego państwowej i umysłowej kultury, być jej widowym znakiem w szeregu budowli, które wzniesie żywy jego organizm”. Aby osiągnąć ten cel, twórcy projektu poszybowali w przeszłość na skrzydłach marzeń mesjanicznych. Wawel stał się w ich duszy nie tylko wzgórzem pamiątek, ostoją tradycyi zamarłej, ale symbolem i ogniskiem zmarłych wstającej wielkości narodu. Ponieważ jednak marzenie należało ucieleśnić w projekcie określonym, w formach plastycznych, obaj twórcy oparli się na podstawie realnej, na zdjęciu poziomem, odpowiadającym stanowi obecnemu dziejowego wzgórza. Ma się rozumieć że na planie zasadniczym, dającym jasne pojęcie o rozkładzie wszystkich części nowego projektu, katedra została nietkniętą, tylko słusznie obmyślano zmianę obecnej bramy wojskowej, wiodącej do świątyni, na inną, na wzór krakowskiej bramy Ś-go Andrzeja, która zachowała

archaiczne piętno. Projekt utrzymuje obecne mury forteczne Wawelu, z usunięciem blanków (karnelażu) w tych miejscach, gdzie roztacza się na miasto i okolice piękny widok i gdzie należałoby tworzyć balkony jak np. przed wejściem do katedry. Istniejące przy fortyfikacjach rondle mogą być także zamienione na *lapidaria* z których jedno w kształcie floryjańskiego barbakanu.

Cały kompleks budowli składający się na zamek królewski z przyległym do niego Muzeum Dyecezyalnym autorowie zostawiają nietknięty. Wielkie sale zamku królewskiego nienadają się na Muzeum Narodowe, nie posiadają bowiem warunków ani przestrzeni ani oświetlenia, odpowiadającego dzisiejszym pojęciom muzealnym, Niemożna tam urządzić niskich pięter, ani sal płytkich z odpowiednim oświetleniem, ani ogniotrwałych stropów. Dla tego też sale zamku „powinny zachować swój charakter starodawnej rezydencji królewskiej” monumentu narodowego, dziejowej pamiątki zmiennych kolei tryumfów i klęsk.

Projekty nowych budowli autorowie proponują na wielkim placu który ma się utworzyć po zburzeniu budynków wojskowych. Dzielić się będzie ten plac na trzy części, jakby na trzy wielkie dziedzińce: na plac katedralny, plac Zwycięstwa oraz plac Izby posłów. Przez pietyzm dla przeszłości powstał na planie pomysł restytucji dwu kościołów Ś-go Michała i Ś-go Jerzego według rzutów, znalezionych na planie z r. 1796 r. i to jest może najmniej uzasadniona część projektu. Te kościołki w przyszłości niemają racji bytu obok katedry, która powinna być głównym i jedynym na tem wzgórzu ogniskiem religijnego kultu. Potrzebne były one jednak twórcom projektu pod względem artystycznym, dla ujęcia i rozgraniczenia różnych placów, oraz zapewne

dla malowniczego kontrastu strzelistych form architektonicznych z sąsiednimi budowlami o charakterze świeckim które szeroko mają rozpościerać swe monumentalne kształty.

Pomijając mniej ważne szczegóły projektu, zaznaczam, że autorowie utrzymują masową przewagę zamku królewskiego, leżącego na cyplu wzgórza, starając się aby zarysy sylwety ogólnego komplektu budowli nie były rozstrzelone, aby układały się logicznie i harmonijnie. Dla utrzymania charakteru zamku projekt przywraca dwie zburzone w 1820 roku miejskie baszty, które łącznie z istniejącymi dwoma basztami oraz kręgiem murów tworzyć mają obramienie całego wzgórza akcentując średniowieczny charakter warowni.

Grupa nowych budynków ma być wzniesiona w stylu odrodzenia z częstem użyciem ulubionych w Polsce motywów attykowych. Punktem wyjścia dla tej nowej całości jest starożytna Baszta złodziejska, opodal Smoczej Jamy. Na przeciw niej nad Wisłą leży fantastycznie pomyślany „Gród Bolesławowy” którego szkic rzucił Wyspiański w osobnym rysunku. Jestto rodzaj malowniczej dekoracji architektonicznej na stokach Wawelu nad wybrzeżem Wisły o prostoliniowych kształtach, basztach spiczastych i bramie półokrągłej. Archaiczno-piastowska wizja malarza, której architekt jeszcze nie ujął w formy ściśle określone pod względem technicznym. W środku tego piastowskiego grodu Wyspiański umieścił sarkofag Bolesława Śmiałego i sam do niego rzucił projekt, na którym król w chłopskiej stylizowanej sukmanie—tak jak widzieliśmy go na scenie—w postawie pół leżącej podnosi się czujny, trzymając w dłoni głownię miecza, jakby ze spoczynku kamienne-

go za chwilę chciał się zerwać do boju. Szkic oryginalnie rzucony w kanciasto-kamiennych zarysach.

Trzy wjazdy do nowo zbudowanej przestrzeni wzgórz prowadzą przez bramy trzech baszt — w taki sposób że na osi każdego wjazdu znajduje się kolumna stojąca na środku placu zwycięska, uwieńczona posągami skrzydlatej Nike. Wprost za kolumną mieści się na projekcie kościół Ś-go Michała pomyślany na wzór cudnego klejnotu gotyki średniowiecznej Świętej kaplicy (Sainte Chapelle) w Paryżu. Przed kościołem ołtarz polowy do odprawiania nabożeństwa pod gołym niebem podczas wielkich festynów.

Jeżeli staniemy przed tym ołtarzem tyłem do głównej bramy wjazdowej to po lewej stronie będziemy mieli istniejący obecnie dom wikaryuszów katedry, oraz wąską uliczkę oddzielającą od niego gmach Muzeum Narodowego, wzniesiony w murach istniejących mieszkań wojskowych, jako budynek dwu piętrowy złożony z długich a nie szerokich sal kurytarzowych i gabinetów na drugiem piętrze z górnym oświetleniem.

Plac Zwycięstwa okolony jest na projekcie budynkami Senatu oraz Izby poselskiej, z przyległym apartamentem królewskim. Plac przed tą budowlą zamyka się półkołem arkadowym z łukiem tryumfalnym, tuż obok kościoła Ś-go Jerzego. Do Izby poselskiej wgłębi placu katedralnego Akademia Umiejętności, którą poeta nazywa Kapitołem albo Walhallą — z salą posiedzeń na doroczne uroczyste zebrania. Na jednym ze szkiców rzucił Wyspiański zarysy monumentalne tej części projektu, pomieściwszy nad wejściem płaskorzeźbą reprodukcję obrazu Matejki „Bitwa pod Grunwaldem”. Nawiasem mówiąc, zadanie to dla rzeźbiarza kolosalnie trudne, może nierozwiązalne.

Z budynków, położonych naprzeciw katedry, ma być wzniesiony nowy pałac biskupi — z utrzymaniem dawnych, obok leżących, stajni królewskich. Od strony zachodniej, na stoku skalnym przy Wiśle, gdzie otwiera się czarujący widok na Tatry i Babią górę umieszczony został projekt wykutego w skale teatru greckiego z 700 siedzeniami na którym mogą się odbywać w przyszłości przedstawienia uroczyste w tym rodzaju jak w Nîmes, Beziers lub Orange. U dołu za kościołem Bernardynów zaprojektowane zostało wielkie podłużne Stadjon sokole, arena igrzysk gimnastycznych dla młodzieży polskiej która „powinna być silną ciałem i duchem”.

Tak się przedstawia w ogólnych zarysach ten wielki, piękny projekt, pojęty w duchu mickiewiczowskiego hasła: „mierz siłę na zamiary nie zamiar podług sił”. Nie mam danych na to, aby ocenić wartość fachowej pracy p. Ekielskiego i jego konstrukcyjnych pomysłów. Powiem tylko, że według rysunków i tablic dołączonych można sobie wyobrazić bardzo jasno zarówno cały kompleks nowych budowli, jak ich stosunek do katedry i królewskiego zamku. Obaj twórcy poświęcili sporo czasu i wysiłków imaginacji dla celu „cennego każdemu artyście: projektowania dzieł wielkich”. Pomysły ich godzą się doskonale z istniejącymi gmachami, tworzą z nimi imponujący naprawdę wieńiec budowli na tej tradycyjnej opoce przeszłości. Zarówno widok ogólny jak i charakter oraz rozkład poszczególnych części, odbijają się jasno w zwierciadle wyobraźni czytelnika. Zasadnicze, ideowe pomysły projektu są płodem marzeń idealnych, krańcowo optymistycznych, których obecna rzeczywistość jest niestety, bardzo pesymistycznym zaprzeczeniem. Pomimo tego idealizmu,

artystyczne ucieleśnienie projektu, jak słusznie twierdzi p. Ekielski, opiera się na konkretnej podstawie, wszystkie nowe budowle mają swoje „realne przeznaczenie, i cele „które dla tego wydają się idealnymi że są — dalekimi“.

To pewna, że najwewnętrzniejsza treść projektu łączy się integralnie z ewolucją zasadniczych pomysłów poezji Wyspiańskiego. Na przeciwnym krańcu Wawelu, w kontraście do katedry i srebrnej trumny kanonizowanego biskupa poeta umieścił sarkofag króla, jego zabójcy. Godzi się to z fantasmagorią rapsodów, z pomysłem idealnej harmonii pomiędzy królem a biskupem w krainie zagrobowej, z wyrokiem sądów bożych, które rozkazują biskupowi kajać się za złamanie żywotnej siły narodu w zaraniu dziejowym. W polskiej Akropolidzie przyszłości Bolesław Śmiały, według poety, powinien mieć swój pomnik nie jako zabójca zbieg i pokutnik, ale jako mocarz, który był ongi „bożą różgą“, krwią i mieczem cementował młode państwo polskie.

Dzięki Wyspiańskiego jest domieszka symbolów i pomysłów helleńskich, a zwłaszcza umieszczenie na stokach nad Wisłą teatru greckiego. Według p. Ekielskiego ma to odpowiadać „kulturze naszego społeczeństwa, które, jak wiadomo, z wielkim interesem śledzi przebieg greckich dramatów inscenizowanych przez naszą młodzież“. Jestto błogie złudzenie, albowiem pomimo gimnazyów klasycznych, kultura helleńska w umysłowości naszej znajduje oddźwięk dość słaby, doczego przyczyniają się niemało wspomnienia bezpłodnych mozołów nad gramatyką i partykułami greckimi.

Chociaż Wyspiański w kilku ostatnich dramatach poplątał figury i symbole greckie ze scenami i posta-

ciami polskimi, ta mieszanina jest wynikiem głównie upodobań indywidualnych, nieda się, według mnie, uzasadnić pod względem estetycznym, chyba tylko na drodze bezkrytycznej uległości wobec wszystkich intencji i pomysłów poety.

W Warszawie mamy wprawdzie bardzo piękny amfiteatr grecki, ale stanowi on tylko wspaniałą dekorację łaźniowskiego parku, oraz bardzo rzadko arenę dla widowisk baletowych. Wobec małej estetycznej kultury naszej publiczności trudno marzyć, aby na tej scenie pojawiły się arcydzieła muzy helleńskiej, chociaż przesłiznie by mogły wypaść w tem malowniczym otoczeniu.

Zasadnicza idea oraz duch ożywiający cały ten projekt streszcza się w napisie łacińskim pomieszczonym na froncie budynku, zdobnego wielką kopułą na Placu zwycięstwa. Czytamy w nim spełnienie proroctwa zawartego w widzeniu księdza Piotra w „Dziadach“, w owej wróżbie bohatera wybawcy, którego miano będzie „czterdzieści i cztery“. Komentatorowie wysilają się na znalezienie klucza do tej mistycznej zagadki zapominając, że błyskawice natchnienia nie dają się ująć w analityczne formuły.

W ogóle poeta łącznie z architektem stanęli w tym projekcie na gruncie nadziei, marzeń, ideałów romantycznych, przeciwko którym Konrad miotał się tak gwałtownie w „Wyzwoleniu“. Wawel ze swymi grobami i pomnikami rycerzy, zaklętymi w sen kamieniny nęcił tam złudą cmentarną a „wielkość jego posągów była fałszem udanym a zwodliwym“. Już jednak w „Akropolidzie“ słał poeta na Wawelu przyszły tryumf poezji — nowego zmartwychwstania ducha narodu. Zapomniałszy w projekcie architektonicznym o jakóbowej walce, jaką stoczył z widmem romantyzmu, na Wawelu nie-

widzi poeta tylko grobowych pamiątek przeszłości, ani mamideł, kołyszących duszę snem wspomnień — ale buduje w myśli na wzgórzu dziejowem przybytki zmartwychwstałego życia, wypisuje na marmurowych tablicach głoski promiennych, bardzo odległych, ale mających się spełnić—nadziei.

XXII.

Zarys ogólny.

Dusze ludzkie jak dzwony są często splotem różnych pierwiastków, zwłaszcza dusze bogate i dźwięczne. W twórczym duchu Wyspiańskiego łatwo dostrzedz kombinację dwu sprzecznych właściwości: wizjonerstwa i żrącej ironii. Raz jeden wciągu wieków natura i ludzkość stworzyły w nim mieszaninę Franciszka z Assyżu i Tersytesa — tak w rozmowie powiedział do mnie autor „Monsalwatu”. Dodam jeszcze, że wizjonerstwo poety ma cechę posępnej wielkości i grozy, owej *terribilità*, którą Klaczko w znakomitej księdze o „Juliuszu II” słusznie uważa za rys naczelny wyobraźni Michała Anioła — rys spotykany także w poezjach Eschyleśa, Danta i Milтона. Ale sercem tego poetycznego dzwonu którego dźwięki rozkołysały umysły młodego pokolenia, jest spotęgowane boleśnią uczucie *narodowe*. Wyspiański należy do duchów opętanych polskością — to także rys znamieny, odróżniający go od całej plejady poetów rówieśnych.

Przed wystąpieniem na arenę literacką w 1907 jako autor „Legendy” poeta przeżył okres *początkowej*

przemiany. Z przepięknych listów pisanych z podróży, z „Daniela“ oraz fragmentu dramatu „Królowa Korony polskiej“ — które powstały w 1893 roku, widać że Wyspiański z początku pomimo wizjonerstwa i rozkołysanej bujnie wyobraźni niepograżał się w mgłach mistycznych, nieposługiwał się metodą symboliczno-nastrojową. Pisał jasno, żywo, barwnie, naczelną ideję „Daniela“ wypowiedział przejrzyście, skomponował dramat w zarysach śmiałych a prostych, nie gubiąc się w gzygzakach stylu ani kompozycji. Gdyby poszedł dalej tą drogą, możebyśmy w najnowszej literaturze mieli mniej mgieł, majaków, nierozplątanych szarad i zagadek.

Zrazu Wyspiański kształcił się na malarza, dla tego nie nabył obszernej literackiej kultury. Dopiero, gdy zdobył technikę malarską, mając lat dwadzieścia parę, rozkochał się w książkach i jak żartobliwie powiada w jednym z listów „cierpiał na nieuleczalną chorobę umysłową — pragnienia ciągłego pokarmu pisanego“. (List z d. 28 Stycznia 1896 r. — „Przegląd Narodowy“ za Marzec 1909 r.). Niebrał byle czego do ręki, ale „te rzeczy, które wybrał bardzo kochał i upijał się nimi“. Przed wystąpieniem na arenę pisarską czuł potrzebę dopełnienia swej wiedzy literackiej. Nie był na tej drodze samodzielnym, potrzebował przewodnika, ulegał jakiemuś doradcy, „który umiał go znakomicie zaincyjować w czytanej literaturze — zapoznał z przesłicznymi rzeczami, o jakich wielu śmiertelnych niema pojęcia“. Dowiadujemy się z tych listów, że Wyspiański pochłaniał wtedy książki Maurycego Barrès'a, d'Annunzia, Maeterlinck'a, dramaty Ibsena i Hauptmana, nie gardząc jednak i Balzakiem. Skłonny do opozycji wobec powag dawniejszych wyrażał się z przekąsem o Sienkiewiczze, nazywając niesprawiedliwie „Quo vadis“ rzeczą nudną.

Przy końcu 1895 r. „cały był zajęty formowaniem własnego stylu“. Przerabiając swoją „Legendę“ do druku pisze w liście z d. 27 Września 1897 r. że „usunął z niej język literacki, jakim mówiono w pierwszej części, a dał język tęgi, stary, nieco tylko wygładzony w obrazowaniu“.

Jednem słowem poeta z całą świadomością dążył do własnej, samodzielnej formy, do własnego odrębnego toku, własnej artystycznej ekspresji. Jak twierdzi p. Kazimierz Rakowski w swym szkicu pomieszczonym w Nr. 50 Świata z 1907 r. Wyspiański był przeciwnikiem teorii nieświadomego tworzenia, nieuznawał tego poglądu który robotę twórczą uważa za rodzaj misteryum, dokonywającego się w podświadomych pokładach duszy. Świadectwo p. Rakowskiego, który tę stronę umysłowości poety dobrze objaśnił, uważam za zupełnie autentyczne, gdyż sam z ust Wyspiańskiego słyszałem podobne słowa. Chociaż w jego twórczości działały także tajemnicze instynkta, chociaż każde twórcze „stań się“ poezji opierać się musi na uskrzydłonej robocie wyobraźni, na kłębieniu się uczuć i wizyj za którem niezawsze podążać może pełna artystyczna świadomość — Wyspiański twierdził, że „zdaje sobie sprawę w każdej chwili z tego, co robił i jak robił aż do najdrobniejszych szczegółów“. Łudził się poeta, gdyż właśnie rdzeń jego utworów bywał czasem niedokształtowany, strona ideowa zmacona i podana zawile — jak to wykazałem szczegółowo. Zasada świadomości artystycznej i opanowania formy *usque ad unguem* była u niego zapewne wynikiem kultury i nabytej techniki malarskiej — gdyż w sztukach plastycznych forma musi być konkretną, nawet gdy jest chwiejną i niezdecydowaną. Niemoże się jednak ta zasada odnosić

do duchowej strony romantyzmu i neoromantyzmu, z natury swej rozbijały w polocie fantazyi a często mglistych i rozwiewnych w plastyce i obrazowaniu.

To pewno jednak, że jako pisarz-artysta Wyspiański stanął świadomie w gromadzie nowatorów, że czuł potrzebę przekształcenia całego świata sztuki polskiej. Niebrał udziału w rozprawach teoretycznych, jako artysta, zajęty niepodzielnie wielką sprawą tworzenia. Nie lubiał ogólnikowych, pretensjonalnych frazesów, nieprzybierał pozy reformatorskiej, nie głosił haseł efektownych-skupiony, pozornie cichy, pracowity i wytrwały. Nigdy nie nabył obszernej kultury literackiej, którą mu przypisują bezkrytyczni chwalcy, dla tego też jego niezaprzeczone bogactwo umysłowe niebyło doprowadzone do porządnej syntezy. Nienależał do tych pisarzy, w których wyrafinowana świadomość artystyczna góruje nad samorzutnym pędem siły twórczej, którzy transponują lub przerabiają formy istniejące, niebył nigdy wirtuozem, lubującym się w odcieniach i subtelnościach różnych artystycznych stylów. Na jego sztuce obok wpływów wagnerowskich, heleńskich i pseudo-klasycznych odbiło się wyraźnie zamięszanie do najstarszych zabytków literatury polskiej—a dramat modernistyczny oraz atmosfera literacka paryska i krakowska pchnęły go niewątpliwie w kierunku symboliczno-nastrojowym. Ale wpływy te nie sięgały rdzenia jego talentu, gdyż wogóle wykształcenie jego literackie niebyło wcale rozległe, nie mogło się porównać z wiedzą i kulturą wybitnych poetów naszych jak np. Asnyka, który był jednym z najbardziej wszechstronnie rozwiniętych umysłów polskich, na schyłku zeszłego stulecia. Właśnie dla tego że Wyspiański nie miał szerszego wyrobienia filozoficzno-estetycznego, mógł zostać takim *swoistym*, tak niepodobnym

do nikogo, powiedzmy prawdę, tak chwilami surowym i oryginalnie barbarzyńskim.

To widoczne jednak że, dążąc do własnej samodzielnej formy i urabiając na motywach archaicznych styl „Legendy“ poeta w tej przemianie pozbył się pierwotnej szczerości, bezpośredniości i jasności, jakie cechują jego utwory z okresu wstępnego. Zapewne dlatego zniszczył swoich „Fantastów“ że miały cechy dawnej literackiej maniery, w których jego indywidualizm i odrębność artystyczna niebyła jeszcze skryształizowaną. Można przypuszczać nie bez zasady, że tak jak Wagner marzył Wyspiański o stworzeniu zupełnie nowej artystycznej ekspresji, nowego systemu efektów nowego wielkiego stylu. Wagner jednak przeprowadził zwycięsko to zadanie, gdyż na usługi ducha reformatorskiego obok gienijusza miał wielką wiedzę i umiejętność formy. Wyspiański w niektórych tylko utworach, zwłaszcza w „Kłątwie“ i „Weselu“ zdobył się na styl swoisty i skończony artystycznie, spełnił to zadanie częściowo, — albowiem jak sam wyznaje w listach „nie miał talentu w słowie“, odpowiadającego ogromnemu rozpędowi wyobraźni.

*
* *

Dziesięć tylko lat upłynęło od chwili wystąpienia poety na widownię literacką jako twórcy „Legendy“ do przedwczesnego zgonu. Krótki ten zawód wypełnił Wyspiański działalnością różnorodną, wyteżoną, chwilami gorączkową. Była to organizacja duchowo płodna, bogata, czynna — pomimo skupienia i spokoju zewnętrznego rozbijała, ambitna, nieugięta.

Mówił zawsze cicho, w sposób delikatny i stanowczy, ale umiał czasem w tym tonie rzucić słowo twarde jak stal, lub gorzkie jak piołun. Twarz jego blada, matowa, wyrażała skupienie wewnętrzne. Błękit jego oka miał kontemplacyjną głębię, usta niekiedy układały się do lekkiego uśmiechu, który w kątach warg załamywał się ironicznie, nawet wzgardliwie. Spokój jego zewnętrzny niebył maską przybraną, ale jakby emaljowaną pokrywą osłaniającą wewnętrzną robotę i kłębianie się myśli bogatej a lotnej. Pod wyrazem chrystusowo-łagodnym i uduchowionym czał się w nim demon pychy. Zdolny do wytężonej pracy, nawet w chwilach, gdy stygł jego twórczy płomień, miał poeta to przekonanie, że artysta powinien nad swem dziełem mozolić się tak długo „aż wypowie wszystko, co chciał wyrazić”. Niezawsze jednak mógł w praktyce wykonać tę teorię. Znać w niektórych jego dziełach zwłaszcza późniejszych pewien pośpiech, niedociągnięcie formy do pomysłów wewnętrznych. W jednym z pierwszych utworów w „Kłątwie” osiągnął pełną artystyczną harmoniję, plastykę skończoną i równowagę, która się potem zwichnęła pod wpływem rozbijałego wizjonerstwa i chorobliwego nastroju duszy. Przerabiał po swojemu styl heroiczny wagnerowski, umiał wywoływać nastrojowość niegorzej od Maëterlinck’a lub Hauptmana, mieszając ten sposób ekspresji z klasyczną retoryką. W gruncie rzeczy jednak był artystycznym anarchistą, nieuznawał form ustalonych, przyjętych—miał to przekonanie, że artysta jest sam sobie prawodawcą. Ten anarchizm estetyczny, widoczny w praktyce chociaż może teoretycznie nieuświadomiony, każe poecie nierzadko odrazu wkraczać *in medias res*, pomijając nawet koniecznie przygotowawcze preludja.

*

*

*

W krótkim zawodzie pisarskim Wyspiańskiego można zaznaczyć dwie znamienne fazy, nieoddzielone jednak od siebie dość wyraźnie. Po okresie wstępnym, umacnia się poeta w różnych odmianach swego stylu. Jego siła twórcza wykwiła w „Weselu” najświetniej z całą żywotnością i bujnym polotem, „Wyzwolenie” stanowi rodzaj przejścia do okresu drugiego i ostatniego w którym zaczyna się rozprzeganie spójności sił i elementów twórczych, wyraźne już w dramacie „Akropolis” — jak to wyżej wskazałem. W pierwszym jednak okresie już „Legion” ma sporo mętnych pierwiastków, pomimo wielkości tematu oraz szerszych koncepcji ideowych, a naodwrot w drugim okresie niektóre utwory jak „Sędziowie” lub „Powrót Odyssa” posiadają pewien ład i skupienie, jakby tworzone były w chwilach uciszenia wzmagającego się rozstroju.

Choroba, która przedwcześnie wtrąciła poetę do grobu, wycisnęła tak niezatarte piętno na jego rozwoju duchowym i artystycznym. Organizm Wyspiańskiego na nieszczęście nieznosił środków leczniczych, które skutecznie powstrzymują niszczące jej działanie. Choroba pozbawiła go wcześniej tej naturalnej, sympatycznej rześkości, którą widzimy w listach młodzieńczych, pozbawiła ruchliwości towarzyskiej, pędu i zamięłowania do życia, skazała na życie pracowniane, na spokojną i ostrożną wegetację. Choroba a może więcej głos sumienia skłoniły go do zawarcia małżeństwa, które było domową niewolą, bardzo chętnie znośzoną, które zaostrzyło cierpkie i kanciaste strony jego charakteru. Choroba rozpętała w nim skłonność chmurnych majaczeń, zwracała myśl ku motywom trupim i grobowym, zawiesiła całuny pod sklepieniem jego poetycznych gmachów. Kto wie może także wydelikatniła mózg i uskrzydliła marzycielską

fantazję? Podobne jak Edgar Poe, Wyspiański należał bowiem do tych jasnowidzów u których „sen mieszał się z jawą“ według wyrażenia trafnego Ola Hansona,— należał do tych natur patologicznych, które dzięki jednostronnej wybujałości myśli, kosztem innych funkcji psychicznych „śnią w jasny dzień, zapoznają się z wieloma rzeczami nieznanymi tym, co śnią tylko w nocy“.

Dla tego także w rozwoju jego twórczych pomysłów niepodobna znaleźć ciągłości dyalektycznej, jaką np. Ibsen imponuje wśród wszystkich wielkich poetów świata. Pomysły te wykwiwały często na podłożu malarskiem, rzadziej na gruncie ideowym. Wyspiański miał swoje ulubione dziedziny w które się kolejno przerzucał. Po dług treści i osnowy dzieł jego, można wyróżnić cztery zasadnicze grupy: helleńską—legendowo,—piastowską,—grupę powstania listopadowego i najważniejszą — grupę romantyczno-ideową. Po za nimi stoi osobno jeden dramat hebrajski, jeden dramat współczesny, fragmenty dramatów historycznych oraz włoski fragment z doby odrodzenia¹⁾. Gdyby śmierć niegasiła przedwcześnie płonącej pochodni, poeta Wyspiańskiego rzucałaby szeroko kręgi blasków w innych sferach — horyzont jej znacznie by się rozszerzył.

*

*

*

Grupie helleńskiej utworów Wyspiańskiego nadaje

¹⁾ Grupy te odznaczył już nieco odmiennie w szczegółach. p. J. Flach w swym krótkim zarysie i według nich przeprowadził charakterystykę utworów poety. Ja starałem się przedstawić kolejno wynurzenie się produkcji literackiej na widownię, rozwój stopniowy techniki pisarskiej i wrażenie, jakie wywołały dzieła ważniejsze.

ogromne znaczenie p. Nowaczyński w świetnie napisanym szkicu, w książce „Co czasy niosą“ (Warszawa 1909. Pomimo porywającej galopady stylu i widocznej siły przekonania, niepodobna się zgodzić na bezwzględny panegiryzm, który z tej rozprawki czyni akt zbożnego kultu a, nie badawczej krytyki.

Według mnie, dzieła osnute na tle antycznym, helleniskim, stają się żywotne albo zarabiają na trwałość w dziejach poezji, jeżeli twórca w ich kształty tchnie ideę żywotną, zamknie syntezę wielkich prawd dziejowych albo wiekuistych znamion człowieczeństwa. „Prometeusz“ Shelley'a jest dziełem dla tego wspaniałem że w formie kosmogonicznego mytu poeta zawarł niezmiernie szeroko pojętą walkę o swobodę ducha, walkę dobrych twórczych sił człowieczeństwa z pierwiastkiem złym, z przemocą i gwałtem, walkę która się kończy wyzwoleniem i odkupieniem. Akcja tego odnowionego a prastarego mytu odkupienia ludzkości przez mękę pół-boga, odbywa się na tle panteistycznego obrazu świata w duchu nowożytnym, który zespala człowieka z twórczą a żywą przyrodą.—„Irydion“ Krasieńskiego zasłużył sobie na nazwę światowego dramatu (Weltdrama) ponieważ poeta, dając imponujący obraz starożytnego świata, w którym „bogi i ludzie szaleli“ ukoronował swe dzieło ideą braterstwa ludów, miłości zbawiającej uciśnionych, walącej w gruzy gmachy materialnej przemocy. Konopnicka w „Prometeuszu“ i Syzyfie“ stworzyła szeroko pomyślany symbol przeciwieństwa dążeń materialnych, przyziemnych ze słonecznymi wlotami ducha cywilizacji, piętnując prądy demagogiczne, które w proletariacie budzą burzycielskie żądze. Dramaty Szekspirowskie „Juljusz Cezar“ i

„Korjolan“ chociaż dzisiaj niemogą być uważane za wskrzeszenie antycznego świata, mimo to niezestarzały się dotąd jak deklamacyjne pseudo-klasyczne tragedye francuskie albo nowsze retoryczne dramaty niemieckie (np. „Fabiusz“ Freytaga) – ponieważ gienijusz poety zawarł w nich przedziwnie typowe i wyraziste obrazy duszy ludzkiej i dynamiki dziejowej.

Wykazałem już, że takich szerokich pomysłów ani widoków niemożna znaleźć w dramatach greckich Wyspiańskiego, co zresztą nieodbiera im ani posępnej mocy ani tragicznej dostojności. Że poeta, przejawszy się duchem fatalizmu greckiego, wskrzeszając postacie legendowe helleńskie, odstąpił od form antycznych — nie można mu z tego robić zarzutu. Każdy wskrzesiciel zamierzchłych czasów musi im nadać piętno swej indywidualnej wyobraźni. Żaden podobno twórca niepotrafił oddać wiernie układu myśli, splotu uczuć i sfery pojęć dawnych ludzi, pomimo podrabiania artystycznego realizmu. Nic więc dziwnego że i Wyspiański stojąc na gruncie wyobrażeń greckich stara się usprawiedliwić wyroki Nemezis „wiązańką przewinień, wybujałości natury ludzkiej, zakusów do zniszczenia równowagi porządku świata“, że na dnie jego dramatów — greckich jak słusznie zauważył p. Nowaczyński — jest „jakaś zbliżona do buddyjskiej Karmy sprawiedliwość odwieczna“. Idąc za naturą swego umysłu Wyspiański pojmował świat helleński groźnie, miał on w sobie ccś z Eschylo wych mroków, z ponurej wielkości legendy przed-homeryckiej, niedość potężnie oddanej przez Hezyoda. Bezwątpienia dzisiaj przeżyło się już w malarstwie i poezji stylizowanie tematów greckich w guście Göthe’go, Winckelmana lub Overbeck’a, a pogoda i ponętna kolorowość Siemiradzkiego nawet Almy Tademy mogą

się wydać jednostronne, zbyt wypieszczone. Ale w kompozycjach malarskich i literackich Wyspiańskiego niema dość harmonii i *piękna*, które za esencjonalny rys staro helleńskiego świata uważał Nietzsche chociaż w „Narodzinach tragedyi“ niweczył pojęcie o wyłącznej pogodzie greckiej duszy, ukazując tragedję jako rezultat wielkiego *cierpienia* narodu. Według autora „Zaratustry“ człowiek dzisiejszy, przeniesiony, choćby we śnie w świat helleński „chadzając pod wysokimi krużgankami jońskimi, patrząc na widnokrąg odcięty czystymi szlachetnemi linjami mając w krąg siebie ludzi o chodzie uroczystym, pełnych *wdzięku* ruchach, brzmiących harmonijnie głosach, i gestów wytwornej wymowie, czyżby niezawołał wobec tego nieustannego napływu piękności, podnosząc ręce do Apollina: „szczęśliwy ludu Hellenów!“¹⁾). Wrażenie podobne otrzymujemy patrząc na niektóre obrazy Almy Tademy, kompozycje klasyczne, allegoryczne Burne-Jones’a, Gabrijela Dante-Rosetti’ego oraz innych prerafaelitów angielskich. Odmienny efekt wywołują niesłychanie oryginalne, pełne fantazyi ale zawsze wykrecone w liniach ilustracje Wyspiańskiego do „Iliady — chociaż z drugiej strony przyznać należy, że w „Meleagrze“ oraz „Protesilaosie i Laodamii“ poeta dał sceny i momenty piękne, skomponowane majestatycznie i szeroko.

Trudno się jednak zachwycać (razem z panegirystą) z tego powodu że Wyspiański na rysunku Achillesowi „dać raczył włos płowy, różwiany, zgrzebną parciankę i pas chłopski skórzany bronowiecki“. Według takiej logiki możnaby Ajaksa ubrać w rogatywkę, Hektorowi dać kosę wyprostowaną do ręki, starego Priama uzacnić

¹⁾ „Narodziny tragedyi“ przekład L. Staffa w Tomie X dzieł „Fr. Nietzschego str. 168.

białą sukmaną, Hekubę ozdobić gorsetem wyszywanym paciorkami! Według mnie to pokrzyżowanie legendy greckiej z naszą chłopskością,¹⁾ to splątanie w poematach allegoryi i mytów greckich ze scenami i postaciami warszawskimi lub krakowskimi, należy do dywagacyi lub mieszanin, które mogą i błyszczeć pięknnością tylko dla oka zamglonego przez chwałczą sugestję.

Niepodobna mieć także w „Achilleidzie“ widzieć dzieła „hosannowego które się pławi w blaskach uzdrawiającego słońca“ — gdyż to dramatyzowane epos pomimo wspaniałych, ustępów jak wykazałem wyżej, pogrążone w melancholijnej zadumie o zmienności i marności ludzkiego losu, zbudowane zostało w sposób, będący antypodowem przeciwstawieniem literackiej architektoniki, doprowadzonej przez pisarzy greckich do wyżyn doskonałości.

Niemogę także zgodzić się na zdanie p. Nowaczyńskiego, że greckie dramaty Wyspiańskiego są „nieulegającym dyskusyi nieśmiertelnym nabytkiem naszej literatury“ — choćby dlatego, że w sprawach estetycznych nie masz pewników, że każdy sąd może i powinien ulegać dyskusyi, a dyplomy na nieśmiertelność, wydane przez współczesnych, często niewytrzymują próby czasu, rozdarte ostrzem krytyki pokoleń następnych. Co więcej, chociaż sam przeszedłem tresurę klasyczną, jednakże zgodnie z opinią Spencera wyrażoną w jego traktacie „O wychowaniu“ niemogę uznać hyperbolicznego znaczenia greczyzny dla oświaty i kultury umysłowej współczesnej, jak tego chcą zadawnione nałogi i rutyna szkolarska na obu półkulach.

¹⁾ Zdaje się, że pierwszą myśl w tym kierunku rzucił dr. Matlakowski w książce o budownictwie i zdobnictwie tatrzańskim.

Streszczając się powiem tylko, że według mnie grupa helleńska utworów Wyspiańskiego nienależy do najcenniejszych klejnotów w jego wieszczym diademy, ani do dzieł żywotnych, związanych z zagadnieniami kapitalnemi naszego zbiorowego bytu. Pojedyncze jej utwory lub sceny mogą jednak stanąć pod względem literackim obok współczesnych dramatów takiego np. St. Philips'a który odtwarza dzieje „Ulissesa“ w formie malowniczego, świetnego widowiska, albo Hoffmansthala, który wskrzesza tematy stare, helleńskie w nowy sposób, wydobywa z głębi duszy bohaterów krzyk żywych namiętności, uczuć mocnych, niespokojnych, chorobliwie napiętych. Skargi wdowie Laodamii u Wyspiańskiego mają histeryczny rozpęd i zapamiętanie podobne jak spazmatyczne wybuchy opętanej szaleńcem zemsty córki Agamemnona w dramacie niemieckiego poety. Wspomnę nawiasem, że z daleko większym zasobem poetycznego piękna wskrzesił tę postać p. Feliks Płazek w swej niepospolitej tragedyi „Elektra“, nadając bohaterce czysto nowożytną tęsknotę i pęd uczuć w bezmiar.

W dramatach greckich Wyspiańskiego oprócz cech i przymiotów wykazanych uprzednio, pociągają głównie te sceny i momenty, w których wyłania się z obsłoniętych wiekiem niedola człowieka, zawsze dręcząca zagadka jego losów w związku z wielką tajemnicą istnienia.

*

*

*

Z ziarn helleńskich rzuconych na zagony legendy swojskiej wykwił najbardziej artystycznie doskonały, posępny kwiat tragiki Wyspiańskiego: „Kłątwa“. Stoi

ona daleko wyżej pod względem głębi ideowej, napięcia uczuć, powagi i zwartości formy, aniżeli dramaty greckie, a pomimo antycznych zarysów jest dziełem rdzennie swojskiem, dzięki atmosferze wewnętrznej, głównie dzięki mocy, symfoniczności i barwie nawskroś rodzimego języka. „Kłatwę“ (której akcja toczy się według mnie w XIV lub XV wieku) zaliczam do grupy *legendowej* utworów poety razem z pierwszym jego dramatem o Wandzie, z rapsodami piastowskimi z dramatami: „Bolesław Śmiały“ i „Skałka“.

Wyspiański zwrócił się tu ku głębszym pokładom tradycji piastowskiej. Przed nim wydobywali z nich poetyczną rudę dla dzieł swoich Słowacki, Norwid, Romanowski i Kraszewski, niemówiąc o pisarzach księstwa warszawskiego, którzy prastarym bohaterom kazali deklamować i stapać na koturnach akademickich. Nie lubiał nasz poeta tradycji szlacheckiej, wyrażał się z przekasem o typach i postaciach, które uosabiały w sobie dawną fantazję i „szurum burum“ kontuszowe. Połączył artystycznie tradycję piastowską ze światem chłopskim. Odpowiadało to jego demokratycznym skłonnościom, było nawet zgodnem z literą genealogii piastowskiej. Chociaż głośno nie manifestował swych politycznych przekonań, jednakże można się domyślać z „Piasta“ oraz z listów o katedrze w Rheims, że w najgłębszych zakątkach duszy jego kryły się rewolucyjne drgnienia, wizje krwawej rozprawy ludu ze stanami uprzywilejowanymi, odwetu za wiekowe niedole.

Z podłoża kmiecego królowie piastowscy u Wyspiańskiego wywodzą swą moc, ustalając podwaliny państwa, moc materialną którą w „Bolesławie Śmiałym“ łamie duchowa siła biskupa, grzeszącego przywłaszcze-

niem sobie prawa bożych sądów. Polska szlachecka, rycerska, wrzaskliwa i sejmująca, Polska która zatraciła moc państwową w orgiach wolności stanu uprzywilejowanego, nieistnieje dla Wyspiańskiego jako poetyczne tworzywo. Dla niego tradycja szlachecka jest zmurszałą i płonną, szumem słów buńczucznych a pustych. W „Wyzwoleniu“ zbył ją kilkoma rysami bolesnej, krwawej ironii, odsłaniając w szerokogębnej, demokratycznej swadzie karmazyna niepoprawne nałogi buty stanowej.

W cenniejszych utworach tej grupy zwłaszcza w „Legendzie“ i „Kłatwie“ najbardziej charakterystycznie występuje swoisty, artystyczny styl Wyspiańskiego – kojarzą się w nim archaiczne motywy, powaga i mrok podań pierwotnych, oryginalnie odczuta surowość prabytu narodowego, posepność średniowieczna z fantazją wizyjnerską, symboliką, spletanym tokiem stylu i języka, w którym dźwięczą czasem spiżowe tony najstarszej mowy staropolskiej. „W Kazimierzu Wielkim“ poeta wykracza za obręb wspomnień, które z prochem otwartego grobu wznoszą się jak tuman poruszonego rumowiska. Staje do walki z obłędami, krzywiznami życia i myśli narodowej, których ogniwa spletają się w łańcuch niewoli ducha dla pokoleń współczesnych.

*

*

*

W grupie dramatów osnutych na tle przedostatniego powstania, w „Warszawiance“, „Lelewelu“ i „Nocy listopadowej“ występuje tragizm doli narodowej, wiążący się z problematami czasów najnowszych. Rozterkę i niemo wewnętrzną narodu, który niemógł zapomnieć o dawne

światności, rwał się do ideałów wskrzeszenia — poeta zestawiał tu z wyrokami dziejowej Nemezyś, skazując na praktyczną bezpłodność porywy zbiorowego zapału. W „Warszawiance” nacechowanej dramatycznym napięciem i zwartością formy, zamknął Wyspiański tragizm walki bez jutra, poezję porywów bez przyszłości. W „Lelewelu” niezgoda narodowa, zmaganie się dążeń rozbieżnych oraz przedbłyski idealizmu me-sjanicznego, muszą ucichnąć wobec argumentu wrzawy armatniej. W „Nocy listopadowej” motyw zasadniczej bezpłodności porywów narodowych wobec niezłomnych wyroków losu i natury rozwija się w czeredzie symbolów obcych, wśród aparatu zbytecznej dekoracyjności. W końcu jednak poeta ukazuje na posępnym nieboskłonie rąbki jasnych świtów i nadzieję odrodzenia.

W tej grupie dramatów rozpoczął poeta swój zasadniczy protest przeciwko ujarzmieniu ducha polskiego przez poetyczną złudę i senność dziejowych wspomnień. Łączą się one wewnętrznie z najważniejszą grupą *ideowo-romantyczną*, która stanowi ośrodek duchowy całej twórczej pracy Wyspiańskiego. Wyraża się w tych utworach stosunek jego poezji zarówno do przeszłości, której ziarna tkwią w podścieliskach życia bieżącego, jak i do zagadek przyszłości najbliższej, przysłoniętej mgłą posępną. „Legion” — „Wesele”; — „Wyzwolenie” i „Akropolis” pomimo różnorodnej siły artystycznego wcielenia wiążą się ze sobą w szereg dyalektyczny, są czterema etapami rozwoju, jakiemu w umyśle poety podlegało kapitalne zagadnienie bytu narodowego.

W „Legionie” jak już wykazałem, Wyspiański zawarł tragedję wczorajszą idealizmu poetyczno-politycznego, dzięki któremu, według niego, duch narodu szamotał się z przemocą marzeń upiornych.

W „Weselu” wyjawia się w sposób przedziwnie artystyczny bezpłodność, czczość, jałowa kołowacizna życia rzeczywistego w dobie świeżo zamkniętej, w stosunku do szczątkowych złudzeń dawnej wielkości. Poezja zamętu i bezładu duszy narodowej w sferze zagadnień ideowych i programów życia społecznego, mętnie chociaż w kilku momentach wspaniale wyrażona w „Wyzwoleniu” kończy się rozpaczliwymi akordami, symbolem ruchu błędnego bez wyjścia.

W tych wielkich dramatach Wyspiański jest poetą zaprzecznym, który opozycję wypowiada nie wprost, ale pośrednio, w formie symbolów i ogromnych wizyi, prześiąkniętych mistyką. Różni się w tej mierze od poetów przemiany i przewrotu, od Byrona, Victora Hugo, Heinego a po części i od Słowackiego, którzy dążenia reformatorskie lub negatywne, wyrażali najczęściej jako namiętne lub płomienne apostrofy.

W poemacie „Akropolis” obok widocznego artystycznego rozstroju, poeta robi ruch zwrotny ku pomysłom i marzeniom syntetycznym. Jest to wizja zmarłych tryumfu przysięgi poezji w świątyni ducha narodowego. W końcowych scenach „Nocy listopadowej” ten ruch zwrotny idzie jeszcze dalej. Poeta staje na gruncie dawnych marzeń i w przepowiedni Kory wyraża jasno, ze spokojem i pewnością, jednak bez mocy artystycznej i rozpędu fantazji, wiarę naszych wielkich wieszczów w przyszłość i odrodzenie narodu w swobodzie. Tym sposobem poezja jego w kołowym ruchu cofa się ku dawniej zwalczanym ideałom, tracąc w końcu rozpęd negatywny. Poeta, który ciskał gromem na pomniki chwały dziejowej, który w Wawelu widział „złudę kłamaną wiel-

kości", wrócił pod skrzydła opiekuńcze romantyzmu i tradycji—a w swym projekcie architektonicznym zawarł marzenie o przyszłości nie tylko wyzwolonej, ale zwycięskiej.

*

*

*

Poezya Wyspiańskiego podobnie jak poezja naszych wielkich wieszczów urodziła się z cierpienia. Jako naród kulturalny, który spełnił dość ważną dla Europy dziejową rolę, mieliśmy obok małych i niezaszczytnych wspomnień piękne i wielkie. Żyliśmy całe stulecie trawieni w najgłębszym wnętrzu „głodem państwowości”. Niemogliśmy się zdobyć na rezygnację i bierność ludów upadłych, czując w głębokich cieśniach nurty i prądy żywotne, które od czasu do czasu wydobywały się na wierzch we wspaniałych wytryskach marzeń poetycznych. W porównaniu z ludami, które mając daleko mniej zasobów i zasług cywilizacyjnych, odrodziły się jednak dzięki przyjaznemu zbiegowi warunków dziejowych—czujemy się wydziedziczeni z najdroższych praw i naturalnych przywilejów.

Dla tego na dnie poezji naszej tkwi cześć dla cierpienia, która u Wyspiańskiego staje się nawet jednym z momentów religii sztuki. W jednym z listów młodzieńczych poeta twierdzi że „tęsknota jest koniecznym warunkiem tworzenia czegoś” bo jest gatunkiem i rodzajem cierpienia — „a tylko człowiek cierpiący może być zdolny do tworzenia”. Z okrucieństwem artysty, dla którego tworzenie jest kategorycznym nakazem, poeta twierdzi, że chętnie „zmuszałby ludzi talentu do cierpienia, że zatruliłby i zabił całą rodzinę, aby się w nich zbudził duch twórczości, umieściłby ich na odludnej ska-

le, aby tam męki przechodzili, bo wtedy zacząłby żyć ich ogień i płomień święty” (Kwartanik „Lamus“, zeszyt II, r. 1909 str. 243).

Takie pominięcie radości i wesela jako źródeł sztuki, takie ześrodkowanie poezji w bólu jest możliwym u poety, w którego głębi drgają zatrute niedolą narodu włókna serdeczne. Wyspiański wprowadzie buntuje się w „Legionie” przeciw poezji, uswięcającej męczarnię ducha narodowego, ale sam niemoże wskazać nowego ujęcia dla tego bolesnego nastroju uczuć i dążeń.

Ponieważ należy do natur które niemogą się pogodzić z nędzą życia powszedniego, ponieważ ma bolesną nadwrażliwość wobec nacisku kajdan duchowych, przeto życie rzeczywiste wydaje mu się snem przykrym, gniotącą zmorą, przeciąglą udreka. Dla tego też żądza *wyzwolenia* jest jednym z *instynktów* głębszych jego poezji, jest melodią która wraca w różnych odmianach i parafrazach, chociaż nie zasadniczą ideą, nie *leitmotivem*, jak chce ks. Władysław Bandurski w swym ciepłym i entuzjastycznie napisanym szkicu ¹⁾. U Wyspiańskiego idee naczelne nie urobiły się wyraźnie w kształtach filozoficznie skrytalizowanych. Pojmował sprawę bytu narodowego nie w postaci teorii i formuł nierozumiał jak można od dramatu wymagać *syntezy* myślowej—ale operował w swych dziełach przeczuciami, symbolami, nastrojami. Na strunach jego duszy symfonicznie grały porywy, bóle i omdlenia zbiorowe. Co więcej, owa żądza wyzwolenia nie odnosi się tylko do życia narodu, ale wogóle do nędzy i gehenny ziemskiego bytu. Jego bohaterowie rzucają się zapamiętałe w objęcia śmierci, aby skrócić męczarnię istnienia, któ-

¹⁾ „Czem Wyspiański dla Polski” Lwów 1909 r.

a przegryza najwewnętrzniejsze włókna ich istoty. Chcą uciekać jak Młoda w „Kłatwie”, jak Odys lub Laodamia od piekła wewnętrznych męczarni, albo też niemogą znaleźć wyjścia z koła udręczeń jak Konrad ścigany przez furię, albo Bolesław, gniewiony przez trumnę męczennika.

Ztąd płynie także to przebóstwienie Śmierci, fatalna jej apoteoza, która jest jedynym rysem dekadentckim poezji Wyspiańskiego. Walczył przeciwko hypnozie historyzmu a sam na umysły pokolenia rzucił daleko straszniejszą hypnozę kościotrupowego widma, które rośnie olbrzymio i powiewa chustą białą tak, że na jego skinienie potężne w „Skałce” wałęsają się lasy. W rapsodach i w „Achilleidzie” śmierć występuje jako przygrywka do całej fazy przemian, w „Legionie” jest zapowiedzią zmartwychwstania — ale wogóle jest rodzajem potęgi samoistnej, konkretnej, „archidyjakonem”, z woli Bożej głoszącym niecofnięte wyroki losu. Posiada jakiś fascynujący urok, który nęci w otchłanie niebytu. Ta makabryczna strona poezji Wyspiańskiego, groźna, czasami artystycznie mocno wyrażona i wspinała — jest jej główną chorobliwą skazą. Można podziwiać poetę, że sam mężnie szedł na spotkanie wiekuistego mroku. Można fakt śmierci przyjmować z męską rezygnacją i schylić przed nim czoło, można w cmentarnej ciszy odczuć poezję ukojenia. Ale sławić początek rozkładu, zanik świadomości, zgaśnięcie żywego płomienia duszy, sławić śmierć, jako potęgę czynną i błogosławioną — na to trzeba nienaturalnego rozkochania się w najbardziej posepnej zagadce życia i losu. Nawet religja przebycie progu wieczności, kojarzy z lękiem „gniewu Pańskiego”.

W poezji Wyspiańskiego nie masz religijnej pocie-

chy która zwiastuje światłość raju po opuszczeniu doliny łez. Jak przystało na podwawelowe dziecko, Wyspiański był całe życie wierzącym bez zastrzeżeń, nieprzechodził w młodości walki wewnętrznej, nie miał wiedzy filozoficznej, któraby wstrząsała wiązanym skostniałym dogmatów. Jego poezja, pomimo swych górnych lotów, niema ani jednego ogniwa, wiążącego ją ze sprawą wyzwolenia myśli ludzkiej z pęt powagi nadprzyrodzonej. Jego wiara, chociaż wystrzela w młodości piękna, szczerze polską modlitwą do Bogarodzicy, traci potem chrześcijańską, miłościwą pogodę, kojarzy się z fatalizmem helleniskim i jehowiczną surowością. Jego Bóg ma dwa oblicza, groźnego władcy, sprawiedliwego sędziego i drugie posepne, nieme, kamienne surowej Nemezis. On rządzi przeznaczeniem, jest panem losu, który ukazuje się we wszystkich niemal poematach jako potęga okrutna, surowa, nieubłagana, zawistna szczęściu ludzkiemu. Wobec tego Boga-losu człowiek jest robakiem, igraszką potęg złowrogich, czasem winowajcą, czekającym sądów zagrobowych.

Z tem mistycznym odczuciem tajemnicy świata łączy się u Wyspiańskiego instynkt surowości etycznej, zasada odpowiedzialności którą jak słusznie twierdzi p. Kazimierz Rakowski streścić można było w prostych słowach: „czyń co powinieś” („Świat Nr. 50, z 1907 r.). To przykazanie niegodzi się ideowo z fatalizmem który zawsze wiedzie do osłabienia i bezwładu — było jednak niewątpliwie jednym ze składników umysłowości i poezji Wyspiańskiego, jej momentem wielce dostojnym. Patrzył poeta z góry na wszelką małość, płaskość, komedjanctwo i robaczywość natur poziomych. Z tego stanowiska sądził w „Wyzwoleniu” obłądy, małości i fałszu w sferze świadomości narodowej — potępiał czasem mało-

ważne zboczenia na równi z wielkimi błędami. W jego sferze ideowej, która niebyła filozoficznie uporządkowaną, górowało pojęcie mistyczne zagadki losu i tajemnicy życia ziemskiego. W stosunku do życia realnego po nad splotem krzyżujących, się poplątanych poglądów na sprawy obecne, panowało zagadnienie duchowej siły narodu. Ono było utajonym rytmem jego poezji, głównym jej instynktem, nurtem w głębinach.

*

*

*

Życie i rzeczywistość widział Wyspiański zawsze przez mgłę swych wizji. Już w latach młodzieńczych ludzie i świat wydawali mu się dziwowiskiem. W jednym z listów pisanych 1891 r. wyznaje że „ludzie patrzą na niego jakby cudzemi oczyma, że zaczyna odróżniać sztukę i świat jej od rzeczywistości; znowu z drugiej strony a zaczyna świat uważać za nieprawdę“, rzeczywistość za bajkę — to „co nas otacza, za zmyślenie“. Żałuje potem że „niemożna poezji wydrzeć naturze, że niemożna z tej bajki, jak z wiecznego posągu z Sais zdjąć zasłony“. („Lamus“ Zeszyt II z 1909 r. str. 255).

Natomiast światy i ludzie zamarli, dzieła sztuki i poezji, wspomnienia przeszłości pobudzają silnie wrażliwość poety i pracę wyobraźni, zwłaszcza jeżeli potrafi silnie napiętą strunę uczucia narodowego. Gdy mu Matejko pokazał kopię z aktu Konfederacji Targowickiej, dreszcz nim wstrząsnął od stóp do głowy, zdawało mu się że, duchy targowiczian przyszły się upominać o swą hańbę do pracowni mistrza, cały jego obraz (Rejtan) stanął przed oczyma poety „widział jak wchodzi Szczęsny, jak przesuwa się jego cień“. (Tamże st. 240).

Te wspomnienia młodzieńcze rzucają światło na naturę umysłu i wyobraźni Wyspiańskiego. Niemiał on zmysłu dla rzeczywistości, chyba wtedy, gdy ona sama narzucała mu się wielką intensywnością wrażeń, jak np. w „Weselu“—budząc jednak natychmiast w jego umyśle reakcję i ruchy wizyjnerskie, sennie. Czerpał swe pomysły przeważnie z istniejących już utworów sztuki wskrzeszał wspomnienia dziejowe, odtwarzał zamarłą legendę, powoływał do nowego życia postacie już stworzone, przeto pod względem treści poezja jego jest przeważnie *pochodną*, wywodzi swą siłę wewnętrzną ze świata ducha, z dziedziny artystycznej fikcji. Przemawia ona do poety silniej niż mętny ruch życia, kołowrot złudny i pospolitości.

Dla tego, jak słusznie twierdzi St. Brzozowski, w swym szkicu pełnym bystrych poglądów, poezja Wyspiańskiego wypływa przeważnie z *marzeń* sennych¹⁾ — a ja dodam że te jego marzenia mają spotęgowane napięcie i wybujałość tajemniczą, która je odróżnia od zwykłej gry twórczej wyobraźni.

Poeta ani na chwilę nie jest egotycznym, niewyłania w dziełach stanów swych osobistych, ani różnych faz indywidualnego przeżycia, ale daje obrazy własnych marzeń, wynurza momenty nieustannej walki, jaką toczyła jego dusza z tłoczącym ją jarzmem wspomnień przeszłości, potężną fascynacją tradycji. Jest to jego wewnętrzna walka o *wyzwolenie*, która odbija w sobie częściowo ewolucję duszy narodu, ponieważ poeta czuje głębokie, nawet nieświadomione drgania i nastroje *duszy zbiorowej*. Wskazywałem już niejednokrotnie, że Wyspiański nie tworzy

¹⁾ „Stanisław Wysp. jako poeta“ szkic krytyczny napisał St. Brzozowski. (Warszawa, nakład M. Arcta 1903 r.).

wizerunków pełnych, charakterów ludzkich, nie przenika psychiki indywidualnej. Nie jest przedmiotem jego uwag ani artystycznego odczucia dusza ludzka, jako kombinacja odrębna sił żywych, jako spłot własności psychicznych i psychofizycznych, jako organizm złożony a jednak jednolity. Jednostka jest u niego częścią wizji zbiorowej, obrazu malarskiego, ożywionego mową poezji — częścią kompozycji nastrojowej, wprawionej w ruch dramatyczny. W tym zakresie poeta okazuje zwłaszcza w „Weselu“ wielką bystrość, umie chwycić bystro kontrasty, szczególności indywidualne, umie przedstawić figury mające pozory życia, porwane w jakiś wir napół ironiczny, napół marzycielski. Każda z tych figur przewija się w ogólnym ruchu z własnym obliczem, z własną mową, z gestem różnorodnym, to bystrym i pełnym zawadjackiego animuszu, to znowu sennym, lub poważnie widmowym. Wszystkie te jednak postacie mają swój wigor poetyczny w stosunku do jasełkowego dramatu, do *całości*, do płynących kalejdoskopowo scen, zharmonizowanych w jednym pół sennym, bolesno-ironicznym nastroju. Oderwana od całości, każda figura nie jest do pomyślenia sama przez się, przestaje być wizerunkiem jaźni odrębnej.

W postaciach kształtowanych z fantazyi, albo będących parafrazą już dawniej stworzonych, poeta okazuje najszczęśliwiej dar twórczy, gdy opiera je na właściwościach nieskomplikowanych, gdy rozwija jeden lub parę rysów naczelných. Retoryk i liryk nastrojowy, góruje w nim nad psychologiem. Udają mu się najlepiej postacie kobiece: Wanda, Laodamia, Młoda w „Kłatwie“, Jewdocha w „Sędziach“ — gdyż może je tworzyć, dedukcyjnie rozprowadzając głównie górujące uczucia i namiętności. Z figur męskich najbardziej wypukłymi są mało skomplikowane, niezłożone z różnorodnych właściwości psychicznych:

ksiądz Jan w „Kłatwie“, Meleager, Odyss, Bolesław Śmiały (w pierwszych dwu aktach) i Samuel w „Sędziach“. Figury o wielkim rozmachu jak Konrad i Mickiewicz nie mają ani zharmonizowania rysów, ani bryłowatości, ani pełni fantastycznego wizerunku. Natomiast jego dramaty zaludnione są całą bogatą czeredą osób niesłychanie oryginalnych, pół-ludzkich, pół-widmowych, które żyją życiem złudy, poruszają się jakąś mocą tajemniczą w tym świecie mar, widzeń i majaków. Żaden poeta dramatyczny niewyprowadził na scenę tyle figur, poczętych tylko z duchowego napięcia, wywołanych grą fantazyi pół sennej, oderwanej od rzeczywistości, mających właściwy sobie rytm wizyjnerski. Niektóre postacie symboliczne, jak np. Upiorzyca w „Legionie“ albo Gienjusz w „Wyzwoleniu“ mają rysy nadludzkie. Ten ostatni zwłaszcza wkracza na scenę jakby ogromny, ożywiony posąg z brązu, przemawia szeregiem dźwięków posępnych, jak dzwon pogrzebowy. Właściwe poecie poczucie ogromu, przekracza tu granice teatralnej ekspresji. Trzebaby ludzi nietylko na miarę Fidyjasza ale wielkoludów na scenie, aby ucieleśnić te ogromne nadludzkie zjawy. Posiada poeta dar właściwej sobie intensywności, siłę suggestywną, która wielu jego figurom mającym konsystencję widziadeł, nadaje ruch a nawet pewną plastykę w czeredzie scen dramatu — bytowanie złudne, podobne do korowodu cieniów greckich, które błakają się wśród pół-elizejskich.

Nic dziwnego, że malarskość odgrywa wielką rolę w samym sposobie i naturze tworzenia dzieł dramatycznych. Wyspiański przedewszystkiem *widzi* swe utwory poetyczne, a niektóre ich momenty układa po malarsku, jakby ogromne kompozycje kartonowe. Niezadawalnia go pewien moment, rzucony na płaszczyznę,

zastygły w nieruchomości. Rozwija treść i wyraz ogólnej grupy i każdej postaci, puszcza je w ruch dramatyczny, przewija czeredę scen i widziadeł, czasami jak np. w „Legendzie“ gasi przy końcu w mrokach fantasmagoryję poetyczną, albo kończy dramat jaką wielką panoramą optyczną jak w „Skałce“ „Akropolidzie“ i „Powrocie Odyssa“. Malarskość wyobraźni sprawia że jego postacie przeważnie nieposiadają bryłowości, (z wyjątkiem kilku wyżej wspomnianych a najbardziej wyrazistych) że wyglądają jakby rzuty na płaszczyźnie, jakby sunące w rytmie mistycznym figury witrażowe. Wszystkie niemal sceny „Akropolidy“ są jakby szeregiem ożywionych mową poetyczną kartonów, rzucanych na ekran za pomocą latarni magicznej. Pomimo malarskości, Wyspiański nie lubi barw jaskrawych, papuzich, nie używa tonów silnie kolorowych na palecie malarskiej i poetycznej. W liście do p. H. Opieńskiego pisanym w 1895 r., wspomina o wielkiej papudze „niebiesko-zielono-żółto-czerwonej, która jest wzorowym okazem i modelem polichromii średniowiecznej“. „Ja chcę zaprowadzić inną modę — pisze dalej poeta — jestem stanowczo po stronie sów, np. tonacja płomykówki jest taka miła, albo tonacja krogulca“ („Przegląd Narodowy“, Marzec, 1909 r. str. 342). Wielkie poematy i rapsody Wyspiańskiego pod względem barwy są podobne do jego kompozycji pastelowych i witrażowych, mają zarysy ogromne o splecione często linii, mają wysoko duchowe napięcie, tragizm mistyczny, nastrój zogniowanego bólu, ale niektóre ich momenta giną w mgłach oparów tajemniczych, w niezrozumiałej płataninie zarysów. Nie zawsze jednak panuje w nich koloryt szary i płowy. Tak samo jak w polichromii kościoła franciszkańskiego

malarz rozwinął dywanową pstrocinę motywów roślinnych — poeta w „Akropolidzie“ i „Skałce“ oblał ostatnie sceny potopem słonecznych blasków.

Zastanawiając się nad „konstrukcją Teatru Wyspiańskiego“ p. Ostap Ortwin, wśród tumanów mglistej, rozprężliwej frazeologii nitscheańskiej, rzucił kilka trafnych poglądów i dedukcyi na genezę i naturę dramatyczności dzieł poety. (Czasopismo „Krytyka“ 1906 r. zeszyty za m. Styczeń i Marzec) Teatr Wyspiańskiego wychodzi z podłoża plastycznego, ale treść jego szuka upustu dla nadwyżki swej energii, rozsadza formy sztuki plastycznej i w coraz mocniejszym stopniowaniu wyrazu wstępuje z naturalną koniecznością na deski sceniczne. Ta transpozycja form ekspresyjnych odbywa się w dramatach Wyspiańskiego dwojakim sposobem. Albo poeta wychodzi z jednego momentu i zamyka się w jego treści, stylizując go i rozwijając w akcji, albo tworzy całość z szeregu momentów, które następują po sobie, łącząc się ogniwami treści i powinowactwa ideowego. Do pierwszego typu kompozycji należą: „Protesilaos i Laodamia“ „Warszawianka“ — w „Meleagrze“, „Kłątwie“ i „Sędziach“ mamy bogatsze rozwinięcie zasadniczego momentu. Drugi typ kompozycji odrazu występuje w „Legionie“ jako szereg obrazów o niesłychanie szerokiej widowni. Należą do niego pomimo jedności miejsca akcji „Bolesław Śmiały“ „Wyzwolenie“ „Wesele“ (będące rozwinięciem formy jasełkowej) dalej „Skałka“ i „Powrót Odyssa“. Forma ta rozkłada się w dramacie „Akropolis“ a w „Achileidzie“, staje się luźną i panoramiczną.

O ile pierwszy typ kompozycji odpowiada wyobraźni i artyzmowi malarskiemu, który zamyka się w ramach jednej grupy lub obrazu, o tyle drugi jest koniecznym

wynikiem rozbudzonej lotności i wizjonerstwa, łamiącego szranki regularnej kompozycji.

To bogactwo, to rozpętanie fantazyi, które z trudem nieraz wtłacza swe widzenia w ramy dramatyczne, jest jedną z naczelných cech talentu Wyspiańskiego. Stanowi ono jego niezaprzeczoną potęgę, tajemnicę jego czarodziejstwa, jego magnetyzującego wpływu, zwłaszcza na umysły młodzieży. Jednostronne rozwinięcie tego daru twórczego, nie zawsze ujętego w wędzidła, wywołuje z drugiej strony zbytnią luźność, częściowy bezład i brak artystycznej spójni.

Jako artysta formy rzadko Wyspiański jest zrównoważonym, nigdy niedaje wrażenia spokojnego lub kojącego. Efekt jego dzieł silniejszych np. „Kłatwy“ lub „Wesela“ polega na stopniowaniu grozy, na przenikającym niepokojem, na rodzaju wzrastającej i hipnotyzującej słuchacza udręki. Umie poeta w sposób sobie tylko właściwy, w szeregu szczegółów, napomknien, powiedzeń urywanych, przeprowadzić nastrój naczelný w stopniowaniu niesłychanie intensywnem, umie nadać ruch dramatyczny majakom i widmom, umie w „Wyzwoleniu“ figury czysto symboliczne, idealno-abstrakcyjne o zarysach niemal hieratycznych pokazać w starciu potężnem, w kontrastach tragicznych, w zwarciu się potęg nadludzkich, a jednak z duszy zbiorowej wyprowadzonych.

Pomimo dających się wysledzić wpływów Wagnera, Maeterlincka i Słowackiego, jako poeta dramatyczny, Wyspiański stworzył sobie właściwy rodzaj artyzmu. Nie był realistą ani psychologiem nie kreślił drgających pełnią życia charakterów — jednak potrafił w najcelniejszych utworach żywotnych, być barwnym i bujnym. Oparwszy swój dramat przeważnie na pierwiastkach idealistycznych nasymbolice i wizjonerstwie, umiał w dzieła

swe całkowicie lub częściowo tchnąć tajemnicze życie wewnętrzne, czar zniewalający. Oprócz łatwych do wysledzenia cech i właściwości jego artyzmu, przypisać to należy niepojętej potędze talentu twórczego, która nieda, się ostatecznie rozłożyć na pierwiastki, bo w głębi swojej zawsze jest niedostępna.

*

*

*

To pewna, że poeta posiadał jemu właściwy nerw sceniczny — „instynkt teatralny“ jak słusznie określa go p. Adam Grzymała Siedlecki w odnośnym rozdziale swej książki o Wyspiańskim, która jest splotem kilku wytwornie i lotnie napisanych szkiców artystycznych. (Kraków 1909 nakład D. E. Friedleina, patrz str. 142 — 165). Rozdział ten, zwłaszcza jego część pierwsza, jest może najbardziej krytycznym ustępem książki, w której miłość i kult dla poety oraz „liryzm krakowski“ powlekają jakby różowym welonem zręby i kontury analizy literackiej.

Wyspiański niepojmował dla swych utworów innych ram, innej formy, jak tylko „scena, zamknięta przestrzeń, w połowie ciemna, w drugiej rozjaśniona, w której działają aktorzy“. Wbrew realistycznym dążnościom dramatu najnowszego, które kładą swe piętno nawet na dziełach najcięższych poetów: Ibsena i Hauptmana, wbrew dążeniu do tego, aby wyłączyć z poezyi dramatycznej dawną teatralność, aby nawet symbole ideowe ująć w zewnętrzną łupinę plastyki realnej („Widma“ — „Rosmerholm“ — „I Pipa tańczy“) u Wyspiańskiego „wszystkie teatralne pierwiastki sceny nie tylko nie doznawały złagodzeń ale przeciwnie rosły, potęgniały“.

Była moda przed czterdziestu laty, gdy realizm tak przeważnie panował w teatrze, że nawet niektórzy poeci (jak np. Asnyk w dramacie „Cola Rienzi“) wyginali miotłą poezję z desek scenicznych,—gdy kombinacje majstrów scenicznych jak Scribe a później Sardou, zajęły miejsce drgnień i porywów ducha twórczego. Wyspiański stanowi antytezę tej skrajności. Jego język ubrany w świąteczną szatę poezji, wiersz płynie poważnie, nierzadko w tonie oratorskim albo w toku muzykalnych melodyi, figury jego stąpają na koturnach, niemają pulsacy krwi żywej. Rysunek tych figur szeroki i stylizowany nie jest wypełniony obrazowaniem psychicznym, ale liryką albo wymową. Jego ekspresja teatralna polega na obrazowości, szerokim geście, pięknej deklamacji—jest nawskroś *poetyczną*. Dla aktorów dramaty Wyspiańskiego mało dają wdzięcznego pola dla popisu, wymagają gry przeważnie deklamacyjnej patetycznej, a rzadko kiedy nastrecają pole do wydobywania rysów charakterystyki pełnej i ludzkiej. Teatr jednak jest w „Wyzwoleniu“ symboliczną areną, a raczej artystycznym skrótem ideowego życia współczesnej epoki. Dopiero w ramach teatralnych zyskują odpowiednią intensywność luźne, ogromne wizyje „Nocy listopadowej“, jej malownicze sceny wśród złomów i zieleni amfiteatru łazienkowskiego, skomponowane świetnie pod względem plastycznym, ale płowe, niedociągnięte w wyrazie słowa. Słusznie też p. Siedlecki twierdzi, że Wyspiański nie jest bynajmniej reformatorem teatru współczesnego, ale „zachowawcą teatralnym“ (str. 148). W stosunku np. do nowatorskich pomysłów Craigh'a, który dąży do uproszczenia wystawy zewnętrznej i jest podobno zwolennikiem estetycznego absurdu: zastąpienia aktorów przez marionetki — Wyspiański swoją świetną

pomysłowość reżysersko—plastyczną na to wysiła, aby nadać swym dramatom urok wielkich malowniczych fantasmagoryi. „Bolesław Śmiały“ i „Noc listopadowa“ zawdzięczają swe życie sceniczne daleko więcej hipnozie plastycznej teatru, intensywności nastroju scen zbiorowych, aniżeli dźwiękom poetycznej mowy. Pod tym względem Wyspiański ze wszystkich wybitnych poetów dramatycznych jest może najwięcej odległy nie tylko od tradycji, ale od wewnętrznego rytmu dramatu nowożytnego, który poczynawszy od Szekspira, opiera się na obrazowaniu duszy ludzkiej, jako fenomenowi indywidualnego, na bogactwie psychiki, na grze żywej złudy, na wynurzaniu się skupionych, ujętych w artystyczną syntezę bogactw i rysów znamiennych ustroju duchowego człowieka. Wyspiański pod względem układu, konstrukcji zewnętrznej dramatu chętnie wraca do pojęć greckich, do ujęcia akcji „w jeden moment, w jeden dzień, jedną noc“, niezdając sobie z tego sprawy, że owa wysławiana przez doktrynerów akademickich jedność akcji jest poprostu wynikiem ubóstwa zewnętrznej techniki teatru starożytnego. Co prawda, w późniejszych utworach te klasyczne i pseudo-klasyczne sympatie giną pod wpływem rozkołysanego marzycielstwa, zostaje jednak zawsze zamiłowanie do górnego tonu, do wysłowienia patetycznego.

A jednak, jak słusznie twierdzi p. Siedlecki, „najgłębszy puls dramatyczny powstaje u Wyspiańskiego wówczas, gdy treść sztuki wytryska nie z pamięci estetycznej, lecz z życia: „Wesele“ „Kłątwa“ „Sędziowie“ (str. 138). W tej opinii wytwornego pisarza, który wchłoniął w siebie modernistyczną kulturę współczesną, z widoczną predylekcją do literackiego idealizmu, według mnie leży mimo wiedzy autora zamknięta odpowiedź na

pytanie: czy kierunek i rodzaj artystyczny Wyspiańskiego są wstępem i zapowiedzią dramatu i teatru przyszłości? Chyba nie.

W dramacie najpotężniejszą dźwignią była, jest i pewno zostanie na zawsze żywa siła duszy ludzkiej, poezja namiętności i charakterów, a nie halucynacyi i majaków. Wyspiański posiadał właściwe sobie czarodziejstwo, umiał swym pomysłem wizyonerskim nadać intensywność złudy, ujętej w ramy teatralne. Co więcej, umiał za pomocą symbolów i obrazów sennych oddać pewne podziemne drgania, nawet niedoświadczonym instynktom duszy zbiorowej. Wątpię jednak, czy dramat nie książkowy, ale dramat naprawdę teatralny rozwijać się będzie mógł na tej drodze, nawet w swych najwyższych poetycznych i świetlnych wyblaskach. Dla czego? Bo nie słowo, ale muzyka dzisiejsza polifoniczna ma bogactwo środków dla wyrażenia poezji marzycielsko-legendowej, dla wydobywania przenikliwej intensywności nastrojów, oddania wymowy postaci nadludzkich, symbolicznych. Wyspiański posiada siłę fascynującą fantazji widmowej, jest poetą wielkich zagadnień i tajemniczych zagadek — zjawiskiem wyjątkowym.

*

*

*

Wedle słów Spasowicza każde dzieło poezji można porównać do kryształu, który się zwarł w piękne, regularne kształty pod wpływem działania bardzo wysokiej temperatury. Trudność stworzenia dzieł znakomych i skończonych, polega w każdej sztuce i w poezji na tem, że artysta silny moment dynamiczny natchnienia lub fantazji musi ująć w karby statyczne, piękne, harmoni-

zujące z natchnieniem wewnętrznym dzieła. U Wyspiańskiego w dziełach naczelnych siła dynamiczna jest niepospolita. Duchowe napięcie np. w głównych scenach „Wyzwolenia“, ogromny zakrój pomysłów w „Legionie“ i w „Akropolidzie“, potężny i przenikający liryzm w głównych scenach „Klątwy“, dziarska lub rozigrana fantazja oraz duszący jak zmora nastrój ostatnich scen „Wesela“, wreszcie wielkość podnoszonych zadań, niesłychana oryginalność wielu pomysłów symbolicznych — wszystko to razem składa się na rozmach genialności. Ale tej dynamice swoistej, niekiedy potężnej, statyka niezawsze odpowiada — niezawsze się z nią kojarzy w darze artystycznego wcielenia. Wyspiański jako artysta, należy pod wieloma względami do modernistów, do artystów w nowszej formacji niespokojnych i zwichrzonych, którzy mieszają ze sobą ekspresję sztuk różnych, którzy, jak twierdzi Nietzsche, są „wrodzonymi wrogami logiki i linii prostych“ dążą do wzniosłości i do okropności, dla których „miara jest rzeczą obcą, gdyż reagują na bodźce nieskończoności i bezmiaru“. Wyspiański był romantykiem pomimo swych zamiłowań klasycznych, wrogiem kanonów, ustalonych formuł, lubował się w szorstkości i ogromie, w posępnej rozwichrzeniu, czasem w ekspresji barokowej, zwikłanej, wysiłonej, którą kojarzył z mglistą tajemniczością, ze stylem nierównym, fantastycznym, swobodnym, pełnym przerw nagłych i niedopowiedzianych frazesów. Sam wyznawał, że *pisanie* sprawiało mu trudność — a tworzył stosunkowo do krótkiego czasu swej działalności zbyt wiele, aby mógł pod względem formy wszystkie szczegóły dzieła z równą starannością wykończyć. Nie był zresztą nigdy cyzelerem, nie lubiał mozolnej dźbaniny — tworzył z rozmachem, tak samo jak rysował, w konturach szerokich, surowych często skłębionych i zawiłych. Jego

wielkie pomysły w „Legionie“ „Wyzwoleniu“ i „Akropolidzie“ sięgają w sferę wysokich zagadnień ideowych, ale jak już wspomniałem, poeta nie opanował myślowego bogactwa, nieuważał w syntetyczną wiązkę rozbieżnych promieni, różnych zagadnień i stanów duszy zbiorowej, których odbicia krzyżowały się w jego płodnym umyśle. Dla tego też rozmowy wieszczów w „Legionie“ niemają wyrazu, ani myślowego skupienia, dla tego przemowy demokratyczne Lelewela nie są ujęte dosadnie, ale przysłonięte mgłą mesjaniczną. Słusznie powiada St. Brzozowski w cytowanej wyżej rozprawie, że Wyspiańskiego niepodobna zwać myślicielem. „Umie on myśleć jasno i silnie wtedy jedynie, gdy myśli kształtami i obrazami“. W dziełach, które mają być ideowymi „linija myśli, tworzącej ośnowę, gmatwa się w sposób niezmiernie charakterystyczny, na każdym kroku tworzą się supły i węzły, myśl drepce bezsilnie na jednym miejscu“ (str. 76—77).

Dodam, że słowa poety drżą najbardziej wewnętrzna potęgą, gdy wypływają nie tyle ze źródeł plastycznych, malarskich ile z emocjonalnych. Język i myśl płynnie bujnie, pieni się i burzy w tyradzie Konrada w „Wyzwoleniu“ która ma rozmach ogromny i oddech szeroki Brzmi ból zakrwawionego, szalejącego z rozpaczą serca w przemowie Młodej w „Kłatwie“ przed rzuceniem dzieci w ogień—skarga tęsknoty tułaczki w słowach Lazzarona z „Legionu“, namiętna rozpacz, w żalach Laodamii, tęsknota w strofach harfiarki, dźwięczących bólem marzeń bezpłodnych.

Żywioł muzyczny polega u Wyspiańskiego bardzo często na płynnej melodyjności, jak np. w wielu ustępach „Akropolidy“, na zmianach rytmiki to bujnej, dziarskiej, to znowu luźnej, przelewnej i kapryśnej w „Weselu“—

albo wreszcie w prześlicznym pogrzebie z „Kazimierza Wielkiego“ na falowaniu ogromnej, jakby rozkołysanej muzyki dzwonów. Można by porównać tę muzykalność czasem do wagnerowskiej niekończącej się melodyi, chociaż nierzadko przybiera rytm pieśni ludowej, staje się w „Legendzie“ zawodzeniem rytmicznym, przy dźwiękach ludowej liry, albo długiem jednostajnem psalmodyowaniem.

Język i wiersz poety posiadają nieraz wielką siłę suggestywną, łączą obrazowość, napięcie wizyi i uczuć z muzykalnością i nastrojem przejmującym. Stara się poeta wyrazić szczęśliwie niezwykle napięcie ducha, wielkie podniecenie; szuka form i słów niezwykle rzuca zdania urywane, gorączkowe, niespójne. Jednakże pod względem skończoności formy, jako artysta i rzeźbiarz słowa ustępuje Wyspiański nie tylko wielkim romantycznym gienjuszom, ale naszym wirtuozom słowa wczorajszym i dzisiejszym. Nie masz u niego nigdy ani kryształowo rzeźbionej formy stroficznej jak u Asnyka, ani wykończonej pomimo ciepła i płynności rytmiki i muzykalności Konopnickiej lub K. Tetmajera, ani przepysznie cyzelowanej techniki Staffa. Wobec zmieszania w niektórych jego dziełach stylu archaicznego z gwara ludową, filologowie ruszają ramionami. W utworach zwłaszcza późniejszych chropawość rytmu, kulawizna lub pospolitość rymów niektórych, mogą nie razić tylko bardzo zaślepionych. Niejasność, rwanie się pojedynczych ogniw myśli, bezład a wreszcie i patologiczne rozpręczenie, musiały się niekorzystnie odbić na zewnętrznej formie dzieł. Bezład ich kompozycji, luźność fantazyjna i anarchizm artystyczny stanowić mogą powab dla, umysłów wrażliwych na zmienność mody literackiej, albo przyjmujących bez zastrzeżeń. wszystkie wysiłone

dziwactwa i skrajności modernizmu. A jednak piękna skończona forma po wszystkie czasy jest trwałym, niewiedzącym wdziękiem dzieł sztuki—tych zastygłych i wabnej nieruchomości skupień energii cywilizacyjnej różnych ras i epok. Wyspiański cenniejszym dziełem swoim nadał w prawdzie styl swoisty i surowy—jednak wogóle strona formalna jego poezji nie stoi na wyżynie zawartych w niej momentów duchowej wielkości.

*

*

*

Niemozna odmówić słuszności krytykom, którzy zaliczają Wyspiańskiego do formacji neoromantycznej. Ani Tetmajerowi, który wśród pochwał, zbyt przeciągniętych twierdził, że linia prowadzona przez szczyty wielkiej poezji romantycznej pada na dzieła autora „Kłatwy“. Poezja jego mistyczna, pełna religijności i grozy, jest jednym z objawów reakcji wobec naturalizmu i wczorajszego pozytywizmu, jakim była romantyka w początku XIX wieku wobec ducha racjonalizmu i chłodnej równowagi pseudo-klasyków. Wielkością nastrojów i tematów, zespoleniem z głębszym nurtem cierpień i udręczeń ducha narodowego pokrewną jest naprawdę poezja Wyspiańskiego z wielką romantyką—jest w znacznej mierze jej negacją i spuścizną. Wielcy geniusze nasi wypowiadali podniebne wzloty marzeń, uczuć, ideałów narodowych w „Dziadach“ „Irydjonie“ i „Kordjanie“—Wyspiański był poetą wczorajszego bankructwa tych ideałów, czczości życia niedawno zamkniętej epoki w stosunku do porywów wielkich a bezpłodnych. Poezja jego urodziła się na ruinie marzeń o naszej niepodległości, była spuścizną zatrutego przez ból zbiorowy idealizmu politycznego z pierwszej połowy zeszłego stulecia,

idealizmu, który cios ostatni otrzymał w 1863 r. Dla tego Wyspiański jest *pogrobowcem romantyzmu* polskiego. W jego poezji panuje mrok cmentarny i śmierć, jako symbol przejścia do nowego życia. Chwilami tylko sięga myślą w dal, przeczuwa brzaski bardzo odległe, widzi w teraźniejszości do koła siebie głównie szczątki zmurszałe po dawnych bożyszczach, rozpadłych ideałach, wiarach i złudzeniach.

Pod względem artystycznym przypomina romantyków luźnością formy, której ogniwa rozprzegają się pod wpływem polotu fantazyi i ogromnych pomysłów wizyjnych. Podobnie jak romantycy jest bardziej lirycznym aniżeli twórcą kształtów zwartych i określonych. Podobnie jak neoromantycy i moderniści kojarzy pierwiastki sztuk rozmaitych, łączy dynamikę słowa z plastyką malarską, odznacza się przewagą pierwiastka *muzycznego*, staje zaś obok Maeterlincka i Hauptmana, jako mistrz w stopniowaniu efektów nastrojowych.

Wbrew romantykom walczył on z wiarą w ludzi pół-bogów, obalał kult gienjuszów i wielkich jednostek jako przewodników ludzkości - kult, będący spuścizną legendy napoleońskiej. Jego Konrad nie jest bohaterem, skupiającym potęgę uczuciową narodu, jak w „Dziadach“—ale wewnętrzną niemoc i rozłam bolesny ducha narodowego. Różni się jednak Wyspiański od modernistów zasadniczo tem, że ani na chwilę nieulega fikcji współczesnego indywidualizmu, przebóstwieniu jaźni, uważanej jako częsteczką lub emanacją absolutu. Jego wewnętrzne życie, jego osobiste przeżycia nigdy nie są ośrodkiem dzieł poetycznych.

Jaskrawo różni też się poeta zarówno od romantyków jak i od najnowszych poetów—modernistów swym po-

sępnym i wyniosłym stanowiskiem, jakie zajmuję wobec *miłości płciowej*. Od czasów „Nowej Heloizy“ Rousseau'a erotyzm staje się ową prawie wszystkich nowoczesnych dzieł poezji, utworów belletrystycznych, kością pacierzową dramatów, komedii i romansów. Nie jest tonem w gamie, jedną z sił i czynników twórczych w życiu — ale potęgą naczelną, panującą.

Dawniej u Szekspira, którego poezja jest najpełniejszą na świecie, artystycznym skupieniem głębszej dynamiki życia i duszy ludzkiej, miłość erotyczna grała główną rolę w paru zaledwie dramatach: „Romeo i Julja“, „Antoniusz i Kleopatra“. W wielu innych jest wątkiem współrzednym, jedną ze składowych melodyj. Tymczasem romantyzm nasz i europejski przebóstwił miłość, jej idealne pojęcie postawił obok ojczyzny, wiary i honoru, otoczył urokiem rozkoszy nadziemskiej i bohaterstwa. Wynikł z tego w literaturze nadobnej pewien konwencjonalizm, datujący się jeszcze od końca zaprzeszłego stulecia. Żadna nowożytna powieść, żaden utwór sceniczny nie może się obejść bez pary kochanków, bez receptowego lub konwencjonalnego romansu. Dzieje miłości smutnej, wesołej, z przeszkodami lub perypetjami stanowią rdzeń każdego utworu literatury nadobnej. Nawet pisarze, którzy nieodczuwają żywiej, nieumieją chwycić ani malować wzruszeń, lub namiętności miłosnych, ulegali modzie, chcąc niechcąc wyprowadzali na widownię kochanków czułych, jęczących, sentymentalnych, bawili się w „tkliwą serc dyssekcję“, kazali swym idealikom *en miniature* rozpyływać się w potoku słów dźwięcznych, robiąc z nich czasem worki napchane frazesami. Moda ta krępowała nawet pisarzy realistycznych i rodzajowych, którzy w sferze uczuć miłosnych obracali się ciężko lub niezgrabnie. Typowym tego przykładem

jest u nas Bliziński, którego figury rodzajowe mają taką wypukłość, życie, dziarskość lub rdzennie swojski charakter, gdy tymczasem kochankowie bladzi, anemiczni należą przeważnie do kategorii teatralnych manekinów.

W najnowszej literaturze miłość nawet z odcieniem chorobliwym, spotęgowana przez newrozę, rozwieliłmożniła się jeszcze bardziej. Zagadnienia seksualne budzą zajęcie gorączkowe, są przedmiotem zacieklej analizy, tłem mistycznych teorii. W miłości płciowej niektórzy modernisci widzą tajemniczą siłę, łączącą istotność ludzką z twórczą potęgą wszechświata. Instynkta erotyczne są dla nich przejawem głębszych potęg metafizycznych, atrybutem nagiej duszy, duszy samej w sobie, rdzeniem twórczej istoty ludzkiej. Kasprowicz w pięknym poemacie śławi „Miłość“ jak twórczą siłę, która łączy człowieka w jedną całość z panteistycznie pojętą przyrodą. Przybyszewski na zasadzie miłości płciowej buduje pojęcie bytu świata, opiera dramat na miłości, jako potędze nieposkromionej, ujarzmiającej, wobec której milknie rozsądek, sumienie, karleje wola człowieka. Żeromski w „Dziejach grzechu“ tworzy tragedję prostytutcy, niecofa się przed scenami, w których instynkt płciowy, skojarzony z okrucieństwem, przybiera zdecydowane formy masochizmu.

Zagadnienia seksualne weszły u nas ostatnimi czasy na porządek dzienny rozpraw, wiecowych dysput i odczytów publicznych. Żądni sensacy dziennikarze i mówcy potokami frazeologii zmysłowej zalewają mózgi podlotków i niedorostków. Noweliści dla efektu lub zysku dają folgę chorobliwym spazmom i wysiłkom wyobraźni lubieżnej, zarzucając redakcyjne pisma złe maskowaną pornografią pod pozorem artystycznej swobody.

We współczesnej literaturze niemieckiej obok wy-

bryków homoseksualizmu w życiu, rozpanoszyła się psycho-patya erotyczna, a nawet poetyzowanie płciowego okrucieństwa. Tak zdolny i niepospolity pisarz jak Vaihinger, pod tym kątem widzenia sądzi całą niemal twórczość poetyczną, dostrzega w arcydziełach literatury dawnej i nowej artystyczne ujęcie, obrazowanie sadizmu lub masochizmu, tych dwu zasadniczych typów zwyrodniałego rozpetania chuci miłosnej, skojarzonej z popędem niszczycielskim albo morderczym.¹⁾

Talenty wyjątkowe, umysły dużej miary wyzwalają się jednak od tej jednostronnej przewagi erotyzmu, patrząc na świat i życie z wyżyny postulatów moralnych. Pod tym względem Wyspiański jest podobny do Norwida, który niedbał o kobietę i o miłość — podobny do Ibsena, poety najsurowszych nakazów etycznej mocy ducha. U Ibsena miłość płciowa nigdy niewydobywa się na czoło utworów, chociaż ten chmurny skandynawczyk uznaje ją w „Gabryelu Borkmanie“ jako przyrodzone prawo do szczęścia i radości życia. Nie jest potęgą ubezwładniającą, ustępuje wobec obowiązku opartego na poczuciu nieskrępowanej wolności duszy. („Kobieta morza“. Staje się przedmiotem gorzkiej ironii („Komedia miłości“) a nawet czynnikiem, łamiącym energię człowieka wysoko intelektualnego („Rosmersholm“) niszczącym jego dzieła, będące wykwitem najwyższej cywilizacji („Hedda Gabler“).

U Wyspiańskiego miłość jest namiętnością, instynktem niższego rzędu, żądzą zmysłową nawet, gdy poeta wypowiada z ją przekonywającym żarem i porywającą

¹⁾ Po szczegóły odsyłam czytelnika do ciekawego artykułu p. Jana Kaczkowskiego: „Ruch literacki w Niemczech“ w Bibliotece Warszawskiej z r. 1909, zeszyt marcowy, str. 522.

histeryczną wymową (Laodamia). Jest instynktownem pragnieniem w ożywionych podczas nocy zmartwychwstania posągach, które uczuwszy krew w kamieniu lub marmurowem łonie, obejmują się, idą w cień arkad kosztować słodczych pierwszych uścisków („Akropolis“). W „Achilleidzie“ jest niewolniczym instynktem branki do pana i zdobywcy, nocną uciechą w namiotach rycerzy helleńskich, albo pieśczętą zmysłową spoczywającej w parowie Pentazylei, która dopiero po śmierci staje się istotą uduchowioną, tęskni do wiecznych przemian bytu. W sennych wizjach „Akropolidy“ poeta ironizuje pieśczęty Parysa i Heleny, rozsmakowanych w rozkoszy bez myśli o losach ojczyzny. Tylko w „Warszawiance“ ta miłość łączy się z bólem serc, rozdartych niedolą kraju, z cichą poezją poświęcenia.

Zajęty zagadką przeznaczenia, zapatrzony w surowe oblicze Boga-losu, zasłuchany w tajemnice tajemnic, poeta nasz patrzy z góry na żądze, bóle i rozkosze, które płyną ze źródła najrozkoszniejszej życiowej ułudy. Nieczuje bezmiaru upojenia, jakie dać może wzrok rozkochanej kobiety, melodia jej głosu, poruszająca najgłębsze fibry serca. Niedola zbiorowa i niemoc fizyczna zatrwały w nim samo źródło życia, zgasiły uczucia pogodne, blaski doczesnych radości. Z drugiej strony to lekceważenie pokus i ułud miłosnych, ten pogląd na nie z wysoka, nadają jego poezji surowe piętno powagi i niezależności ducha.

*

*

*

Spoglądając na całość twórczej pracy Wyspiańskiego *sub specie aeternitatis*, niemożę dostrzedz w jego najcenniejszych dziełach opokowej trwałości, odpornej na

działanie czasu. Przyszłość może szyderczo rozwijać wróżby dzisiejsze. Zdaje mi się jednak, że głównie, a może jedynie „Kłatwa” ostanie się na długo, może nazawsze jako dzieło stęgle w tragicznej grozie i spiżowej harmonii. Obok tego „Protesilaos i Laodamia” niestraci zapewne swej mocy wyrazu uczuć elementarnych.

Jako dokumenty epoki, świeżo zamkniętej, prądów naszego czasu, wielkie zwłaszcza dramaty Wyspiańskiego mają znaczenie i wagę zjawisk pierwszorzędnych.

Poeta należał do tych pisarzy, którzy umieją przemawiać i trafić do duszy swego pokolenia. Snobizm i reklama lokalna, przesadziły wartość jego artystyczną. Panegiryzm, schlebający modzie literackiej, wytworzył w pewnych kołach rodzaj bezkrytycznego kultu dla poety, kultu z którego urodziły się potoki mętnej, przestrojonej i nieszczerzej frazeologii. Ale to pewna, że zwłaszcza na umysły młodzieży Wyspiański wywarł wpływ wielki, wrażenie hipnotyczne, ogromne, przyniatające.

Jako autor „Wyzwolenia” zwłaszcza „Wesela” był piewą klęsk przeżytych i niedoli *wczorajszych*. Czuł to w ostatnich chwilach życia. Gdy na parę miesięcy przed śmiercią p. Michał Tarasiewicz, artysta lubiany, przez poetę, odwiedził go w wiejskiej siedzibie, podniesiono w rozmowie sprawę wystawienia „Wesela” na pierwszej polskiej scenie. Wyspiański wtedy rzekł ze zwykłą sobie zwyczajnością w rozmowie: „Myślałem że śpią— a przekonałem, się że oni tam coś robią. Niechce, aby „Wesele” grane było w Warszawie”. Sam czuł, że jego najświetniejszy utwór był poetyczną klamrą, zamykającą dobę niemocy i senności życia współczesnego. Niedomyślał się jednak, że wobec powrotnej fali reakcji, wobec polityki egoistycznego nacjonalizmu, która tamuje

pracę wszechodrodzenia państwa i związanych z niem narodów, nastrój naczelny „Wesela” i u nas nabiera znowu aktualności. Poezya niemocy i czczości życia zbiorowego olbrzymieje przed oczami—symboliczny „chochoł” wyłazi z kąta, w którym chowano dziejowe rupiecie i pokazuje znowu swoje okręcone słomą patyki.

W stosunku do życia duchowego naszej epoki, do całej sumy zagadnień społecznych, politycznych, do naszych tęsknot i pragnień, Wyspiański zajmuje stanowisko radykalne, zaprzeczne. Odnośnie do zagadnień bytu narodowego jest do pewnego stopnia odbiciem tych instynktów i dążeń intelektualnych, jakie w umysłowości współczesnej europejskiej reprezentuje mętna, rewolucyjna filozofia Nietsche'go, podważająca podwaliny oraz uwarstwienia dogmatów i skryształizowanych ideałów Wyspiański nie jest buntownikiem myśli, nie rysuje nawet ostrzem lekkiego zwątpienia gmachu wiary religijnej. Mimo to, podobnie jak autor „Zasathustry” czuje potrzebę przeszacowania różnych wartości społecznych i narodowych, poddając je nieubłaganej krytyce. Zasadnicze tendencje filozofii Nietschego, jak słusznie twierdzi Vaihinger, są zaprzeczeniem całego szeregu dogmatyzmów filozoficznych i socjalnych w dążności do najwyższej swobody ducha. Filozofia ta jest chaotycznie i mętnie wyrażoną potrzebą oparcia poglądu na najgłębsze podstawy i zagadnienia życia w zgodzie z jego wewnętrznym nurtem, treścią i logiką. Ona może jest początkiem nowej wiary, nowej syntezy w duchu doczesnego, *tutecznego* ujęcia zagadnień energii ducha ludzkiego, wbrew przeżytym ideałom, które unoszą się jak niewcielone formuły ponad życiem, wbrew wiarom, które stawiają cele *tameczne*, *zaziemskie* jako najwyższą wskazówkę do skonalenia się.

Negatywny pęd Wyspiańskiego określony jest kręgiem naszej doczesności narodowej.

Przeprowadza poeta w najcelniejszych swych utworach rewizję tradycji dziejowej, ideałów politycznych, marzeń, ułud i wielkiej poezji, nielitościwą dyssekcję życia zbiorowego w jego wewnętrznym rdzeniu. Niema wcale ideałów twórczych, bo niemógł znaleźć we współczesności czynników syntetycznych. Dlatego stworzył symbole ujemne lub ironicznie, jak chochoł. Niewskazał wyraźnie, jaki ma być kierunek nowej, przerabanej drogi wśród puszczy mroków obecnego zła i niedoli. Tkwi myślą w przeszłości, ale przecuciem niewyraźnym sięga w przyszłość bardzo odległą. Jego Konrad żywi żądzą wyzwolenia, marzy o „wskrzeszeniu państwa” w dziedzinie artystycznej fikcji, ale sam w końcu znajduje się w błędnym kole bez wyjścia, w ciemnicy i udręce bez wytycznej drogi.

Jego walka z romantyzmem odpowiada budzącym się w niektórych umysłach instynktom protestu przeciw tej epoce wielkiej poezji. Oczywiście protest ten logicznie i rzeczowo nie jest i nie może być usprawiedliwiony. Tak samo, jakby protestował przyrodnik przeciw burzy, oczyszczającej powietrze, przeciw gejerowi, który z pod ziemi wytryska słupem wody ubarwionym tęczami. Protest taki jest wstecznym zwrotem myśli krytycznej, która powinna sięgać w przyszłość, zostawiając przeszłości jej własny sens i znaczenie. Odpowiada ten protest współcześnie odczutej potrzebie oparcia postulatów bytu narodowego na zrozumieniu potrzeb i głębszych praw życia, nie na formułach lub teorjach idealnych. Odpowiada tej świadomości, że w obecnej i przyszłej dobie rozwoju umysłowego i cywilizacyjnego poezya może być jednym z momentów rozwoju pracy duchowej, jej kwiatem i ozdobą,

ale nie gwiazdą przewodnią, ani słupem ognistym, który wiedzie naród do ziemi obiecanej.

Wobec nędzy i udręki życia współczesnego poezya Wyspiańskiego niedaje otuchy, wskazując tylko ukojenie bólu za grobem. Od pierwszych do ostatnich kart dzieła jego brzmią akordami żałobnego „miserere”. Ale na dnie tej poezji leży także potrzeba podniesienia energii narodu i jego „duszy wolnej”. Łączy się to z nitscheańską „żądzą mocy”, z której wynika *uznanie woli i czynu*, jako naczelnej potęgi życia i ducha. Łamiąc się z niedolą czasu, całą siłą swą poeta zużył na jacobową walkę z tem, co uważał za przeżyte i strupieszale. Jak twierdzi nie bez słuszności St. Chlebowski „odegrał on rolę młota przebijającego otwór, który wpuszcza światło i powietrze do duszącego nas ciasnotą i ciemnotą więzienia”. (Czasopismo „Książka” Nr. 12, r. 1908, str. 495).

Pomimo sympatii demokratycznych, nie należy Wyspiański do żadnego stronnictwa, jest wyrazicielem prądów i drgnień podziemnych całej duchowości narodu. P. Adolf Nowaczyński w pięknym wspomnieniu pośmiertnem słusznie powiedział, że poeta „nienawidził współczesnego człowieka”. Powiem więcej—Wyspiański nienawidził człowieka wogóle i gardził nim. W jego poezji bardzo rzadkie są przebliski uczuć sympatycznych dla otoczenia. Wobec wielkich tajemnic bytu jednostka wydawała mu się marną, skaczącadziwacznie lalką w jasiełkach. Nieczuł psychologii człowieka pojedynczego, nie kochał jednostki, ale kochał naród po swojemu, gorzko rozpaczliwie, kochał go nieukojonym bólem zawodów i upokorzeń, męczarnią zdeptanej duszy, która niemogła się zgodzić z niczem co małe, płaskie i nikczemne. Dla tego w „Wyzwoleniu” nienawidził u niego

jest potęgą zbawienną jak ogień, który niszczy suche chwasty, perz i badyle, jak żelazo chirurga, wypalające zatrutą ranę.

Po gienjalnych poetach romantycznych Wyspiański z największym napięciem wyraził współczesne stany ducha polskiego, zwłaszcza jego ból i rozłam. Wśród nowoczesnego zdrobnienia życia zachował poczucie wielkości, nosił w duszy niestłumioną cześć dla majestatu narodowej niedoli.

Pod zagadkowością jego pomysłów i posepną, często niezrozumiałą mistyką kryje się pragnienie *żywej siły*. Walczył z widmami przeszłości, bo przeczuwał, że wśród niesłychanie ciężkich warunków bytu narodowego, życie winno się oprzeć na odrodzonej energii i wielkiej dostojności ducha, że dokonywa się i musi się dokonać dla przyszłości „w całej polskiej naturze przemiana“.

KONIEC.



Warszawa r. 1907—1909.

SPIS ROZDZIAŁÓW.

	Str.
Słowo wstępne	7
I. Atmosfera Krakowska. Dzieje młodości. Malarstwo poety	13
II. „Legenda” — „Warszawianka”	41
III. Dramaty greckie.	58
IV. „Lelewel” — „Kłątwa”	64
V. Rapsody.	80
VI. „Legion”	87
VII. „Wesele”	103
VIII. Inscenizacja „Dziadów” — „Wyzwolenie”	133
IX. „Bolesław Śmiały” — „Piast”.	172
X. „Achilleis”	196
XI. „Akropolis”	208
XII. „Noc listopadowa”	218
XIII. Drugie opracowanie „Legendy”	231
XIV. Książka o „Hamlecie”	238
XV. Ostatnie lata życia. „Skalka”	250
XVI. „Powrót Odyssa”	258
XVII. Przekład „Cyda” — „Sędziowie”	265
XVIII. Fragmenty Dramatów. Drobne poezye	272
XIX. Zgon i pogrzeb. Pisma pośmiertne—proza.	325
XX. Pisma pośmiertne. „Daniel”. i drobne poezye	480
XXI. Projekt architektoniczny	316
XXII. Zarys ogólny.	325

Okladkę rysował: *M. Kotarbiński*