Jan Nowakowski

Historia i mit w dramatach bolesławowskich Wyspiańskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 99-138

1969

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Pamiętnik Literacki LX, 1969, z. 1

JAN NOWAKOWSKI

HISTORIA I MIT W DRAMATACH BOLESŁAWOWSKICH WYSPIAŃSKIEGO

1

Niezwykłe walory wizji teatralnej *Bolesława Śmiałego*, w szczególności zaś oryginalność i piękno scenografii i kostiumów, a także plastyczne wartości układów scenicznych, ściągnąwszy na siebie uwagę badaczy, doczekały się szczegółowych analiz i precyzyjnych ocen [1]. Sam wszakże autor wawelskiego dramatu dawał ku temu zresztą asumpt, żywo reagując na krytykę tych właśnie składników pamiętnej inscenizacji premierowej z przedednia uroczystego w Krakowie obchodu św. Stanisława 1903 roku. Tłumaczył wówczas własne prawo artysty do indywidualnej wizji przeszłości odległej, niedojrzanej w mgłach niepamięci. Głosząc zaś w *Notach do „Bolesława Śmiałego"*:

> Sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi,
> a raz stworzona duchem, jest pewnikiem [XI 146] [2]

— w „przedśpiewie" do dramatu wzywał więc jego widzów:

> Polećcie ze mną w ten czas przed wiekami,
> który sny jeno na pamięć przywodzą,
> gdy się z majaki, co idzie przed nami,
> majaki duszy utęsknionej rodzą. [VI 8]

Dumne oświadczenie twórcy w *Notach*:

> mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej.
> Inaczej niźli wy, co nie kształcicie wzroku, [XI 145]

---

[1] Z nowszych prac zob. m. in.: K. Nowacki, *O inscenizacji „Bolesława Smiałego" w roku 1903*. „Pamiętnik Teatralny" 1957, z. 3/4. — A. Okońska, *Scenografia Wyspiańskiego*. Wrocław 1961.

[2] W ten sposób oznaczamy cytaty według wydania: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego. T. 6, 11. Kraków 1959, 1962, Cyfra rzymska wskazuje tom, arabska — stronicę.

— zostało przyjęte przez badaczy przede wszystkim w sensie bardziej literalnym, dosłowniej optycznym, odniesione również raczej wyłącznie do zaskakujących, zwłaszcza na swój czas, pomysłów scenoplastycznych.

W najmniejszej też mierze nie uszczuplając ogromnie cennych zdobyczy badaczy wizji teatralnej *Bolesława Śmiałego*, stwierdzić wszelako można, że urzeczenie jej świetnością ustabilizowało określony kąt patrzenia na dzieło dramaturga — kąt powodujący w takim widzeniu zatarcie innych elementów struktury dramatu — a przyczyniło się mimo woli, jak się zdaje, również do odsunięcia w cień nieporozumień wokół utworu, ostro niekiedy krytycznych o nim sądów, wymownie świadczących o trudnościach w jego recepcji ze strony współczesnych, a także niektórych późniejszych krytyków.

Niechętne zaś uwagi ówczesnych recenzentów prowokowane były nie tylko rażącymi niedoskonałościami technicznymi krakowskiej realizacji, jakie z niemałą złośliwością wskazywał np. Feliks Koneczny — zwłaszcza w wystawieniu budzącego zawsze najwięcej pomieszania i sprzeciwu aktu III:

> Krasawica wychylająca się z kwadratowego otworu, tzw. zapadni, i wymachująca rękoma, była bardzo śmieszna; duchy, nakazujące zamienić się komnacie w sadzawkę, traciły urok, gdy się okazały bezsilnymi; posąg biskupa, wychylający się spod desek, był zupełnie chybionym efektem, sama nawet trumna św. Stanisława, zbyt materialnie, zbyt blisko ziemi się poruszająca, nie daje zapomnieć o tym, że dźwiga ją oczywiście jakiś człowiek, którego obuwia mimo woli szuka się pod jej dolnym brzegiem [3].

Tenże recenzent dostrzegał w spektaklu w ogólności niewiele więcej ponad jedynie „luźne obrazki, ruchome malowanki, z podkładem pięknego tekstu", a do jego opinii zbliżał się również Włodzimierz Spasowicz, kiedy w krytycznej z gruntu, negatywnej ocenie swojej orzekał, iż

> przedstawienie, w którym działają nie ludzie, a lalki, nie jest tragedią, przestaje nawet być dramatem, a jest co najwyżej feerią, baśniaczką, po naszemu — szopką [4].

Nie chodzi tu o jakieś uogólnienie, które by miało sugerować sąd o przeważającym nieprzychylnym przyjęciu dramatu. Zaprzeczyłyby temu choćby uderzająco zgodne recenzje Władysława Prokescha w „Nowej Reformie" i Konrada Rakowskiego w „Czasie", podnoszące entuzjazm widzów. Nawet pierwszy z nich zresztą umiał trafnie docenić znaczenie spektaklu i dzieła, skoro pisał o publiczności, iż

---

[3] F. Koneczny, *Teatr krakowski*. „Przegląd Polski" t. 148 (1903), s. 564.

[4] W. Spasowicz, *Stanisława Wyspiańskiego „Bolesław Śmiały"*. „Życie i Sztuka", dod. do „Kraju", 1903, nr 38.

przyjmowała tragedię z tym zapałem, jaki zawsze towarzyszy dziełom wyjątkowej miary i znaczenia [5].

Rakowski zaś, który okazał się doskonałym interpretatorem wysoko przez się cenionego dramatu, stwierdzał, że w teatrze

dekoracje, przepych kostiumów, układ scen, umiejętna i wyborna reżyseria zespoliły się w całość dziwnie jednolitą i skojarzoną, tworząc na scenie dzieło wyjątkowej i niepospolitej miary i znaczenia.

Pisał tak bezpośrednio po premierze w notatce w „Czasie" z datą 8 maja, dodając — podobnie jak sprawozdawca „Nowej Reformy" — że

publiczność przyjęła dramat z entuzjazmem szczerym i dawno nie widzianym. Nieobecnego w teatrze autora oklaskiwano i wywoływano z wprost wybuchowym, a ciągle rosnącym zapałem.

W pięknej zaś następnie recenzji, której druk rozciągał się na kilka numerów „Czasu", począwszy od 9 maja, podkreślał zarazem — wbrew opiniom o „malowankach" — iż

rzecz na pozór niesceniczna okazała się właśnie doskonale sceniczną; zobaczyliśmy znowu, że scena teatru dziwnie się może rozszerzać i mieścić w sobie najbardziej różnolite rodzaje twórczości [6].

Były wszakże nieporozumienia sięgające samych podstaw koncepcji Wyspiańskiego, zrodzone zwłaszcza z niezgodnego z intencją autora odczytania wizji przeszłości i określenia jej stosunku do prawdy historycznej. Tutaj to biło najmocniejsze chyba źródło gniewu twórcy na niefortunnych interpretatorów jego dzieła. Głównym zaś winowajcą pomiędzy tymi, co dali natenczas wyraz swym sądom w druku, był zapewne Jan Pietrzycki, autor recenzji w „Ilustracji Polskiej". Pośród wielu subtelnych i celnych spostrzeżeń, dotyczących szczególnie symbolizmu — czy raczej symboliki — w *Bolesławie Śmiałym*, głosił sprzeczne z koncepcją jego autora, choć pochwalne w zamierzeniu tezy o ahistoryzmie dzieła:

Że poeta zerwał z historią, a dzieło swe osnuł na tle legend i klechd ludowych, to nie wina, lecz zasługa jego. Wszakże z tej jeno skarbnicy mógł wywieść przepych obrazów (nie wzorowanych na Matejce), od jakich skrzy się jego dramat [...] Historia czasów Bolesławowych, dotychczas nie zbadana [...] byłaby tylko kulą u nóg, gdyby od niej chciał się Wyspiański uczynić zależnym. Zaniechawszy natomiast wskazówek metody historycznej, a zasłuchany tylko w tajemniczą wieść tradycji, stworzył poeta dzieło własnej niemal fan-

---

[5] W. P r [o k e s c h], *„Bolesław Śmiały". Dramat w 3 aktach.* „Nowa Reforma" 1903, nr 106.

[6] K. R a k o w s k i, *„Bolesław Śmiały", dramat Stanisława Wyspiańskiego.* „Czas" 1903, nr 106.

tazji, co winno być chlubą młodej poezji, a dumą Polski współczesnej, że wydała tak potężnego twórcę[7].

Na sądy tego właśnie rodzaju replikował Wyspiański ironiczną formułą w *Notach do „Bolesława Śmiałego"*:

> *ergo* to nie jest już historii wierność,
> historii tej, co książek paginy rachuje — [XI 146]

— ale rozpoczęta w ten sposób polemika o stosunek dramatu do historii wiedzie nas już właśnie w sferę rzeczywiście bardzo istotnego problemu interpretacyjnego.

Ta sprawa ciągle stanowiła jedną z głównych podstaw dla osądów *Bolesława Śmiałego*. Rzecz zupełnie zrozumiała, skoro — na przełomie wieków — nowsze badania historyków, wnosząc wiele niepokoju do ustabilizowanych poglądów, przywróciły zarówno dziejowej legendzie jak świadectwom historycznym ich żywość, odnowiły bijące w nich źródła ideowo aktywne. Wszakże — jak wiadomo — właśnie w czerwcu 1904 wyszły w Krakowie znakomite *Szkice historyczne jedynastego wieku* Tadeusza Wojciechowskiego, budząc sensacyjną polemikę, przypieczętowaną po paru latach surowym pamfletem świetnego historyka na „plemię Kadłubka" (w r. 1909). Autor *Szkiców* miał zaś już zresztą niedawnych poprzedników w Aleksandrze Skorskim, Franciszku Stefczyku, Maksymilianie Gumplowiczu, Wacławie Sobieskim. Warto może przypomnieć, że odżyło też wówczas zainteresowanie rzekomym grobem króla-uchodźcy, a w r. 1900 ukazał się właśnie reportaż Ludwika Stasiaka z Osjaku, z rysunkami autora — oczywiście wraz z wizerunkiem słynnego nagrobkowego konia w otoku zagadkowej łacińskiej inskrypcji[8].

Wiadomo, że dziejowy konflikt między królem a biskupem długo drążył świadomość Wyspiańskiego. W roku 1903 znany był już jego wstrząsający projekt witraża (*Święty Stanisław*) dla krakowskiej katedry, czytano również rapsod o Bolesławie Śmiałym w „Krytyce" i w dwu już wydaniach oddzielnych (1900 i 1902)[9]. Spodziewano się też — zapewne z obu stron ideowej miedzy — zajęcia dającej się jednoznacznie określić pozycji w sporze historycznym, niejako domagano się jej od Wyspiańskiego. Ta właśnie presja mogła się także stać jednym z powodów nawrotu dramatopisarza do tematu, powstania *Skałki*, w pierwszym rzucie

---

[7] J. Pietrzycki, *Z teatru krakowskiego. „Bolesław Śmiały", dramat w 3 aktach Stanisława Wyspiańskiego.* „Ilustracja Polska" 1903, nr 20.

[8] L. Stasiak, *Ossoje.* „Tygodnik Ilustrowany" 1900, nry 41—42. — Na temat Osjaku pisał też S. Zakrzewski w znanej Wyspiańskiemu źródłowej pracy *Osjak i Wilten. Przyczynek do poznania związków dynastycznych Bolesława Śmiałego* („Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego AU" t. 46 ⟨Kraków 1903⟩).

[9] Nie wiedziano natomiast jeszcze o jego pracy nad rapsodem o św. Stanisławie.

tworzonej nieomal zaraz po ukończeniu lektury *Szkiców* Wojciechowskiego [10].

Takiej jednoznaczności domagał się właśnie m. in. cytowany Spasowicz. Ale również później — już ze znacznej perspektywy czasu, jaki upłynął od nasilenia sporu o Bolesława i Stanisława, tak nieuprzedzony, wprost wielbiący Wyspiańskiego krytyk, jak Kazimierz Kosiński, stwierdzał nadal z żalem i pretensją:

> Wyspiański nie zdobył się tu na podstawę historyczną tragedii, nie wyszedł poza krąg legendy Kadłubka wraz z dwoma *Żywotami*. Pełno tutaj sprzeczności i niejasności, a rozdwojony w sobie poeta przechylał się raz na tę, to znów na tamtą stronę [...]. Nie zajął stanowiska zdecydowanego ani tu, ani tam, kierując się intuicją czy też tradycją, pragnął utrzymać świętość jednego, a śmiałość drugiego i w rezultacie nie wybrnął z trudności, piętrzących się w miarę pogłębiania sporu. Wszystko przytłoczyła sama wizja poety, jak trumna świętego Stanisława przygniata w dramacie sławę bohaterskiego króla [11].

Kłopoty z egzegezą stanowiska dramatopisarza nie ustały i później, zwłaszcza kiedy również od pisarzy dawno nieżyjących zaczęto się domagać decyzji ideowych dopasowanych do na teraz obmyślonych schematów. Jeśli zaś Wyspiański sprawiał wówczas — po drugiej wojnie — znane trudności niejednym swym dziełem, cóż dopiero mówić o „mistycznej" *Skałce* wraz z jej biskupem!

A ten właśnie utwór nie miał zresztą w ogóle szczęścia do teatru. Jak wiadomo, jeden jedyny raz wystawiono go wespół z *Bolesławem Śmiałym* ponad pół wieku po śmierci twórcy dramatycznej dylogii. W 1958 roku sprawił to reżyser Emil Chaberski w warszawskim Teatrze Klasycznym. Witając z uznaniem tę inscenizację — krytycznie zaś przy tym oceniając skróty, które jednak usunęły z tak pojętej całości cały akt III *Skałki* — stwierdzał wtedy słusznie Lesław Eustachiewicz:

> Jej trwałym rezultatem jest — jak sądzę — wykazanie, że łączne ujęcie teatralne *Skałki* i *Bolesława Śmiałego* otwiera ciekawe perspektywy [...]. Że *Bolesław Śmiały* góruje nad *Skałką* dramatyczną zwartością i plastyką, jak również większą przejrzystością koncepcji, to inscenizacja w Teatrze Klasycznym raz jeszcze potwierdziła. Właśnie dlatego nie należy odrzucać tych fragmentów *Skałki*, których zawartość interpretacyjna rzuca światło na konflikt dramatyczny [12].

Istotnie też usunięcie *Skałki* z najbliższego pola widzenia przy interpretacji *Bolesława Śmiałego* wydaje się w równej mierze nietrafne, jak

---

[10] Zob. L. Płoszewski, *Uwagi o tekstach* (VI 355, 440—441).

[11] K. Kosiński, *Wizja dziejowa dawnej Polski u Wyspiańskiego*. „Droga" 1933, nr 1, s. 46.

[12] L. Eustachiewicz, *Jeszcze o „Bolesławie Śmiałym"*. „Teatr" 1958, nr 21.

niezgodne z ostateczną decyzją twórcy obydwu dramatów, której waga podobna do ostatniej woli autorskiej w edytorstwie.

Wracając zaś do stawianego przez krytyków problemu stosunku Wyspiańskiego w dylogii, zwłaszcza w pierwszej jej części — ona to bowiem dawała z reguły asumpt do odpowiednich osądów — do tzw. prawdy historycznej, powtórzmy, że dotyczy on kwestii dla dzieła rzeczywiście fundamentalnej [13].

Urzeczenie historią należy wszak do wyróżników twórczości dramatycznej autora *Legionu* i *Nocy listopadowej*. Dramaturg ten, bliski podstawowym formantom zarówno symbolizmu jak secesji, przez to właśnie m. in. przezwyciężał wyznaczone sztuce tamtoczesnej programy, że tak bardzo fascynowały go dzieje, wiązała problematyka przeszłości. Dzielił w tym zresztą los sporego odłamu literatury i sztuki polskiej tak w wieku XIX, jak przełomu stuleci. Strukturę treściowo-ideową modernistycznej „sztuki nowoczesnej" przełamywał w niej bowiem napór treści i problematyki „realnej" — społecznej, politycznej, również historycznej. Sztuka Wyspiańskiego wysuwała się wszakże i w tym względzie na czoło Młodej Polski. Sprzeciwiała się też tą swoją dominantą antyhistoryzmowi secesji (której lapidarną formułę upatruje Mieczysław Wallis m. in. w inskrypcji na gmachu „Secesji" w Wiedniu: „*Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst Freiheit*"). „Jedynie życie współczesne może być punktem wyjścia naszej twórczości artystycznej. Wszystko inne jest archeologią" — głosił w r. 1895 architekt wiedeńskiej secesji, Otto Wagner [14].

Wyróżniała się też ostro dramaturgia Wyspiańskiego na tle tendencji symbolistów do przenoszenia kreowanych obrazów lub sytuacji na plan czasowej (również przestrzennej) nieoznaczoności; znamienne są dla niej właśnie transpozycje zjawisk na plan historycznej — i przestrzennej — określoności. Realny dramat historii jest bowiem jednym z fundamentalnych wsporników jego poetyckiego świata, nie omglonego chwiejną nieoznaczonością, jak np. u symbolistów francuskich i belgijskich, lecz kreślonego w twardych, surowych rysach [15]. Wyrosły w cieniu Wawelu, zamiłowany w starych murach Krakowa, czytelnik mistrzów krakowskiej szkoły historycznej i uczeń Matejki, miłośnik Homera i zarazem

[13] Uwagi niniejsze dotyczą tylko tej sprawy i przypominają również sądy krytyków i badaczy odnoszące się do niej właśnie. Stąd, oczywiście, brak tu odsyłaczy do prac stawiających problematykę dylogii na płaszczyźnie odmiennej, zwłaszcza filozoficznej.

[14] O. Wagner, *Moderne Architektur* (1895). Cyt. za: M. Wallis, *Secesja*. Warszawa 1967, s. 188.

[15] Zob. na ten temat: J. Nowakowski, *Symbolizm i dramaturgia Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki" 1962, z. 4; *Historia w dramatach Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków 1968.

sukcesor wielkich romantyków — nieraz w swej twórczości dramatycznej nie tyle odtwarzał, czy raczej jakby inscenizował na swój sposób, pewne sekwencje z zatartych taśm realnych dziejów, ile sprawiał, iż historia była w jego twórczości trwale obecna jako objawienie ogólniejszych prawidłowości losu człowieka, narodu, ludzkości wreszcie, a zarazem jako czynnik ciągle znaczący swoje trwanie, swą obecność w teraźniejszości: w wyobrażeniach, w ideach, w kulturze. Autorowi dramatów służyły jej obrazy, w swobodnej interpretacji wyobrażeniowej i ideowej, do wypowiedzi, których celem nie było bynajmniej, jak wiadomo, proste dydaktyczne „odtwarzanie" przeszłości.

Przełomu wieków nie można zaś nazwać czasem obojętnym dla formowania się samego pojęcia historii, a już zwłaszcza dla ewolucji poglądów na naukę historyczną, jej epistemologię i metodologię. Antypozytywistyczny przełom z ostatniej ćwierci XIX stulecia, w tym stanowcza wówczas wola oddzielenia nauk humanistycznych od wpływu i modelu nauk przyrodniczych, promieniowanie innych niż do niedawna twórców myśli filozoficznej — zwłaszcza wpływ Nietzschego, później Bergsona — wszystko to ukształtowało rewizjonizm w zakresie założeń i metodyki dziejoznawstwa. Nowe drogowskazy przy jego głównych szlakach stawiali wówczas, jak wiadomo, Rickert, Windelband, Simmel, Spranger, Dilthey, Xénopol. U nas — kiedy dożywa ostatnich swych dni bezpośredni wpływ niegdyś potężnej szkoły krakowskiej — wysuwają się również na czoło historiografii wyraziciele odmiennych, nowych tendencji w polskiej nauce historycznej, wśród nich nie tylko Władysław Smoleński czy Tadeusz Wojciechowski, ale co tu istotniejsze — Stanisław Zakrzewski czy Szymon Askenazy.

Dzisiejszy badacz nowszych dziejów polskiej nauki historycznej może więc mówić o neoromantyzmie, nawet wprost o Młodej Polsce w historiografii. Józef Dutkiewicz podkreśla w poglądach ówczesnych historyków rolę irracjonalizmu, zaznaczając, że „te irracjonalne tendencje stanowiły protest przeciw nadużyciom metody, przeciw mikrografii" [16].

> Młodopolskie koncepcje przeciwstawiając się pozytywistycznej historii apelowały do pozapoznawczych czynników. Owo odwołanie się miało miejsce nie tylko w procesie badawczym, gdzie mówiono o intuicji badacza i nie tylko intuicji, ale o potrzebie „przeżyć", „odczucia przeszłości", lecz także w ekspozycji, która również miała trafiać do emocjonalnych sfer umysłu [17].

To uczony-historyk, Stanisław Zakrzewski orzekał wówczas, iż intuicja, wyczuwanie przeszłości, „prowadzi — nawet przy braku wiedzy historycznej — do odtwarzania rysów przeszłości, czasem wbrew rezul-

---

[16] J. Dutkiewicz, *Szymon Askenazy i jego szkoła*. Warszawa 1958, s. 23.

[17] J. Dutkiewicz, *W sprawie historiografii neoromantycznej*. „Kwartalnik Historyczny" 1958, nr 4, s. 1143.

tatom wiedzy historycznej, a jednak zgodniej z prawdą". W odczycie wygłoszonym w r. 1906 we Lwowie stwierdzał z pretensją:

> Zjawisko intuicji historycznej jest zapoznawane przez współczesnych badaczy dziejów. A jednak na innych polach twórczości ludzkiej jest ono uznawane w całej pełni [18].

Zapewne nowego wyrazu muszą więc na takim tle nabrać zdecydowane słowa Wyspiańskiego w *Notach do „Bolesława Śmiałego"*:

> Stąd sądzę, że są moje myśli naukowe
> równie dobrze, jak myśli znaczonych dyplomem... [XI 146]

Podstawę dla takich sądów, już w ścisłym związku z bolesławowską dylogią, zarysowywały wszakże stwierdzenia z *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*:

> Z historii nie wiadomo właściwie nic; zatrzymują się tylko z całej rozwlekłej legendy i długiego procesu ogólne, bardzo zewnętrzne kontury. Ale i to już jest dużo. Można sobie powiedzieć, że skoro są zewnętrzne kontury i skoro te zarysy są rzeczywiście zewnętrzne, to zatem sylweta wypadków (dramatu) jest prawdziwa. W tej więc sylwecie mieścić się musi wszystko. [VI 109]

Zniecierpliwione zaś (w cytowanych *Notach*):

> mniejsza o to, czyli Akademie
> dochodzeń moich i badań szczegóły
> przyjmą, uznają i przyznają premie [XI 145]

— nie dotyczyło z pewnością jedynie sporów o „format infuły".

Wśród inspiratorów historiograficznego neoromantyzmu spotykamy — jak wspomniano — Fryderyka Nietzschego z jego negacją historii autotelicznej, nie odnajdującej drogi do współczesności i do działania. Oddzielając od erudycyjnego antykwaryzmu historię krytyczną i historię monumentalną, głosił ów myśliciel ich potrzebę dla życia:

> Znajomość przeszłości i wszech czasów pożądana jest tylko w służbie przyszłości i teraźniejszości, nie zaś dla osłabienia teraźniejszości, nie dla wyplenienia silnej życiowo przyszłości. [...]
>
> [Toteż] historia służy przede wszystkim działaczowi i mocarzowi, temu, który toczy wielki bój, który potrzebuje wzorów, nauczycieli, pocieszycieli i nie może ich odnaleźć wśród swoich towarzyszy i w teraźniejszości [19].

Ale tenże autor rozważań *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* podkreślał zarazem zasadność innej jeszcze postawy:

> Ten, któremu potrzeba obecna piersi uciska i który za żadną cenę nie chce zrzucić z siebie ciężaru, czuje potrzebę historii krytycznej, to jest sądzącej i potępiającej [...].

---

[18] S. Zakrzewski, *Zagadnienia historyczne*. Lwów 1908, s. 15—16.

[19] F. Nietzsche, *Pożyteczność i szkodliwość historii dla życia*. W: *Dzieła*. T. 13: *Niewczesne rozważania*. Przełożył L. Staff. Warszawa 1912, s. 126, 119.

Musi on mieć moc i kiedy niekiedy używać jej, by rozbić i rozłożyć przeszłość, aby mógł żyć: osiąga to tym, że pozywa ją przed sąd, inkwiruje skrupulatnie i w końcu skazuje; każda przeszłość jest warta skazania, bo tak już ma się rzecz ze sprawami ludzkimi: zawsze władały w nich gwałt i słabość ludzka. To nie sprawiedliwość sprawuje tu sądy, tym mniej łaska wyrok swój ogłasza: lecz życie samo, owa ciemna, pędząca, sama siebie nienasycenie pożądająca moc [20].

To już zapewne nie polscy historycy przechwycą inspirację owych słów Nietzschego. Ale czytając te wezwania, znajdujemy się jednak niedaleko obszarów penetrowanych przez imaginację i przez myśl krytyczną twórcy dylogii bolesławowskiej [21].

Nietzsche również podejmował graniczące z tymi obszarami zagadnienie mitu. Przed nim czynił to bliski młodzieńczym pragnieniom artystycznym Wyspiańskiego Ryszard Wagner. Ów — idąc szlakiem sugestii Herdera i Grimma — podjął dzieło wskrzeszania mitów germańskich w nowych kształtach, które się miały wryć w pamięć i utrwalić w wyobraźni zbiorowej. Ale autor *Zarathustry* — wznawiając również idee Herdera, także Hamanna i tęsknoty wczesnych niemieckich romantyków — podniósł inne już żądanie: nowego mitu, mitu przyszłości. „Dopiero mitami obstawiony widnokrąg zamyka w jedność cały ruch kulturalny" — pisał już we wczesnych *Narodzinach tragedii.*

I oto stoi człowiek bez mitu, wiecznie głodny wśród wszystkich przeszłości, i szuka, grzebiąc i dłubiąc, korzeni, choćby ich szukać miał nawet w najodleglejszych starożytnościach [22].

— osądzał więc teraźniejszość.

Paralelnie do problematyki historii problematyka mitu, w różnych ujęciach i rozmaitych skierowaniach, w kontekstach różnorodnych też zjawisk, staje się szczególnie żywa na progu XX wieku. Podnoszą ją, jak wiadomo, po Nietzschem, Sorel, Cassirer, później Jung, u nas przede wszystkim Stanisław Brzozowski. Wcześniej nieco stał się mit czymś istotnym dla poezji; w sferze problemów symbolizmu konfrontowano go z symbolem, z legendą, nawet z alegorią [23]. Ale Brzozowski, interpretując Sorela, głosił przeznaczenie historyczne i siłę moralną mitu, „obrazu myślowego, zdolnego stać się ośrodkiem przyciągającym [...] dla twórczości".

---

[20] *Ibidem*, s. 118, 124.

[21] Zob. A. Łempicka, *Nietzscheanizm Wyspiańskiego.* „Pamiętnik Literacki" 1958, z. 3—4. — J. Nowakowski, *Pod znakiem mitu i historii. Kilka uwag o konstrukcji czasu i przestrzeni w „Nocy listopadowej".* W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku.* T. 1. Warszawa 1965.

[22] F. Nietzsche, *Narodziny tragedii.* Warszawa b. r., s. 160—161.

[23] Np. Saint-Antoine, *Qu'est-ce-que le symbolisme?* (1894).

Obraz taki ukazuje nam [...] taką postać działania, w której nasze twórcze, wynalazcze dążenia posiadałyby moc istnienia wobec świata. [...] Mit wprowadza pierwiastek czynny, heroiczny do samej naszej myśli [24].

Wyspiański należał do twórców naówczas najsilniej zafascynowanych mitami, wpatrzonych w ich sens i w ich życie — jawne i utajone. Twórca *Wesela* kazał w swej dramaturgii mitom współżyć z historią i ze współczesnością, z marzeniami i dążeniami ludzi, dramatyzował tych mitów narodziny, żywot — zwycięstwo lub klęskę. Kompromitował je wreszcie w zderzeniu z rzeczywistością, egzorcyzmował. Wiadomo, jak znamienny jest dla jego twórczości dramatycznej ów „mityzm", ciągłe sięganie po mity, istniejące zwłaszcza w tradycjach sztuki, w szczególności w literaturze i malarstwie. Jego wizje dramatyczne narodowej historii wchłaniają obficie pierwiastki legend i mitów; ale i do dramatu współczesnego wnikają postacie w rzeczywistości dziejowej kiedyś autentycznie istniejące, włączone potem przez sztukę do wyobrażeń powszechnych, do legend i wreszcie do mitów narodowych, a wprowadzane na scenę właśnie ze sfery sztuki, narzucającej mity wyobraźni społecznej. W dramat znów „historyczny", jakim np. wnet po *Bolesławie Śmiałym* — lecz w znacznej mierze równocześnie rozwijając się w imaginacji twórcy — będzie *Noc listopadowa,* wnikają całym tłumem postaci z mitów antycznych.

Nie dają się w takich znamiennych dla Wyspiańskiego kompozycjach dramatycznych odróżnić od siebie, oddzielić i osobno rozpatrywać: współczesność, historia i mit. Historia traci tam granice dzielące ją od teraźniejszości, od mitu czy legendy, a sztuka swym widzeniem obejmuje na jednakowych prawach i często na jednym planie współczesność i przeszłość, rzeczywistość i wyobrażenie (imaginację, marzenie), sama pełniąc rolę zarówno siły tworzącej wyobrażenia, kształtującej świadomość, jak swobodnej interpretatorki dziejów. O tym zapewne także mówią owe pełne ufności słowa o „sztuce i wolnej myśli, niezlękłych bogach" i tamte, niechętne, o „historii tej, co książek paginy rachuje".

Na tym wszakże tle osobliwe jednak miejsce zajmują dramaty bolesławowskie. Tu bowiem został wydzielony i zobiektywizowany sam problem mitu. Dramat o królu Śmiałym, szczególnie silnie osadzony w problematyce zarówno historii jak mitu, już nie tylko zawiera w sobie obydwa te pierwiastki w dramatycznym ukształtowaniu, ale jest nadto wprost dramatyczną i teatralną wizją ich współistnienia, a raczej: przeobrażania się dziejów w legendę, rodzącą mit, i zwycięstwa mitu nad historią. Na dalszej płaszczyźnie również — tragicznego zwycięstwa mitu nad życiem.

---

[24] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej.* Lwów 1911, s. 141—142.

2

Owa zarazem i koegzystencja, i antyteza jest też podstawą konstrukcji *Bolesława Śmiałego*, stanowiąc o jego kompozycji, w szczególności zaś o budowie czasu i przestrzeni. A ta dosyć już w samym tym wawelskim dramacie widoczna zasada konstrukcji staje się jeszcze bardziej naoczna, gdy zestawić z nim *Skałkę*, a raczej jeśli obydwa te utwory potraktować łącznie — jako skomponowaną całość dwuczęściową, dylogię dramatyczną o perspektywie dwoistej.

Skałka powstała oddzielnie, to prawda: w bez mała szesnaście miesięcy po ukończeniu *Bolesława Śmiałego* zasiadł Wyspiański, w sierpniu 1904, do tworzenia jej pierwszej redakcji [25]. Stąd racja respektowania „osobności" każdego z dwu dramatów, różniących się niewątpliwie tak pod względem charakteru artystycznego, jak pod względem ideowo-filozoficznym. Niemniej *Skałka* została stworzona jako zamierzone dopełnienie pierwszego dzieła, jako dobudowany do niego komentarz, dopowiedzenie myślowe i dotworzenie brakującego — w ówczesnym poczuciu artysty — składnika zarówno samej wizji jak jej interpretacji. I dlatego wolno traktować obydwa dramaty nie tylko oddzielnie, ale także — pod określonym kątem — łącznie, jako jedną kompozycję dwudzielną.

Potwierdzał to zresztą — wedle zachowanych przekazów — sam twórca. Już w r. 1906, zaraz po ukazaniu się *Skałki*, pisał Stanisław Lack, jeden z powierników dramaturga:

> *Skałka* [...] jest niejako drugą stroną *Bolesława*. Scenicznie oba dramaty są niemal jednym widowiskiem [...]. Widowisko doskonałe byłoby wówczas, gdyby ten odrębny charakter w przedstawieniu można utrzymać, gdyby więc widowisko odbyło się na dwóch scenach tzn. ściśle według terenu rzeczywistego.

Potwierdzał to później Leopold Staff powołując się wprost na Wyspiańskiego:

> Akty *Skałki* miały „spadać" między akty *Bolesława*, łączyć się, przeplatać się z nimi jako intermedia. Poeta mówił o wielkim teatrze pod gołym niebem, gdzie można by „całą rzecz" przedstawić: grać obie sztuki jednocześnie [...] „złączone czasowo, rozdzielone miejscowo" [26].

Wewnątrz dramatu o królu Bolesławie zaznacza się ostro rysa, dzieląca go, niesymetrycznie, na dwie niejednorodne części: pierwszą, obejmującą dwa kolejne akty początkowe, i drugą — którą stanowi III akt dramatu. W pierwszej tak wyróżnionej części przeważa rekonstrukcja dziejów, wizja rzeczywistości zapadłej w daleką przeszłość. W drugiej — zwycięża (w każdym znaczeniu słowa) mit.

---

[25] Zob. Płoszewski, *op. cit.* (VI 440—441).

[26] Cyt. za: jw. (VI 460—461).

Zestawiona z *Bolesławem Śmiałym*, już w całości swej jest *Skałka* nasycona legendą — i w tym jest też ona dopełnieniem i zarazem antytezą pierwszego dramatu, w którym historia miała przecież swoją potężną wagę. Szczególne wszakże, całkowite przeobrażenie wizji przeszłości, zapadłej w toń legendy, w mit zachodzi — podobnie jak w dramacie wawelskim — w ostatnim, trzecim akcie.

Dwustopniowa ta antyteza: wewnątrz każdego z utworów — między I i II a III aktem — oraz wewnątrz dylogii — między jednym a drugim dramatem, przy czym diametralna opozycja najostrzej oddziela ostatecznie dwa pierwsze akty *Bolesława* i akt III *Skałki* — jest też znakiem zarazem dwustronnego ogarnięcia zjawiska wzajemnego przenikania się „prawdy dziejowej" i legendy historycznej i zarazem również ich oddzielenia, rozsunięcia w wewnętrznej budowie dramatów. Inaczej więc niż w takich utworach, jak zwłaszcza *Legion*, a także *Wesele*, gdzie mity współistnieją na jednej płaszczyźnie, jednym planie z „rzeczywistością". W *Nocy listopadowej* — której miejsce w chronologii, na ogół biorąc, pomiędzy *Bolesławem* a *Skałką* — rozwiązanie znów nieco inne: świat mitologiczny wprawdzie wchodzi widomie między ludzi i działa pośród dziejowych wydarzeń, ale zachowuje swoją odrębność na własnym, mitycznym planie zdarzeń dramatycznych. Demeter żegna się z Korą wśród belwederczyków u białego pomnika, a słowa bogiń przeplatają się ze strzępami zdań spiskowych — dzieli obie strony wszakże jak gdyby nieprzenikniona, nieprzejrzysta tafla obcości.

By utwierdzić się w rozumieniu samej budowy kreowanego w dramatach bolesławowskich przebiegu transformacji dziejów w legendę, w mit, należy m. in. zdać sobie sprawę z niektórych cech ich konstrukcji czasowej i przestrzennej. Zauważmy więc u samego początku, mianowicie w I akcie *Bolesława Śmiałego*, dokładne punktowanie czasu zdarzeń, istną naoczność przesuwania się taśmy czasu. Już w „przedśpiewie", tej uwerturze do dramatu, dany został od razu znak określający czas, w jakim ukonkretnia się wizja „wawelskiego dworca": oto „z okieńców księżyce się patrzą i świécą". Zaraz na początku aktu I spostrzeże zaś Krasawica:

Wnet słońce wyjrzy z wody;
nad Skałką już się żarzy, [VI 12]

— a Król będzie ją potem napominał trzykrotnie, kolejno: „do słoneczka nie czekaj", „w oczymgnieniu już rano", wreszcie: „już świcie". Z kolei Krasawica zaznaczy:

Świty w okieńce włażą
i szaty wam rumienią [VI 16]

„Świty" — więc już nie „z okieńców księżyce". Aż Król stwierdzi wreszcie z wyrzutem:

Ty mnie więzisz ustami,
ty mnie więzisz — a słońce już wstało. [VI 17]

Nie jest to jedynie zabieg uplastyczniający po prostu sytuację kochanków: to również sposób dokładnego wskazania konkretności samego czasu, jego jednoznaczności fizycznej, liniowego, kierunkowego rozwoju ciągu sytuacji dramatycznych w czasie.

W akcie II brak wprawdzie tak punktowanych wskaźników czasowych, niemniej sytuacje rozwijają się w podobnym sposobie, gromadząc epizody charakterystyczne, aż na ich tle wreszcie nadciągnie i dokona się wstrząsający, przełomowy fakt klątwy biskupiej.

U progu aktu III objaśnienie wstępne informuje lapidarnie: „Noc nad zamkiem". Początek aktu potwierdza tak wytyczoną jednoznaczność czasu; Król — jak mówią didaskalia — „wraca pędem z dobytym mieczem", a spostrzegłszy leżącą na ziemi koronę, „podejmuje ją i oburącz osadza na głowie". Wieść głosi zaś zaraz w pierwszych słowach, jakie w tej właśnie chwili padną: „Tam orły ciała strzegą" — właśnie teraz więc, kiedy Król powrócił z owym „dobytym mieczem". Druga Wieść zaraz też powie, iż „trup leży hań na darni", a dworzanie królewscy „uciekli precz od dwora przed nadejściem wieczora", Królowa Żona zaś „w zgrzebnej klęczy koszuli tam na Skałce". W tę noc — po dokonanym zabójstwie — „jeno wicher ten duje na polu, jeno deszcz pluskiem suje..." (VI 85).

Konstrukcja czasu nie odbiega więc zrazu od właściwego poprzednim aktom jednokierunkowego układu linearnego. Daje się tu jedynie zauważyć już zwolniony rozwój zdarzeń w czasie na rzecz układu statycznego i wyraźnie znaczonego synchronizmu dwu planów zdarzeń, rozpiętych na antytezie przedstawień przestrzennych: owego „tutaj" — gdzie Król, i „tam" — na przeciwległej Skałce.

Ale bezpośrednio teraz następująca scena 5, po wejściu Lirnego z Kościelnym, nagle wyrywa — jeśli tak można powiedzieć — „czas z zawias", nie wiadomo już zresztą, czy tworząc rekonstrukcję momentu przeszłego, zabójstwa na Skałce, jako zwidzenie (właściwie czyje?), czy „cofając" sam już czas. Król wprawdzie „leci ku ścienie, zatrzymując się przy belce", więc naturalnie: we własnej, wawelskiej świetlicy („Był dworzec drewniany z lipowych uwięzi, na przełaj sprzęganych przez krokwie dębowe"...), ale już zaraz potem następująca scena 6 wprowadza stokroć większą komplikację.

Król oto „widzi idące gromady", co stają na jego drodze (dokąd?). Poświst mówi: „Lata gonią", Świst potwierdza: „Upłynął już wiek",

po czym pierwszy objaśnia: „O tych, co z tobą szli na rzeź, / o drużynie twej zaginął słuch", dodając jeszcze: „Co krok jeden rok / Jak ubiegę staj, / przemkło się lat sto" (VI 88). Tymczasem — w następnej scenie — Przewodnik i Chór kalek śpiewają już o „świętej trunie":

Do świętej przyszli truny.
Ze śrebra biją łuny.
Zrośnięte w onej ciało,
jakoby ran nie miało.
[. . . . . .]
Światła nad trumną płoną,
błękitną łoną.
Ciało się święte zrosło
i rękę wzniosło.
Dłoń, co klęła, ostała w ołtarzu
i błogosławi nam.

I wreszcie:

Tam posąg z kamienia
ze świętej wzeszedł wody... [VI 90]

Zaszło zatem z nagła zupełne przełamanie konstrukcji czasu nieprzerwanego o przebiegu linearnym. Król, w nałożonej teraz koronie, stojąc w „tamtoczesnej" — tej z dwu poprzedzających aktów, a teatralnie ciągle tej samej jeszcze — świetlicy zamkowej, trwa zarazem, współistnieje synchronicznie z rozwiniętym w późniejszych czasach kultem św. Stanisława na Skałce, przy czym słowa pieśni wnoszą do wyobrażeń przestrzeni pozascenicznej „majaki" zarówno kamiennej figury ze świętej sadzawki, jak barokowej trumny srebrnej z wawelskiej katedry.

Na zaklęcie magiczne Śwista:

stań się woda, stań się woda,
wpłyń, zaklęty staw, [VI 92]

— wody tamtej sadzawki, ze Skałki, zalewają izbę Bolesławową („od tej ściany do tej ściany całun wód świetlany [...], od tych drzwi do tych drzwi pod siedzisko ław"). Nurzają w nich swoje ciągle skrwawione miecze czterej rycerze z królewskiej drużyny — tej z poprzedniego aktu, z XI wieku! — aż z wody wstanie kamienny posąg, ciągle wznosząc ramię miotające groźbę.

„Czas stania" zatem króla Bolesława w świetlicy zamkowej po dokonanym zabójstwie, czas uprzedni tragicznego zdarzenia z kościoła na Skałce — i czas wielu następnych stuleci, aż po współczesność, więc czas rozwiniętego kultu Świętego, podnoszącego ciągle rękę z niezmiennym, skamieniałym gestem klątwy: wszystkie te plany czasowe są naraz i pospołu uobecnione w akcie III *Bolesława Śmiałego*. Czas historyczny, właściwy budowie aktów poprzedzających, ustąpił zatem przed „czasem

pozaczasowym", w którym przeszłość i przyszłość dane są jednocześnie w teraźniejszości. Taka zaś struktura właściwa jest czasowi mitycznemu, czasowi mitu [27].

Scena 12 włącza tu również przemianę królewskiego Wawelu w ruinę:

rdza na zawiasach?
Próchno na węgłach drzwi?
Węgar się sypie w rum. —
[. . . . . .]
Zgnilizna, dech cmentarzy. [VI 101]

Pośród tych to cmentarnych gruzów Bolesławowego zamku, wśród błyskawic i piorunów — Króla, broniącego korony i tronu, przywali potworny ciężar srebrnej trumny. Czas tego zdarzenia — ostatni w dramacie odcinek czasu scenicznego — tak jest nieoznaczony, jak „syntetyczny czas wieków", niejako trwający nieustannie, niby w jakimś statycznym zawieszeniu nad ruchem wydarzeń dziejowych.

Temu „przelaniu się" czasu historycznego dwóch pierwszych aktów *Bolesława* w „pozaczasowy" czy zgoła „bezczasowy" czas mityczny aktu III odpowiada w przybliżeniu, jak zaznaczono, proces zachodzący w tej mierze w *Skałce*. Didaskalia na początku aktu I podają tu wyraźnie: „Noc — Mrok — Gwiazdy", wskazując czas wyprzedzający brzask z pierwszych scen dramatu wawelskiego — i tak ma być aż po wiersz 285, kiedy Rapsod stwierdza: „Zorza już", a „Gaj, Wisła, sady — rozświetlają się różem zorzy". W akcie II:

(*Słońce w ogromnej światła sile*)
(*na górnym stojąc niebie*)
(*we mgle złotawej i złotawym pyle*)
(*świeci nad Skałką*). [VI 253]

Akt III nie ma zrazu żadnych oznaczeń czasowych. Biskup wszakże podąża ku Skałce już „przez pustkowie", a dialog jego ze Śmiercią odsłania rzeczywistość nową:

BISKUP
Gdzie Piastów orla perć,
gdzie orli szczytny gród...

ŚMIERĆ
Tam gruz i cmentarz pełen trun. [VI 277]

Już „spełnione dzieło". Śmierć więc powiada:

Zatrzymałeś rzeczy bieg,
jesteś wzniesion ponad czas,
ponad żywot, ponad świat
w tysiąc lat. [VI 280]

[27] Zob. Nowakowski, *Pod znakiem mitu i historii.*

Jeśli więc obydwa utwory traktować łącznie, noc z aktu I *Skałki* wyprzedza rozświetlający się świt i poranek z aktu I *Bolesława*, a „słońce w ogromnej światła sile" świeci nie tylko nad Skałką z aktu II dramatu Biskupa, ale i nad Wawelem z takiegoż aktu dramatu Króla. Akt III *Skałki* wcześniej, niż się to stanie w *Bolesławie*, jakby roztapia konkretny i obiektywny czas zdarzeń dziejowych w bezkształtnej mgławicy statycznego „czasu bezczasowego", przełamując realną strukturę czasu jako jednokierunkowego przebiegu linearnego następujących po sobie odcinków czasowych i przemieniając go w pewien stały, niezmienny i znieruchomiały „sposób istnienia".

Dokonuje się tu zarazem przeistoczenie struktury samego dramatu jako „dramatu historycznego" przez przeniesienie jego zawartości na plan ponadhistoryczny, na plan mitu, „ściągniętego obrazu świata", przeistoczenie — dodajmy — niewątpliwie świadome, przez twórcę bolesławowego dyptyku zamierzone, a należące do samej istoty zrealizowanego tu przezeń zamysłu filozoficznego i artystycznego.

Zamącenie zaś tej właśnie struktury u progu ostatniego aktu *Bolesława Śmiałego* — gdy go widzieć w następstwie aktu III *Skałki* — jest jedynie chwilowe, jest to pozorny tylko nawrót historii, która — jak już stwierdzaliśmy — wpłynie niejako w statyczny „czas wszystkich czasów", niby rzeka w morze. Historyczny Król stał się już w ostatnim akcie *Skałki* jednym z „Piastów rodu" na owym „ze spienionych fal wstającym kole niezmiernym":

Bieży koło, żywot gaśnie;
niewstrzymany losów bieg:
chwilę w słońcu świecisz jaśnie,
zanim stąpisz w przepaść rzek.
[. . . . . .]
Bieg swój Szczęście toczy kołem:
z wód przeźroczy w pniach i muł.
Ty koronę masz nad czołem,
u stóp masz przepastny dół. [VI 286]

Konstrukcja czasu znajduje też swoje odpowiedniki w budowie przestrzeni, co już tu nieraz mimo woli zaznaczono, tak dalece niemożliwe jest bowiem stanowcze oddzielenie tych dwóch elementów struktury dramatu. Konkretnej i jednoznacznej przestrzeni z dwóch początkowych aktów *Bolesława* i podobnie — choć niewątpliwie w niższym już stopniu — konkretnej przestrzeni w paralelnych aktach *Skałki* przeciwstawia się w obydwu utworach nie dająca się jednoznacznie określić, jakoby wieloraka i wieloznaczna przestrzeń aktu III: zarazem wciąż ta sama w sensie ściślej scenicznym, ale wielowartościowa teraz i już tylko symboliczna, równoważna nieskończoności i wieczności jako „przestrzeń bez-

przestrzenna", otwarta i dla obrotów Kręgu Piastów rodu, i dla trwania mitu świętego Biskupa, i dla wiecznie, nieustannie spełniającego się zawsze tego samego prawa życia:

Jeden jest Prawdy wieczny bieg:
że nie masz życia, krom przez grzech;
jeden jest żywym wieczny los:
wzajemnych zbrodni ważyć cios. [VI 278]

Obok tej zasady konstrukcyjnej działa wszakże w tym dyptyku dramatycznym jako całości inna jeszcze zasada, równie istotna, lecz już niezależna od planu budowy czasu, a poddana bezpośrednio innym zamysłom ideowym. Nie wszystkie wszakże ujawniające ją elementy są dane wprost w tekstach utworów. Jako twórca scenografii i współreżyser *Bolesława Śmiałego* w krakowskim prawykonaniu z r. 1903, konkretyzował ją autor po części jedynie w swej realizacji teatralnej. Wiadomo zaś, że dekoracja, przedstawiająca świetlicę królewskiego „dworca", wyznaczała w perspektywie oddalającej się od rampy scenicznej układ trzech znamiennych elementów: na samym przodzie sceny, pośrodku jej ramy, „siedzisko", tron Króla, zwrócony tyłem do widowni, a od niego przez całą głębokość zamkowej sali aż do progu wielkich drzwi „pośrodkiem podłogi wiódł krajec czerwony" [28]. Sukienny ten pas koloru krwi kreślił jak gdyby oś, u której idealnego końca, w głębi obrazu (w realizacji teatralnej — na malowanym prospekcie) widniała Skałka — na wprost królewskiego tronu, naprzeciw Wawelu, przed oczyma Bolesława (i, oczywiście, widzów w teatrze).

Konfrontacja z wizją teatralną *Skałki* — niestety, nie posiadającą takiego autorskiego poświadczenia w realizacji scenicznej jak *Bolesław* — z łatwością ujawni w tym dramacie działanie zasady analogicznej do opisanej przed chwilą. Analogicznej — i zarazem jednak przeciwstawnej, bo z zachowaniem tej samej osi podłużnej, lecz z przeciwnym zwrotem: teraz Wawel jest u jej końca. Punkt początkowy osi widzenia mieści się teraz wewnątrz kruchty kościoła na Skałce, a w coraz większym oddaleniu, na tej samej wciąż osi w głąb:

rozwalona gontyna, ze studnią i żurawiem, sadzawką, w głębi z ogrodem i sadami, lasem dębowym, przez który wiedzie droga ku Wiśle, do dworca Bolesława Śmiałego na Wawelu. [VI 445]

Taka oś widzenia może więc — teoretycznie — poprzez otwarte wrota zamku trafiać na ów znowu „krajec czerwony" i kończyć się u tronu Bolesławowego.

Dwa są więc punkty końcowe osi: kruchta i tron, dwie perspektywy przestrzenne — symetrycznie przeciwstawne, a dające się realnie una-

[28] Zob. również: Okońska, *op. cit.*

ocznić jedynie z pomocą obrotu — o sto osiemdziesiąt stopni — jakiejś olbrzymiej sceny, jak gdyby tarczy kolistej z ogromną makietą topograficznej i architektonicznej całości, z dwoma wzgórzami u dwu krańców i doliną pośrodku, przeciętą „wstęgą Wisły". Gdyby zrealizować potencjalny zamysł twórcy dyptyku w całej pełni jego konstrukcji przestrzennej, trzeba by dokonywać tej gigantycznej rotacji z każdym kolejnym aktem to jednego, to drugiego dramatu. Innym — jeszcze dziś trudno osiągalnym — rozwiązaniem teatralnym byłby zapewne obrót widowni w krąg kolistej sceny, której środek, jak środek areny, stałby się środkiem całego teatru.

W tym miejscu niniejszych uwag przypomnieć by trzeba, iż projektując realną zabudowę rzeczywistego wzgórza wawelskiego po wyjściu załogi austriackiej z zamku, wyobrażał sobie Wyspiański, z całą konsekwencją swej myśli i twórczej imaginacji, na skraju wzgórza, nad jego stromym spadem ku Wiśle — mauzoleum Bolesława Śmiałego. Wyrzeźbiona tam postać króla z mieczem w ręku stanowić by miała więc w realnej przestrzeni krajobrazu od Wawelu do Skałki postulowaną w widzeniu twórcy przeciwwagę dla figury biskupa ze świętej sadzawki. Odczuwał Wyspiański jej brak w rzeczywistości. Objaśnia to wszakże lepiej zamysł, zawarty w dramatach.

Opozycja przestrzenna i zarazem konstrukcyjna ma swój odpowiednik w antytezie obrazów, stanowiących jakoby wiodące motywy w kompozycji dramatycznej. Ręka klnąca biskupa przeciwstawia się ręce z mieczem wzniesionym do cięcia.

Motywy te ustaliły się już były w utworach Wyspiańskiego snutych wokół dramatu Bolesława i Stanisława. Notatka artysty dotycząca kartonu witraża dla katedry wawelskiej nazywała ów witraż kiedyś „klątwą św. Stanisława", przedstawiał on zaś postać biskupa z ręką wzniesioną nad głową gestem klątwy. W dolnej części witraża miała być wyobrażona, według różnych wersji, bądź sama scena klątwy („z dymu połamanych gromnic tworzyć się miała groźna postać biskupa"), bądź zwycięstwo trumny nad królem [29]. W powstającym równocześnie rapsodzie *Bolesław Śmiały* powtarza się też ów motyw wzniesionej ręki biskupa:

ty ze zdradą przeciw mnie knującą
dziś, gdy się państwo waży i przesila,
ty mnie chcesz zwłóczyć twoją ręką klnącą [XI 58]

Fragment paralelnego rapsodu *Święty Stanisław* podejmuje tenże obsesyjny motyw — tu już ręki w relikwiarzu, w ołtarzu:

i miałem rękę klnącą w relikwiarzu,
kiedy stanąłem na Polski cmentarzu. [XI 95]

---

[29] Zob. L. Płoszewski, *Uwagi o tekstach* (XI 209).

W samym dramacie *Bolesław Śmiały* w scenie klątwy (akt I, sc. 16), gdy Chór Mnichów głosi anatemę, tekst poboczny objaśnia krótko:

BISKUP
(*wznosi ramię*). [VI 67]

Wizja klnącej ręki nie tylko powraca potem w pamięci Króla; motyw ten znajduje się w gwałtownym spięciu dwojakich wykładni w akcie III, scenie 7: na pieśń Chóru kalek pielgrzymujących:

Ciało się święte zrosło
i rękę wzniosło.
Dłoń, co klęła, ostała w ołtarzu
i błogosławi nam

— Król wybucha namiętnym sprzeciwem:

To kłam!!!
Ta dłoń was klnie i wasze pokolenie! [VI 90]

Gdy w scenie 10 z wody wynurza się Posąg, wznosi wciąż ramię — jak do klątwy — aż znowu Król woła:

Za mną, haj! — Mieczem tnij! [VI 99]

Antytetyczny motyw symboliczny to właśnie wzniesiona do cięcia ręka królewska. Miecza dobywa Król u końca aktu drugiego *Bolesława*, z dobytym mieczem staje też u progu wawelskiej świetlicy na początku aktu III. W scenie 10 tego aktu nurzają się w magicznej wodzie cztery miecze rycerzy królewskiej drużyny, płucząc w niej rdzawe plamy krwi, lecz Król przypomina zadany własnym mieczem cios:

Ja mieczem ciąłem głowę!
Mojego miecza waga.

Stężała, posągowa już postać Bolesława wciąż trzyma miecz:

Miecz się zaciska w dłoni,
trętwieje ręka w ruchu. [VI 95]

Komentarz — wcześniejszy — do tej wizji dał Wyspiański już w rapsodzie o Bolesławie Śmiałym, w strofie CXI:

„Ty będziesz wieczność całą w tym zapędzie
zawieszon, z mieczem gotowym do cięcia...
[. . . . . .]
Sądu i miecza wstrzymane orędzie,
aż cię powoła róg do wniebowzięcia". [XI 92]

Dalszym komentarzem, już aktualizującym narodowy sens symbolu, służy też strofa LXXIV poematu, kreśląca wizję przyszłego powrotu króla na polską ziemię:

„Boże, na tej to ziemi chwast się pleni
[. . . . . .]

[...] wysłuchaj ty nas dziś klęczących;
jako te osty, bodiaki, kąkole
siekę — tak zaściel mnie trupami pole,
niechaj zwyciężę" . . . . . [XI 77]

3

Zauważone czynniki i elementy kompozycji każdego z utworów i zwłaszcza obydwu dramatów traktowanych łącznie, a w szczególności antyteza głównych postaci i ich gestów, niejako zatrzymanych jak u posągowych rzeźb i trwających w tym znieruchomieniu, oś dwustronnej perspektywy, wykreślona w przestrzeni pomiędzy Wawelem a Skałką, między królewskim „siedziskiem" z jednej a kruchtą biskupiej świątyni z drugiej strony, potencjalna konieczność obrotów owej osi dla wejrzenia w tragiczną sprawę pomiędzy królem a biskupem z przeciwstawnych punktów widzenia, paralelizm konstrukcji obydwu dramatów, w nich zaś analogiczna przemiana czasu i przestrzeni — czasu konkretnego, historycznego, w czas „bezczasowy", czas mitu, i przestrzeni konkretnej, geometrycznej, w przestrzeń „pozageometryczną", przestrzeń mitu, ostateczne zwycięstwo legendy nad historią, a nad prawdą i nad życiem — mitu: wszystkie te składniki strukturalne i ich powiązania pozwalają zarówno pojąć artystyczną niezwykłość dylogii bolesławowskiej, jak zbliżyć się do jej sensu, jej idei.

W skomponowanych, stylizowanych kształtach i wśród równie skomponowanych zestawień barwnych stawał w blaskach sceny świat króla Śmiałego jako świat brutalnych, lecz zdrowych sił, czerpiących z tychże samych źródeł, z których czerpał lud i jego rdzenna kultura. Ten to świat — podobnie jak wcześniejszy jeszcze, dożywający w dramacie końca swych dni, a uosobiony w postaciach Krasawicy, Rapsoda, Rusałek, ginący jak walące się resztki gontyny, pierwotnie pogański, plemienny, zarazem ludowy, którego pogromcą Biskup — padnie pod ciosem klątwy, rozsypie się w gruz. Wyniesie się na jego miejsce coraz to bardziej przez wieki utrwalana legenda i mit „świętości", wywyższonej nad twardą, „grzeszną" wolę życia i mocy, nad „śmiałość". Wawel, gdzie wznosiła się drewniana, prosta, ale przestronna i mocna świetlica Bolesławowa, w ruinę się przemieni, gdy pozostanie wyniesiona ponad ludzi ciężka srebrna trumna, symbol „wielkości narodowi bezużytecznej", lecz uzasadnionej legendą, uświęconej mitem. Wraz z legendą przetrwa nie tylko pamięć o rzuconej klątwie, ale również tej klątwy dziedzictwo: upadek korony, nieszczęsna słabość, rozkład i upadek państwa.

W dramatach skruszona zostanie siła Bolesławowa ciężarem trumny, a obrót wielkiego Kręgu rodu Piastów — unoszącego przyszłe jego po-

kolenia — będzie obrotem ściągającym ich wszystkich w przepaść, „w piach i muł". W późniejszym *Argumentum* skarży się też wprost poeta:

a Bolesławów krew już w naszym tętnie
ustaje — i królewska wraz gaśnie pochodnia, [VI 116]

i wypowiada pragnienie pokonania koszmaru klątwy, a powrotu mocy, której uosobieniem był król Śmiały:

niech Król, co przyjdzie, tę trumnę rozbije,
a duch Świętego wzniesie się pod chmury.
[. . . . . .]
Niech „Śmiałość" w „Świętość" narodu uderzy —
gdy Król w Świętego, Święty w Króla mierzy. [VI 115—116]

W samej dylogii dramatycznej wszakże nie dochodzi do dającej się tak oznaczyć krystalizacji idei. Akcenty rozłożył tu autor inaczej, wypowiedź pozostała zaś niejednoznaczna: niejednoznaczna świadomie, celowo, nie zaś wskutek niedostatku ujęcia. Współcześni i późniejsi krytycy — jak przypomniano — wyrażali nieraz żal czy wręcz pretensję do twórcy o tę niejednoznaczność, o brak wyraźnej manifestacji stanowiska w sporze o przyczyny i racje historycznego konfliktu. Stwierdzić więc trzeba przede wszystkim, że koncepcja Wyspiańskiego w *Bolesławie Śmiałym* daleka była od ujęcia tradycyjnego, rodem z Kadłubka. Wprowadził wprawdzie twórca do dramatu owe anegdotyczne pierwiastki, które służyły legendzie — ale inną obdarzył je funkcją, inny nadał im sens. Nawet w świetle tych zdarzeń bije zresztą z gwałtownej, żywiołowej postaci monarchy blask wielkości, a jego tragizm rośnie z fatalnością krwawego czynu, z zagrożeniem korony, z postępującym przez wieki upadkiem Piastowej dziedziny, z utrwaleniem złowrogiej legendy i triumfem uświęconej trumny [30].

Postać biskupa zarysowuje się w *Bolesławie Śmiałym* również odmiennie od uświęcającej legendy. Autor ukazał go w dwuznacznym przymierzu z Włodzisławem i Sieciechem, dokonującego samowolnych czynów, nieustępliwego i groźnego nie tylko w obronie moralności, nawet nie tylko w obronie władzy Kościoła. *Skałka* pogłębia zaś postać tego, pod którego klątwą załamać się miała — według dramaturga — siła nie samego jedynie króla Śmiałego, ale całego narodu, pogłębia mianowicie obdarzając tragizmem nie tylko czyn i jego skutki, ale również samą świadomość biskupa, jego sumienie.

Było to już ujęcie oryginalne, lecz jeszcze bardziej była indywidualna i rewelacyjna złączona z nim interpretacja historii i legendy, prawdy

[30] Mówi o tym jeszcze wyraźniej *Argumentum* (VI 109): „Rezultatem tego i ostateczną resztą dla nas jest, że królestwa nie mamy, a na Wawelu ostała się trumna (świętego). Święta trumna".

i mitu, jak wreszcie zasadnicze dla konstrukcji i dla idei dylogii widzenie tragicznego zdarzenia z perspektywy dwoistej.

Szkicowana tutaj próba analizy niektórych elementów dylogii powinna była wskazać podstawowe znaczenie tej właśnie interpretacji, takiego widzenia. Ich to racja zadecydowała wszakże o powstaniu dylogii, o dobudowaniu do *Bolesława* właśnie *Skałki* w nieodpartej potrzebie dopowiedzenia. Ukazał Wyspiański w tak skonstruowanej dylogii zwycięstwo mitu nad historią. Ale wbrew mitotwórczym dążnościom Nietzschego, na przekór jego apelom o mit dla współczesnych — wydał zarazem wyrok na działanie mitów, okazał się raz jeszcze przeciwnikiem ich ciążenia nad świadomością zbiorową, ich siły zabójczej dla energii narodu.

Wyjątkowo nowy i odkrywczy okazał się zamysł ideowo-artystyczny dylogii w ujęciu postaci i zdarzeń z symultanicznie budowanych dwóch perspektyw przeciwstawnych. Podcięta w niej została w ten sposób u korzenia sama możność jednej i jednoznacznej ich wykładni, jednostronnej oceny i osądów. Jedno jest tylko prawdą istotną i najogólniejszą: tragiczny bezsens losu — nie tylko ludzi, bohaterów, ale całych pokoleń, narodów. Daremne byłoby też żądanie jednoznaczności czy to wobec legendy lub mitu, czy to względem historii. Istotą rzeczy jest ich wieloznaczność, dialektyka sprzeczności, ostateczna względność prawdy i osądu wartościującego.

Ostap Ortwin bliski był tego sensu dylogii, kiedy pisał:

> Ponad całym dramatem *Skałki* unosi się i czuwa tragicznie obiektywna, sprawiedliwa i wyrozumiała świadomość poety. Odsłania i przedstawia, opłakuje i opiewa nieubłaganą konieczność dziejową [31].

Stefan Kołaczkowski równie słusznie odnalazł w niej „formułę przeciwieństw, co zatratę i wybawienie, wzajemne unicestwienie i pojednanie wywodzi z jednego źródła", i podkreślił, iż

> to prawo [okólnej drogi iszczenia się boskich celów] nigdy nie może być przetłumaczone na język logiki i sprawiedliwości, bo jest z nimi niewspółmierne [32].

Przeoczono jednak, jak się zdaje, podstawowy, strukturalny charakter względności „prawdy historycznej" i jej osądu [33] jako zasadniczego formantu dramatycznej dylogii Wyspiańskiego.

---

[31] O. Ortwin, *O „Skałce" Wyspiańskiego*. „Krytyka" 1907, t. 1, s. 167.

[32] S. Kołaczkowski, *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie*. Poznań 1922, s. 225—226.

[33] Zob. Dutkiewicz, *Szymon Askenazy i jego szkoła*, s. 25: „Krytyka determinizmu wyrażała się jeszcze w ten sposób, że wychodząc z pragmatycznych koncepcji identyfikowano historyzm i relatywizm. Sceptycznie zapatrywano się na możność ferowania ogólnie ważnych tez w historii".

Pamiętnik Literacki LX, 1969, z. 1

JANINA KULCZYCKA-SALONI

WYSPIAŃSKI W OCZACH POZYTYWISTÓW

Współczesna Wyspiańskiemu Warszawa znała go legalnie tylko jako artystę plastyka. Jako poeta nie uzyskał prawa wstępu na sceny stolicy — ani wtedy gdy na przełomie stuleci zabłysł jako wschodząca gwiazda dramaturgii polskiej, ani wtedy kiedy w dobie „imitacji konstytucji", jako to nazywano w publicystyce warszawskiej, schodził do grobu w aureoli wieszcza narodowego, kontynuatora wielkiej poezji romantycznej.

Mimo to krakowski sukces Wyspiańskiego stał się prędko sukcesem ogólnopolskim i poeta znalazł się w Warszawie zarówno jako autor czytany jak grany na amatorskich scenach [1].

> Lubo zakazane przez cenzurę, dzieło w setkach tysięcy tomów wyrasta jak spod ziemi [...].

— pisze Stefan Górski o *Weselu*. Inne zaś utwory poety,

> w większości przez cenzurę ścigane, dobrze są znane i Warszawie, i krajowi całemu. W wytwornych wydaniach znaleźć je można niemal w każdym domu polskim. Jedna to z kartek osobliwych dziejów naszych [2].

Nic więc też dziwnego, że poeta zapowiadający się na ideowego i artystycznego reprezentanta młodego pokolenia stał się przedmiotem zainteresowania starszej generacji. Wystąpił właśnie w okresie, kiedy pisarze ci z ogromną uwagą śledzili twórczość młodych, szukając wśród nich

---

[1] Informacje o konspiracyjnych przedstawieniach *Wesela* w Warszawie przekazują publikacje: J. Szczepkowski, *Zakonspirowane przedstawienie „Wesela" w Warszawie*. „Gazeta Warszawska" 1932, nr 361. — J. Szczepański, *„Wesele" w Warszawie*. „Wiadomości Literackie" 1933, nr 31. — J. Surynowa-Wyczółkowska, *Prapremiera „Wesela" w salonie panny Florentyny*. W zbiorze: *Wyspiański żywy*. Londyn 1957. Dwie ostatnie pozycje przedrukowane są w zbiorze: *„Wesele" we wspomnieniach i krytyce*. Zebrała i opracowała A. Łempicka. Kraków 1961.

[2] Sgr [S. Górski], *Wyspiański w Warszawie*. „Tygodnik Ilustrowany" 1907, nr 11.

nie tyle może swych kontynuatorów, co reprezentantów wielkich tradycji literatury polskiej. Sami schodzili na margines życia i literatury, czuli, że już nie do nich należy rząd dusz i że największe ich wysiłki mogą pozostać niezauważone. Tak np. Orzeszkowa sceptycznie oceniała możliwość większego rezonansu swej powieści *Ad astra*, do której tyle przywiązywała nadziei:

> Wątpię jednak, aby w porze *Wesel*, *Złotych run* i *Godzin cudów* podbiła serca i wyobraźnię[3].

Wyspiański zajął od razu poczesne miejsce w publicystyce literackiej i działalności krytycznej byłych pozytywistów, nawet w ich korespondencji prywatnej. Charakterystyczne jest przy tym, że do całokształtu jego twórczości i do poszczególnych dzieł poety powracają oni niejednokrotnie, podejmując na nowo analizę — weryfikując sformułowaną dawniej ocenę[4].

Nasuwa się więc pytanie, co w twórczości wielkiego dramaturga tak fascynowało teoretyków i praktyków prozy powieściowej, dlaczego fenomen owej twórczości przesłonił im kontynuatorów w sensie ściślejszym, powieściopisarzy nowej generacji.

Pierwszym bardziej wyczerpującym głosem starego pokolenia o młodym poecie była recenzja Kazimierza Kaszewskiego, ogłoszona pod znamiennym tytułem: *Czy to przełom?* Krytyk, który był zwolennikiem estetyki idealistycznej i sceptycznie oceniał utylitarystyczne tendencje generacji Szkoły Głównej, porównał wrażenie, jakie zrobiło *Wesele*, do wrażenia wywołanego publikacją *Ogniem i mieczem*. Wrażenie to uważał za tym potężniejsze, że Warszawa znała wówczas *Wesele* jedynie z cząstkowych i niedokładnych relacji.

---

[3] E. Orzeszkowa do H. Nusbauma, z 9 III 1902. W: *Listy zebrane*. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski. T. 3. Wrocław 1956, s. 151.

[4] W związku z powyższym nie zamierzam analizować wszystkich wypowiedzi tzw. pozytywistów o Wyspiańskim ani wykrywać linii ewolucyjnej poglądów formułowanych w różnych sytuacjach. Wybieram po prostu opinie najbardziej reprezentatywne i na nich skupię swą uwagę. — Spośród omawianych niżej artykułów Łempicka (*op. cit.*) przedrukowała następujące: K. Kaszewski, *Czy to przełom?*; P. Chmielowski, *Stanisław Wyspiański* (fragmenty); B. Prus, *Poezja i poeci*. — Krótkie omówienie ocen poszczególnych dzieł Wyspiańskiego sformułowanych przez przedstawicieli generacji postyczniowej dał L. Eustachiewicz w artykule *Spory o interpretację twórczości Wyspiańskiego* („Pamiętnik Literacki" 1959, z. 1), omawiającym w zasadzie sprawy ogólniejsze niż podjęty przeze mnie problem. Omówione tam zostały sądy Chmielowskiego i Spasowicza o *Weselu*. Temu ostatniemu jako krytykowi Wyspiańskiego autor poświęcił nieco więcej uwagi. Podjęta w mojej pracy analiza tej wypowiedzi Spasowicza uwzględnia liczniejsze jej elementy, a więc doprowadza także do innych wniosków.

Obóz najmłodszy ma dlań same uniesienia, konserwatyści odzywają się z różnymi zastrzeżeniami, ale z szacunkiem.

Wyspiański, zdaniem Kaszewskiego, nawiązał do twórczości wielkich romantyków, którzy „przewrotu nie uczynili na scenie, choć się o ten przewrót wyraźnie i dobitnie upominał w prelekcjach Mickiewicz". Następnie krytyk uznał *Wesele* za utwór specyficznie polski, „zgoła nieprzystępny dla sumień i rozumień obcych". Dużo uwagi poświęcił konstrukcji scenicznej *Wesela*, wskazując na brak intrygi czy akcji, która jest istotą utworu scenicznego, a bez której Wyspiański potrafił się jednak obejść. Akt II skonstruowany jest na zasadzie snu — „sen się przerywa, ale wrażenie zostaje". Nowatorstwo i wielkość Wyspiańskiego polega na tym, że „zniósł on jednym zamachem wszystkie warunki dzisiejszego dramatu". Kaszewski widzi w poecie przedstawiciela secesji na scenie i wita go jako nowatora, odnowiciela teatru polskiego. Sztuka nie może stać w miejscu, toteż

najżarliwsi nawet czciciele pewnego kierunku w sztuce muszą się przygotować na zmiany w duchu czasu dokonywane.

Wyspiański w kierunku tych zmian „zrobił krok napoleoński".

Ale oceniwszy tak wysoko wartości sceniczne *Wesela*, Kaszewski wysuwa szereg zarzutów przeciwko temu utworowi jako dziełu literackiemu. Szwankuje tu przede wszystkim język (autor „nie waha się wyrzucać z ust chłopów niechlujstwa"), nuży jednostajna dykcja postaci („Autor sam zdaje się przemawiać za wszystkich"), dotkliwy jest zupełny brak liryzmu oraz wadliwa kompozycja całości (poszczególne sceny „chodzą sobie luzem").

Ideową zawartość *Wesela* określa krytyk tak:

Trudno z większą goryczą, z boleśniejszym pesymizmem opłakać niezaradność i niedołęstwo społeczne w tragedii nie już osobistej, ale zbiorowej.

W ten sposób dla Kaszewskiego *Wesele* stanowi rewolucję w dramaturgii, doskonały pomysł techniki scenicznej, jednakże jego „uzewnętrznienie nie tego jest rodzaju, aby opłacało koszta połamania wszystkich form dramatu dotychczasowego" [5]. Słowem, Wyspiański to nowator techniki scenicznej, który nie potrafi dla swych nowatorskich pomysłów znaleźć godnych ich treści.

Pierwsza reakcja Prusa na *Wesele* była zdecydowanie negatywna, zresztą zgodna z całokształtem jego poglądów na młodą literaturę, a nawet na młodą inteligencję polską. W licznych analizach młodej literatury [6] pisarz atakował indywidualizm młodych, ich obojętność na „fi-

[5] K. Kaszewski, *Czy to przełom?* „Wędrowiec" 1901, nry 45, 47—48.

[6] Zob. Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*. T. 2. Poznań 1947, s. 178—193.

zyczny", ekonomiczny byt narodu, ich pogardę dla codziennego trudu i ucieczkę w dziedzinę fantazji. Nie wymieniwszy *Wesela*, określił je jako utwór dowodzący, że autor i jego wielbiciele nie rozumieją grozy współczesnego świata:

> Jakże wobec zapowiedzi tej niesłychanej walki [ekonomicznej] zachowuje się nasza opinia publiczna, nasz duch społeczny?... Oto — przede wszystkim odświeżamy sobie tradycje rycerskie dawniejsze — następnie budujemy sztukę dla sztuki — potem wspominamy tradycje rycerskie nieco nowsze — potem tworzymy sztukę dla erotyzmu — następnie zajmujemy się balami, rautami, koncertami, wyścigami i znowu sztuką dla sztuki, a nareszcie tworzymy jakieś nowe wizje rycerskości, w których miejsce wojska zajmują amatorowie, a miejsce sztabu generalnego — róg czarodziejski, na którym byle zagrać, a reszta pójdzie dobrze!
>
> Sztuka i rycerskość, rycerskość i sztuka... Boże, zmiłuj się nad nami! I to wszystko dzieje się w epoce, kiedy najpotężniejsze państwa wyprzysięgają się walk orężnych, kiedy Anglia blednie wobec nadciągającej burzy ekonomicznej [...] [7].

Eliza Orzeszkowa pochwaliła Wyspiańskiego za powściągliwość erotyczną, która wyróżnia go spośród całego pokolenia o „rozszalałych zmysłach", uznała go za talent prawdziwy, pozostający jednak „pod wpływem fatalnej szkoły",

> a w *Weselu* pomysł oryginalny i głęboki. Że ono ze zrobienia podobne jest do jasełek, to prawda, niemniej momenty ma piękne [8].

— pisała do Konopnickiej, Konopnicka zaś pytała swą korespondentkę:

> Znasz Ty, najdroższa, *Wesele* albo *Legion*, albo *Warszawiankę*? I co sądzisz o Wyspiańskim w ogóle? Taki krzyk bije z Krakowa i ze Lwowa o jego wielkości, że wprost zagłusza wrażenia osobiste. A moje osobiste wrażenia przy czytaniu — dają się objąć jednym słowem, jasełka. Jasełka z języka, z formy, nawet z posługiwania się gotowymi figurami wziętymi z przeszłości czy teraźniejszości, ale które są już gotowe i których stwarzać nie trzeba. Rozumiem, że teatr może wyczarować z tego wiele plastycznego piękna i wiele uniesienia mas. Ale książka nie zadawala bynajmniej [9].

Ze szczegółową analizą *Wesela* wystąpił Włodzimierz Spasowicz. Był to krytyk bardzo aktywny w okresie walki „młodych" o nową literaturę, zajmował się natomiast „neutralnymi" tematami literackimi w okresie szczytowym pokolenia realistów, na nowo zaś podjął problemy

---

[7] B. Prus, *Kronika tygodniowa*. „Kurier Codzienny" 1901, nr 83. Cyt. za: *Kroniki*. Opracował Z. Szweykowski. T. 17. Warszawa 1967, s. 105—106.

[8] E. Orzeszkowa do M. Konopnickiej, 1 XI 1901. W: *Listy zebrane*, t. 6 (1967), s. 191.

[9] M. Konopnicka do E. Orzeszkowej, 28 IX 1901. W: E. Orzeszkowa, *Listy*. T. 1. Warszawa—Grodno 1937, s. 258.

centralne, gdy na arenę literacką wystąpiło pokolenie następne: Wyspiański, Żeromski, Berent. Aktywizację tę wiązać można zarówno z osobistą sytuacją Spasowicza, który przeszedł właśnie na swoistego rodzaju życiową emeryturę, jak też z faktem, że sędziwy krytyk znalazł wreszcie przeciwnika godnego, by go zaatakować z całą pasją.

Pierwszą swą wypowiedź o Wyspiańskim Spasowicz rozpoczął od charakterystycznego dla tej generacji radosnego wykrzyknika, że zjawił się młody, oryginalny talent, który wzmocni literaturę polską. Podobnie jak inni przedstawiciele generacji uważa Wyspiańskiego za twórcę jakościowo różnego od tej licznej fali pisarzy, którzy ostatnio debiutowali, „od wezbranej w ostatnich czasach powodzi wierszoróbstwa".

W analizie swojej pomija, jako słabą, młodzieńczą twórczość Wyspiańskiego, zajmuje się dopiero *Kazimierzem Wielkim*, dzięki któremu poeta daleko wyprzedził wszystkich swoich współczesnych. Aprobatę krytyka budzi renesansowa osobowość Wyspiańskiego, wypowiadająca się w tylu dziedzinach sztuki. Twórczość malarska Wyspiańskiego wpłynęła dodatnio na jego twórczość poetycką, charakteryzującą się rzadką plastycznością. Każdy, kto styka się po raz pierwszy z twórczością Wyspiańskiego, doznaje niezmiernie silnego wrażenia, niemal wstrząsu,

> chociażby przy krytycznym późniejszym badaniu okazało się, że uczucie to prowadzi, jeżeli nie będzie pohamowane, nie do tych, które autor zamierza, ale do wręcz niedorzecznych rezultatów.

Charakterystyczne to wyznanie i Spasowicz nie jest pod tym względem odosobniony: silne przeżycie emocjonalne zrodzone przy pierwszym kontakcie z twórczością Wyspiańskiego — nie może ostać się wobec racjonalnej krytycznej analizy.

Wyspiański różni się od swojej generacji obiektywnym charakterem twórczości. Pozytywiści tylekroć zarzucali modernistom ich subiektywne zapatrzenie się w siebie, wsłuchanie w najcichsze drgnienia własnej duszy, że postawa twórcza Wyspiańskiego musiała wzbudzić aprobatę:

> Autor nie stęka, nie użala się, nie płacze nad sobą: jego „ja" znika w utworze.

Cechą następną poety jest świadome nawiązanie do tradycji wielkiej poezji romantycznej. I ten element jego twórczości stanie się zasadniczym przedmiotem zainteresowania pisarzy starej generacji. Pytanie, do jakich nurtów romantycznego dziedzictwa poeta nawiązał, jak je wykorzystał, do jakiego stopnia jest tylko kompilatorem romantycznych wątków, a do jakiego twórczym kontynuatorem poezji wieszczej, stanie się zasadniczym problemem dla czytelników i krytyków Wyspiańskiego należących do starej generacji. Wierność wobec ducha poezji romantycznej, stosunek do tekstu poety, do jego ogólnej koncepcji filozoficznej (ro-

zumianej przez krytyka najczęściej zupełnie subiektywnie), wreszcie stosunek do poezji wieszczej, jako największego skarbu narodu w niewoli — oto pytania, które nasuną się przede wszystkim przy analizie konkretnych dzieł Wyspiańskiego.

Zdaniem Spasowicza więc Wyspiański, podobnie jak „wielka plejada naszej przeszłości pierwszej połowy XIX wieku", przekonany jest, że Polacy przeżyli pięknie swoją przeszłość, ale jest także przekonany „o tym, jakim strasznym ciężarem ona nas, pogrobowców, przygniata", z którego rodzi się „poezja szczególniejsza, nie przekleństw ani uniesień, ale ironii i dojmującego smutku, pochodzącego nie z książek ani z nasłuchania się, ale z głębi własnej duszy". I ten nastrój twórczości Wyspiańskiego w połączeniu z wyraźnie negatywną oceną współczesnego pokolenia decyduje o tym, że Spasowicz krytycznie oceni jej znaczenie:

> Gorszej satyry na obecne nasze społeczeństwo nie wymyśli największy nasz wróg. Gdyby to było prawdziwe, równałoby się potępieniu całego narodu, skazaniu go na nieistnienie, na zagładę.

Słowa żalu, nawet potępienia wypowiedzą pod adresem Wyspiańskiego także inni przedstawiciele „straconego pokolenia". Kontynuując analizę stosunku Wyspiańskiego do romantycznego dziedzictwa, Spasowicz dochodzi do następującego wniosku:

> Z serdecznych swoich usposobień Wyspiański jest czystej krwi romantykiem, ale bierze na się funkcję grabarza romantyzmu, bo z wielkim przekonaniem i zawziętością obala tę poetokrację, która w połowie XIX wieku była istotnym rządem dusz w inteligencji polskiej, i zrywa wiechy laurów poczerniałe z tych marnych ludzi. [Podkreślenie J. K.-S.]

Zapamiętania godna jest ta uwaga starego krytyka, do której wypadnie powrócić w związku z *Wyzwoleniem*.

Ogólna ocena talentu Wyspiańskiego wysnuta z analizy *Wesela* ujmuje twórcę jako „potężnej ręki i znacznej podniosłości poetę", który

> [utwierdzany jest przez] pomysły o najgłębszych i najżywotniejszych kwestiach naszych narodowych. Przyjść filozoficznie do ładu z trapiącymi go zagadnieniami nie umie z powodu samej natury swojego umysłu.

W ocenie *Wesela* Spasowicz, podobnie jak Kaszewski, podkreśla i pozytywnie ocenia nowatorstwo dramaturgiczne Wyspiańskiego. Wobec nowości „treściowej" zjaw — zdawałoby się, na zawsze wygnanych z literatury przez epokę scjentyzmu — Spasowicz zajmuje stanowisko charakterystyczne dla człowieka, wychowanego na literaturze romantycznej, ale także krytycznego jej badacza. Nie neguje bowiem prawa bytu zjawy, widma, upiora w dziele literackim. Nie istnieją co prawda w życiu rzeczywistym, ale egzystują w tradycji literackiej i ludowej, wobec tego mogą znaleźć kontynuację w literaturze współczesnej. Mogą

także być personifikacjami sił psychicznych człowieka. Taki charakter mają zjawy *Wesela*:

są to tajemne, na dnie duszy człowieka spoczywające motory, o których on sam nie ma świadomości, a które poruszają do czynu jego wolę.

Analiza „merytoryczna" zjaw doprowadziła krytyka do niespodziewanych wniosków: Stańczyk i Szela to postacie uzasadnione na podkrakowskim weselu, ale ukraiński Wernyhora, na dobitkę w ujęciu, przy pomocy którego „usiłowała nasza poezja romantyczna spolszczyć kozaczyznę", jest zasadniczym nieporozumieniem. Odkrywa ono cechę niezmiernie ciekawą artyzmu Wyspiańskiego, twórca obcuje z historią swojego narodu nie bezpośrednio, poprzez kontakt z dokumentami czy nawet historiografią, ale pośrednio — poprzez malarskie wizje Matejki. Uwaga ta dowodzi rzeczywistej bystrości krytyka, który dzieje swego narodu poznał w długiej pracy wertowania i wydawania dokumentów.

Wesele uważa Spasowicz za utwór źle skonstruowany, nie rozumie najwyraźniej jego zakończenia:

Cały trzeci akt sztuki pozbawiony jest głębszej treści, ale niezmiernie zabawny i komiczny.

Jeszcze ostrzej niż w przypadku *Kazimierza Wielkiego* polemizuje z oceną współczesnego Polaka, szczególny protest budzi w nim rozmowa Dziennikarza ze Stańczykiem. Ogólna ocena utworu wypadła tak:

Wyspiański jest pod pewnym względem podobny do tego czarnoksiężnika, który słowem swym zaklął duchy i ich [!] wywołał, a potem nie umie sobie dać z nimi rady: postawił pytanie w gruncie etyczne, którego nie może rozwiązać wobec samej natury swojego przede wszystkim estetycznego tylko umysłu [10].

Artykuł ten cechują dwie właściwości: pierwsza to rwący się ustawicznie tok wywodu, tak sprzeczny z precyzyjną, prawniczą konstrukcją wcześniejszych wypowiedzi literackich Spasowicza. Autor „atakuje" temat z różnych stron, podejmuje różne wątki, których nie opracowuje do końca — porzuca dla innych, by znów do poruszonych powrócić. Jeżeli zarzucił Wyspiańskiemu brak uzdolnień architektonicznych, to uległ chyba jego wpływowi, skoro sam taką zdolność utracił. Niewątpliwie dzieje się tak dlatego, że krytyk nie umie zająć wobec omawianych dzieł konsekwentnego stanowiska. Dostrzegając rozmaite pierwiastki, które na utwór się złożyły, np. elementy realistyczne i arealistyczne, analizuje je w różnych płaszczyznach.

Druga cecha charakterystyczna to wyraźna dysproporcja między en-

---

[10] W. Spasowicz, *St. Wyspiański: „Kazimierz Wielki" i „Wesele"*. „Życie i Sztuka", dod. do „Kraju", 1901, nr 51/52. Cyt. za: *Pisma*. T. 8. Warszawa 1903, s. 91, 92, 93, 97, 98, 99, 107, 108, 110, 113.

tuzjastycznym zdaniem początkowym a wnioskami wyciągniętymi z analizy utworu. Krytyk pozostaje niewątpliwie pod wrażeniem Wyspiańskiego, widzi w nim kontynuatora tradycji romantycznej i wskazuje jej poszczególne elementy. Ale nie może się zgodzić z tym, że ten romantyk jest równocześnie demaskatorem romantyzmu, że nie tylko sam nie przynosi nowych „idei", ale także ukazuje bezwartościowość dawnych. Jest to prorok, ale prorok prawd negatywnych, destrukcyjnych, wieszcz sceptycyzmu i rozpaczy.

Sumienny rejestrator życia literackiego, Piotr Chmielowski, zmienił swą od dawna utrzymywaną postawę krytyczną, kiedy przystąpił do analizy twórczości Wyspiańskiego. Zajął się przede wszystkim zjawiskiem społecznym, którym był powszechny zachwyt dla autora *Wesela*. Genezę tej atmosfery wskazał w powszechnej tęsknocie do poezji wieszczej, do poezji „przypominającej bodaj z daleka epokę potężnych wzruszeń i wniebowstępnych natchnień". Nie poddał się jednak biernie powszechnym nastrojom i postawił pytanie:

> Czy Wyspiański jest rzeczywiście owym wielkim poetą, któregośmy dotąd wśród współczesnych nam oczekiwali na próżno?

Sam zajął wobec Wyspiańskiego stanowisko pozytywne, nie wykluczając wszakże krytycyzmu:

> przy całej szczerości uznania dla nadzwyczajnego talentu, a nawet dla genialności niektórych pomysłów Wyspiańskiego nie zdołałem dotąd dojrzeć w nim geniusza, a tym bardziej wieszcza, jeżeli te wyrazy we właściwym, istotnym dla nich znaczeniu pojmować zechcemy.

Za cechę istotną talentu Wyspiańskiego Chmielowski uważa nieliczenie się z żadnymi szablonami obowiązującymi sztukę — ani tę realistyczną, ani tę symboliczną. Wyspiański pisze tak, „jakby sam był we wszechświecie". Poszukując własnych form wyrazu, zaczerpnął coś niecoś z Maeterlincka, następnie korzystał z inspiracji tragedii antycznej, przy czym odrzucił wszystkie tematy, które opracowywała literatura europejska w. XIX. To zmuszało go do czerpania z własnej wyobraźni, rzeczywiście potężnej, ale nie pozostającej w należytym stosunku do uczucia i rozumu, których harmonijne zespolenie dopiero tworzy geniusza.

Wesele ocenił Chmielowski jako utwór nowatorski w zakresie tematycznym: inteligencja i chłopi wystąpili w nim jako równorzędne siły społeczne. Ciekawie zanalizował stosunek Wyspiańskiego do tradycji literackiej, uznając korzystanie z doświadczeń przebytej dotychczas drogi za niezbędne dla każdego prawdziwego twórcy. Przyznał poecie także potężną wyobraźnię, zdolność tworzenia wielkich wizji, konstruowania wstrząsających sytuacji dramatycznych. Ta potężna wyobraźnia staje się nieszczęściem pisarza, który niekiedy daje się unieść swobodnemu ko-

jarzeniu i nie umie bogatemu materiałowi wyznaczyć artystycznych granic. Szczególne zastrzeżenia krytyka zbudził język Wyspiańskiego, poddany wszechstronnej analizie zarówno pod względem zasobu leksykalnego jak też frazeologii. Chmielowski bezlitośnie wytknął poecie jego wykroczenia przeciwko duchowi języka polskiego, a nawet zdrowemu rozsądkowi, kiedy to twórca nagina formy gramatyczne do wymogów rytmu lub rymu.

Zarzucił Wyspiańskiemu pesymistyczny ton dominujący we wszystkich utworach:

> Radości życia, uniesień i upojeń miłości, rozrzewnień i roztkliwień nie malował on zgoła.

Zakończenie *Wesela* krytyk tak scharakteryzował:

> Niby to wesołe wesele, ale w końcu bardzo smutne. Krytykujemy samych siebie, ale krytyka ta nas nie poprawia...
>
> Hej! prześnił się, prześnił ten nasz *Sen nocy letniej*, tylko z odwrotnym wynikiem; u angielskiego dramatyka zwierzęta budzą się szczęśliwymi ludźmi, u polskiego — z hipnotycznego zasłuchania się i zapatrzenia wstają nie mężowie czynu, lecz marionetki...

W twórczości Wyspiańskiego Chmielowski stwierdza wyraźny niedowład pierwiastka rozumowego. Poeta podejmuje te same problemy, które nurtowały wielkich romantyków. Ale podejmuje je w okolicznościach uniemożliwiających syntezę. Romantycy

> Byli szczęśliwsi; choć żyli wśród rozróżnionych stronnictw, wiedzieli doskonale, że w jednej wprawdzie, lecz najważniejszej sprawie na ogólną zgodę, na ogólne uznanie, na ogólny entuzjazm liczyć mogli. Dzisiaj poeta (czy publicysta) już takiej pewności mieć nie może; ton „pękniętego dzwonu" odzywa się wszędzie.
>
> Nie wymagam od Wyspiańskiego, by nam dał rozwiązanie zagadnień, których dotąd nikt pomyślnie nie rozwikłał, ale stwierdzić muszę, iż uświadomienie tylko złego i powtórzenie wielkich, wspaniałych ogólników, ale tylko ogólników, odnoszących się do spraw najważniejszych, nie wskazuje w jego rozumie wyższości nad innych spółczesnych poetów, chociaż w analizie naszego usposobienia on zaszedł najgłębiej; mógł się mylić nieraz, ale nigdy nie brał rzeczy płytko [11].

Chmielowski stanowi na tle swego pokolenia znamienny wyjątek — prawie bez zastrzeżeń aprobuje treści narodowe w twórczości Wyspiańskiego. Stanowisko to jest zgodne z całą postawą krytyka, który, zdaniem współczesnych, każdego pisarza spowiadał z patriotycznych uczuć [12].

---

[11] P. Chmielowski, *Stanisław Wyspiański*. W: *Charakterystyki literackie*. Lwów 1902. Cyt. za: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Warszawa 1961, s. 232—233, 251, 245, 263.

[12] Zob. A. Świętochowski, *Piotr Chmielowski*. „Prawda" 1904, nr 18.

W przypadku Wyspiańskiego spowiedź wypadła dodatnio. Z rzadko spotykanym w jego praktyce krytycznej entuzjazmem Chmielowski pisze o autorze *Wesela*:

> Wrócił do źródła potężnych natchnień, które nie tylko dla kilku wybranych są dostępne, ale przemawiają lub przemówić mogą do wszystkich. Umarła go zawołała... przerwał długi okres głuszy, kiedy pod pokrywką uwielbienia dla wieszczów romantycznych urągano z tych uczuć, które były im najdroższe. Dotąd nie mógł nam powiedzieć wielu słów pokrzepiających, lecz uświadomił gorycz położenia głębiej niż ktokolwiek z rówieśnych.
>
> Jako artysta olśnił nas wyobraźnią, przypominającą największych twórców, ale walczył i walczy jeszcze dotąd z wyjaśnieniem sobie samemu idei przewodnich, by zapanować nad myślami i nad narzędziem ich wyjaśnienia, nad słowem... czystym, szczeropolskim. Siły ma ogromne, więc zwycięstwo odnieść musi... [13]

Wyzwolenie wzbudziło także żywe zainteresowanie wśród pozytywistów. Na temat tego dramatu wypowiedział się także Spasowicz, który nadał swej recenzji znamienny tytuł — *St. Wyspiańskiego „Wyzwolenie" — zagadka w postaci dramatu.* Zaczął od stwierdzenia, że Wyspiański jest twórcą nieszablonowym, oryginalnym, ale formułującym swoje myśli w sposób tak mglisty, że:

> stanowi dla badającego rzecz z gruntu czytelnika gatunek rebusu, coś w rodzaju misternej łamigłówki, zdolnej zbudzić podejrzenie, czy nie jest ten utwór mistyfikacją, to jest, czy nie chciał autor zażartować z biorących rzecz na serio czytelników, czy nie chciał wywieść ich w pole.

Wyspiański bowiem odznacza się skłonnością do snucia refleksji filozoficznej, ponieważ jednak jest do szpiku kości artystą, myśl jego

> [wyraża się] w żywych postaciach i obrazach, które ta szczególniejsza głowa wyrzuca jak wulkan, jeszcze nie dociosane, nie domyślane, nie dokończone, w takiej obfitości, że trudno się w nich doszukać ciągu i całości.

Wobec tego czytelnik Wyspiańskiego staje przed analogicznym zadaniem jak archeolog, który musi uporządkować rozrzucone szczątki. Wyspiański sam odczuwa potrzebę jasnego formułowania myśli i zapowiada nawet ustami swego bohatera, że — jak współczesny Edyp — rozwiąże zagadki stawiane mu przez Sfinksa. Dokonuje jednak tego w sposób tak niedoskonały, że nikogo nie jest zdolny zadowolić.

Dla wyjaśnienia tytułu dramatu krytyk stawia trzy pytania: kto ma być wyzwolony, od czego i jakimi środkami. Odpowiedź na pierwsze brzmi: „nie naród, nie żadna zbiorowa grupa, ale fizyczna osoba zwana Konrad". Chociaż postać ta w zakończeniu dramatu wybiega z okrzykiem: „Więzy rwij", nie znajdzie posłuchu, bo nikt Konradowi nie ufa.

---

[13] Chmielowski, *op. cit.*, s. 272—273.

Dramat przebiega między trzema osobami: dobrym duchem Konradem, złym duchem Geniuszem i chórem. Ten właśnie chór, ten zebrany na scenie tłum, wśród którego Konrad przeprowadza swoją agitację, Spasowicz określa jako tłum aktorski, ludzi „nawykłych z rzemiosła, żeby nie być sobą", którzy w dodatku mają w swoim repertuarze scenicznym tylko przeżytki.

W zakresie kompozycji dostrzega Spasowicz także poważne mankamenty: akt I jest ekspozycją dramatu, II — nużącym *intermezzo*, „rodzajem psychologicznego studium nad Konradem", dopiero akt III jest walką. W zakończeniu jasne się staje, że cały naród, zdaniem Wyspiańskiego, „prawie bez wyjątku składa się z samych aktorów, to jest z ludzi dzielących życie tylko na rolę i na nicość powszednią". Nikomu bowiem nie jest potrzebne „wyzwolenie", wszyscy wracają do życia powszedniego.

Zakończenie dramatu budzi poważne zastrzeżenia krytyka przede wszystkim ze względu na to, że konstrukcji artystycznej brak spójności. Konrad bowiem nie jest Orestesem, matki nie zabił, a jeżeli nawet nawoływał do zbrodni, to wołania jego pozostały bez odpowiedzi. Poza tym jeżeli „niewolnik i kochanek Erynii" wybiegnie na miasto o świcie, jak to zapowiada, to

> co pocznie ludność miejscowa dla zabezpieczenia się od takiego na nią, wśród białego dnia, ataku szalonego człowieka z pochodnią w ręku? Kiedy kto chce więzy rwać, niechże zacznie od siebie samego; niewolnik mściwej grupy jędz niechże się sam od nich wyzwoli.

Szczegółowo zanalizował Spasowicz sposób zużytkowania tradycji mickiewiczowskiej w *Wyzwoleniu*. Wytknął przy tym Wyspiańskiemu niewierność w stosunku do tekstu Mickiewicza, dowolność w interpretacji jego koncepcji, wreszcie wykorzystanie tej tradycji w celach, których poeta romantyczny na pewno by nie zaaprobował.

Następnie podjął krytyk ostrą polemikę „polityczną" z Wyspiańskim. Zaprotestował przeciwko uznaniu za treść współczesnej duszy polskiej „dwóch wstrętnych i brzydkich uczuć" — zemsty i nienawiści, które co prawda mają swój odpowiednik w rzeczywistości, w kierunku politycznym zwanym wszechpolskim, ale je należy zwalczać, nie propagować.

Wyspiański, zafascynowany Krakowem, rozszerzył sprawy lokalne tego miasta na całą Polskę, redukując ją w ten sposób do Krakowa. Na ten temat Spasowicz nie wypowiada się dokładniej i precyzyjniej. Ale dość wymowne jest jego stwierdzenie, że stosunek poety do Wawelu ukazał, iż

> Jest to najspokojniejsze ubóstwienie nieśmiertelnej, bo już ostatecznie uśmierconej przeszłości, jedyna atmosfera, w której mógł dojrzeć geniusz Ma-

tejki, jedyna atmosfera, odpowiednia i twórczości p. Wyspiańskiego, i naukowej działalności wszechnicy krakowskiej, i Akademii Umiejętności krakowskiej.

Za błąd zasadniczy Wyspiańskiego Spasowicz uważa jego „zacofanie" przejawiające się w tym, że nie uznaje istnienia narodu, jeżeli naród ten nie jest państwem.

Z tego tytułu bylibyśmy w najfatalniejszym położeniu na całej kuli ziemskiej, albo gdzieś panujący, albo wszędzie bezprawni.

Niepokoi krytyka także postać Konrada, który z urodzonego artysty, nie uznającego życia jako faktu, życia nie przetworzonego w sztukę, przeradza się nagle w politycznego agitatora. Ale zaczynając tę działalność praktyczną, Konrad nie ma ani szacunku dla zbiorowości, ani wiary w nią. Nic nie dorówna wzgardzie, z jaką traktuje Konrad cały naród współczesny. „Tak pesymistycznie nikt jeszcze narodu naszego nie przedstawiał".

Spasowicz najwyraźniej nie rozumie zakończenia dramatu — paradoksalnym tego przykładem było pytanie, co poczną mieszkańcy spokojnego Krakowa, gdy na ulicach miasta zobaczą Konrada ściganego przez Erynie. *Wyzwolenie* więc, zdaniem krytyka, pozostaje właściwie bez zakończenia:

Postąpił p. Wyspiański jak reżyser, który by przed ostatnią sceną ostatniego aktu kazał pogasić wszystkie światła w teatrze i kazał widzom rozejść się do domów po ciemku. W całym dramacie nie ma nic zgoła, co by usprawiedliwiało tytuł *Wyzwolenie*. Konrad potargał wszystkie prawidła sztuki, pozbył się jej metod i sposobu patrzenia na rzeczy, ale stał się jeszcze większym niewolnikiem absolutniejszej i więcej wymagającej potęgi, a mianowicie — polityki. Od krańcowego rozpolitykowania się, stanowiącego chorobę panującą w chwili obecnej, nie jest wolny, jak mniemamy, i p. Wyspiański. Dla dobra naszej poezji życzymy najgoręcej, aby nastąpiło po przelotnych jakichś rozterkach, pogodzenie się jego i zjednoczenie się z wielkim Geniuszem Prospero [14].

Tonem najżywszego zawodu tchnie recenzja *Wyzwolenia* Piotra Chmielowskiego. Podobnie jak Spasowicz, zwrócił uwagę na podobieństwo konstrukcji *Wesela* i *Wyzwolenia*. Ale znacznie mocniej podkreślił, że Wyspiański w ten sposób naśladuje sam siebie. Akt II *Wyzwolenia*, który jest wyraźną repliką aktu II *Wesela*, stanowi poważny błąd dramatyczny. W *Weselu* bowiem była to ważna część budowy dramatycznej, w *Wyzwoleniu* akt ten (prócz jednej tylko sceny końcowej) mógłby ze względu na budowę i umotywowanie dramatyczne wcale nie istnieć". Nie ma więc w *Wyzwoleniu* postępu w stosunku do *Wesela*, przeciwnie —

---

[14] W. Spasowicz, *St. Wyspiańskiego „Wyzwolenie" — zagadka w postaci dramatu*. „Życie i Sztuka", dod. do „Kraju", 1903, nr 11. Cyt. za: *Pisma*, t. 9 (Warszawa 1908), s. 115, 116, 117, 118, 121, 122, 125, 128.

cofnięcie się. Dramat ten w zakresie konstrukcji stanowi niedołężną kopię poprzedniego, nie tworzy całości, lecz tylko fragmenty, nieraz doskonałe, jednak „całość pod względem formy jest ułomna". Wobec tematycznych problemów *Wyzwolenia,* szczególnie zaś wobec Masek, Chmielowski wyznaje swoją absolutną bezradność. Wyjaśnia ją tym, że w akcie II Wyspiański najwyraźniej dąży do sformułowania swego stanowiska. Ale nie osiąga celu:

> Nie chcę bynajmniej twierdzić, iż sam Wyspiański nie ma o tym jasnych pojęć — w tajniki wnętrzne umysłu człowieka żywego wdzierać się nie chcę; twierdzę tylko, że w dramacie nie dał poznać tej jasności.

— pisze Chmielowski z charakterystycznym dla siebie taktem. Przyczynę niejasności *Wyzwolenia* widzi w tym, że Wyspiańskiemu brak wykształcenia filozoficznego, a „w świecie idei nie można chodzić po omacku jak w świecie wyobraźni [...]".

> Dawniej starano się wyklarować swą myśl, dzisiaj wszelkie męty wchodzą w modę i, co ciekawsza, tak oszałamiają pewną część ogółu czytającego, iż mu się zdaje, że to są rzeczy przejrzyste jak kryształ, smaczne jak nektar. I ciężko jest ludziom rozważnym zdobyć się na głośne wypowiedzenie zdania, że to przecież męty i cierpkie kwasy...
>
> Wysoko cenię wielki talent Wyspiańskiego; byłem jednym z pierwszych, nie należących do grona „wtajemniczonych", co mu przyznali genialność w twórczości dramatycznej; ale nie mogę taić jego ułomności myślowych i uchybień artystycznych.
>
> *Wyzwolenie* jest niewątpliwie dziełem talentu genialnego, ale jako całość myślowa i artystyczna — dziełem zupełnie chybionym [15].

Na podobieństwo problematyki i konstrukcji *Wesela* i *Wyzwolenia* zwróciła uwagę Eliza Orzeszkowa. Ona także skarżyła się na zupełną nieczytelność scen z Maskami:

> I przychodzi mi pytanie, czy istotnie dzieła sztuki pisarskiej tym więcej są warte, im więcej formą swą zbliżają się do rebusów, szarad, arytmografów itp. łamigłówek, zdobiących w dziennikach doły ostatnich stronic [16].

Spasowicz poświęcił także specjalne studium *Bolesławowi Śmiałemu,* zestawiając obie wersje rapsodu z dramatem. Zaczął od konstatacji, że nowe pokolenie pisarzy polskich słusznie bywa nazywane neoromantycznym, ponieważ podobnie jak romantycy nie uznaje żadnych ustalonych prawideł sztuki. „Niezrozumialstwo", widoczne już we wczesnych utworach Wyspiańskiego, w późniejszych zaczyna sprawiać wrażenie zamierzonego. Swoją analizę poematu, analizę wykazującą błędy, uważa

---

[15] P. Chmielowski, *„Wyzwolenie" Wyspiańskiego.* „Nowa Reforma" 1903, nry 35—37. Cyt. za: *Pisma krytycznoliterackie,* t. 2, s. 275, 277, 281, 283.

[16] E. Orzeszkowa do I. Baranowskiego, 1 XII 1907. W: *Listy zebrane,* t. 4 (Wrocław 1958), s. 77, 78.

Spasowicz za celową, jako że wymogiem społecznym jest przeciwstawienie się bezkrytycznemu kultowi poety, którego większość odbiorców pewnie po prostu nie rozumie.

Rapsody Wyspiańskiego Spasowicz wyprowadza z tradycji *Króla-Ducha*. W *Bolesławie Śmiałym* wykazuje liczne anachronizmy i błędy historyczne, zajmuje przy tym interesujące stanowisko. Dopuszcza bowiem zniekształcenie historii przez artystę, pod warunkiem jednak, by zniekształcenia te służyły jego celom. Postępowanie Wyspiańskiego zaś stanowi „niczym nie umotywowane wykroczenie przeciwko prawdzie dziejowej, szkodliwe jako rozpowszechnianie świadomie fałszywych faktów dziejowych w narodzie".

Postacie fantastyczne zakończenia dramatu nie znajdują uznania Spasowicza — trudno bowiem przyporządkować je jakiejkolwiek dziedzinie, z której mogą się wywodzić w literaturze. Porównuje je do tzw. fikcji prawniczych, ale podczas gdy w praktyce prawniczej fikcje takie są koniecznością,

> w sztuce nie ma żadnego musu do używania podobnych zmyśleń, kto więc do nich się ucieka, zdradza tylko niedoskonałość swojej techniki w tworzeniu.

Taką fikcją jest np. Krasawica, anachroniczna jako przedstawicielka sił pogańskich, psująca także artystyczną kreację Bolesława. Gdyby jej w dramacie nie było, postać króla urosłaby w rękach Wyspiańskiego do wymiarów Szekspirowskich postaci. Poeta bowiem tak swego bohatera „uszatanił, że dał mu niejakie podobieństwo do buntowniczego archanioła, jakim jest ten archanioł w *Biblii* i u Miltona" [17].

Spasowicz dość lekko przechodzi nad długiem Wyspiańskiego zaciągniętym u Słowackiego jako twórcy postaci Popiela i konkluduje, że postawy Bolesława i jego teorii nie powstydziłby się Iwan Groźny.

Do oceny Wyspiańskiego powrócił jeszcze Spasowicz w recenzji książki Wilhelma Feldmana. Znowu przeciwstawił się bezkrytycznemu uwielbieniu poety, tutaj już zdecydowanie uznał dramaty napisane po *Weselu* za dekadencję wielkiego talentu. Większość więc krytyków nie wie,

> czy mamy w tych dramatach do czynienia z symbolizmem, bez którego nie obywa się żadna sztuka, czy też po prostu z pogmatwaniem się w głowie poety świetnych, ale ostatecznie w chwili tworzenia nie wyklarowanych jeszcze pomysłów [18].

Śmierć poety, *nb.* zbieżna datą dnia i miesiąca ze śmiercią Mickiewicza, co podkreślała prasa, spowodowała wiele rozmaitych wypowiedzi

---

[17] W. Spasowicz, *St. Wyspiańskiego „Bolesław Śmiały"*. „Życie i Sztuka", dod. do „Kraju", 1903, nry 37—38. Cyt. za: *Pisma*, t. 9, s. 136, 139, 142.

[18] W. Spasowicz, *Nowa literatura Wilhelma Feldmana — „Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu"*. „Życie i Sztuka", dod. do „Kraju", 1903, nry 42—44. Cyt. za: *Pisma*, t. 9, s. 166.

doraźnych. Wśród nich należałoby odnotować dwa głosy pisarzy starszego pokolenia. Wiktor Gomulicki [19] pisał znowu o nadmiernych zachwytach i pochwałach, które nie stały się udziałem ani Słowackiego, ani Krasińskiego. Wyjaśniał to tym, że chorobliwa nerwowość Wyspiańskiego wywołała równie nerwową reakcję. Bez wahania nazwano go geniuszem, podczas gdy jest on tylko „rodzonym dzieckiem Słowackiego", rozreklamowanym przez środowisko krakowskie, którego jest piewcą, jako ogólnonarodowy poeta.

Maria Konopnicka składała autorowi *Wesela* hołd w patetycznych frazesach. Niewiele z nich da się odczytać. Jedno tylko jest wyraźne: poetka, jak tylu innych przedstawicieli jej generacji, widzi w Wyspiańskim kontynuatora poezji romantycznej. Kontynuator to tragiczny — w epoce jego bowiem nie było warunków przejęcia romantycznego spadku:

> A iż nie było za dni twoich wielkiej idei w narodzie, wielkiej syntezy powszechnego czucia, w którą byś je tchnął, otoś rozchwiany jest, płomieniu Boży, i na wiatr rzucony [20].

W rok później Bronisław Chlebowski, próbując dokonać syntezy wypowiedzi krytycznych o Wyspiańskim, podkreślił, że twórczość poety stała się przedmiotem studiów wielu „najwybitniejszych przedstawicieli [...] starszego pokolenia krytyków". Scharakteryzował go jako „Polaka, którego serce czuło, cierpiało i pragnęło za miliony". Twórczość jego ocenił jako niedoskonałą, a źródło tej niedoskonałości widział w „niewspółmierności środków i uzdolnień z bogactwem i z pięknością duszy" [21].

Szczegółową analizę *Wesela* ogłosił Prus w dwa lata po śmierci jego autora, nadając swoim rozważaniom niewiele mówiący tytuł: *Poezja i poeci*. Zaczął je, swoim zwyczajem, od skonstruowania ogólnej definicji poezji, za podstawę biorąc *Dziady*, zwłaszcza zaś eksponując ich część III. A więc twórczość Mickiewicza dostarczyła mu wzorca poezji, generalnie obowiązującego, absolutnego. W wielkiej poezji wyodrębnił Prus dwa elementy: „wielką ideę" (w przypadku *Dziadów* była to myśl: „Błogosławieństwo tym, co cierpią za Ojczyznę, przekleństwo jej katom") oraz „wypowiedzenie jej w sposób prawie zmysłowy". Dzięki tym dwu pierwiastkom poezja staje się „pokarmem i napojem duszy, olimpijskim nektarem, którymi podtrzymywały się nieśmiertelne przymioty bogów".

Tak skonstruowaną definicję pisarz przymierza do *Wesela*, które nazywa „jednym z najpopularniejszych, jeżeli nie najpopularniejszym utworem naszych czasów". Zestawiając *Wesele* z *Dziadami*, próbuje uzy-

---

[19] W. G[omulicki], *Pogadanki*. „Kraj" 1907, nr 43.

[20] M. Konopnicka, *Jego Duch*. „Tygodnik Ilustrowany" 1907, nr 50.

[21] B. Chlebowski, *Twórczość Wyspiańskiego w świetle krytyki współczesnej*. „Książka" 1908, nr 12.

skać odpowiedź na pytanie, *nb.* częste w jego publicystyce literackiej, czy w poezji polskiej dokonuje się postęp czy nie, doskonali się ten tak ważny dział kultury narodowej czy stoi w miejscu.

Zamierzona paralela jest, zdaniem Prusa, o tyle uzasadniona, że *Wesele* to *Dziady* w nowej postaci. Tu bowiem przede wszystkim zjawiają się upiory, *nb.* niektóre z nich przypominające zjawy z *Dziadów*, odżywają także pewne chwyty czysto techniczne, częste są także analogiczne sytuacje.

Następnym elementem „wspólnym" jest ogromna popularność obu utworów. *Wesele* dostarczyło współczesnym pewnego zasobu frazesów wygłaszanych „niby jakieś prawdy mistyczne", uzyskujących walor nie dzięki myślowej zawartości, lecz właśnie dzięki brakowi myśli oraz częstemu powtarzaniu [22]. „Popularność nie jest zatem miarą prawdy ani nawet zdrowego sensu."

Mimo to *Wesele* uważa Prus za utwór wybitny dlatego, że autor wprowadził na scenę swoich współczesnych,

> a obok nich, kto by przypuścił!... widma, które pozytywizm, zdawało się, że na wieki przepędził z teatru i literatury,

ukazał chłopów i inteligentów, umiejętnie zagrał na patriotycznej nucie:

> Naciskanie klawisza patriotyzmu zawsze w naszych duszach potężne wywołuje dźwięki. A cóż dopiero, gdy połączy go się z nazwiskami: Zawisza, Stańczyk, Szela, Branecki, Wernyhora!...

Zwrócił także Prus uwagę na zawartą w *Weselu* zapowiedź „jakiegoś nadzwyczajnego ruchu społecznego, wejście na scenę historyczną nowych a potężnych wartości". Uznał Wyspiańskiego za mistrza w posługiwaniu się kontrastem i w konstrukcji utworu scenicznego.

Mimo te wszystkie zalety — *Weselu* daleko do mistrzostwa *Dziadów*. Przede wszystkim brak mu tego oszczędnego posługiwania się słowem, które cechuje Mickiewicza, a o którym Prus pisał tylekroć z najwyższym uznaniem. Przeciwnie, w *Weselu* jest „niemało gadaniny". Postacie *Dziadów* odznaczają się moralnym dostojeństwem, Wyspiański wyposażył swoje postacie, szczególnie kobiece, w budzący odrazę erotyzm. Naj-

---

[22] A gdyby Prus potrzebował przykładów na to, jak często cytuje się zwroty Wyspiańskiego, powinien był tylko sięgnąć do korespondencji samotnicy grodzieńskiej. Orzeszkowa tak np. zaczyna referowanie towarzyskiej ploteczki (list do L. Romskiego, z 9 XII 1904. W: *Listy zebrane*, t. 3, s. 319): „A teraz, jak pisze Wyśpiański, »chwila wielce osobliwa«! Dowiedziałam się o pewnej młodej, ładnej, inteligentnej istotce [...]". Nieco dalej pisze (s. 339): „A wrażenie jakie? Pisać o tym nie mogę. *Scripta manent.* Powtarza mi się w pamięci wiersz Wyspiańskiego: »Słowa! Słowa! Słowa!«, i Eklezjasty, którego nie mam już gdzie powtórzyć".

ważniejszym zaś mankamentem Wyspiańskiego jest to, że jako poeta narodu w niewoli — nie stanął na wysokości zadania:

> Polacy dziś znajdują się w warunkach bardzo ciężkich, a któż to w *Weselu* zostaje kierownikiem ich doli?... Chochoł, czyli wiecheć słomy, który w najpomyślniejszych okolicznościach może się stać krzakiem róży, a później — znowu wiechciem.

Myśl zaś, którą można wysnuć z *Wesela*, brzmi:

> wszyscy, zarówno chłopi jak inteligencja — jesteście „durnie". Myśl ta może pobudzać do zrobienia rachunku sumienia i poprawy, ale nie kwalifikuje *Wesela* do rangi arcydzieła, szczególnie jeżeli się zważy, że Polacy w skarbcu swojej poezji posiadają *Dziady*.

Ze spraw szczegółowych wskazał Prus na skłonność Wyspiańskiego do tworzenia neologizmów, uznał jednak je za „wyrazy nowe, dziwne i bynajmniej niepotrzebne" [23].

Przykro jest stwierdzić, że swą analizę *Wesela* zakończył Prus przeciwstawieniem Wyspiańskiemu — Oppmana jako poety idącego w kierunku mickiewiczowskim.

Wszystkie te wypowiedzi, mimo liczne różnice w stylizacji i argumentowaniu, są zdumiewająco zbieżne. Cechuje je olśnienie, fascynacja potężnymi możliwościami artystycznymi, przeżywana przy pierwszym kontakcie z dziełem Wyspiańskiego, krytyczna analiza, doprowadzająca do podobnego wyniku: Wyspiański to wielki nowator, oryginalny twórca, jednak nie geniusz, jak chcą tego masy, ponieważ możliwości realizacyjne jego talentu nie odpowiadają jego wielkim pomysłom. Podejmuje on wielkie zagadnienia historyczne i filozoficzne, do których rozwiązania brak mu wykształcenia i uzdolnień filozoficznych. Stawia więc pytania zasadnicze i próbuje na nie dać odpowiedzi. Te ostatnie pozostają częściej zamiarem niż realizacją.

Ten nowator, ten oryginalny twórca sięgnął do bogatej tradycji poezji romantycznej. Antyromantycy witają w nim kontynuatora tych nurtów artystycznych i ideowych, które za czasów młodości uważali za największe niebezpieczeństwo. Witają w nim wieszcza, konfrontują jego twórczość z twórczością wielkich romantyków. Ta konfrontacja przynosi im pełne rozczarowanie: żywili złudzenie, że podjęty zostanie nurt „potężnych wzruszeń i wniebowstępnych natchnień", gdy przeżywali *Wesele* — ale *Wyzwolenie* pozbawiło ich tych złudzeń. Przekonało ich, że niemożliwe jest kontynuowanie tego nurtu ze względu na chwilę dziejową i ze względu na charakter uzdolnień poety. Na temat pierwszej mogli

---

[23] B. Prus, *Poezja i poeci*. „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 14. Cyt. za: *Pisma*. Pod redakcją Z. Szweykowskiego. T. 29. Warszawa 1950, s. 262, 263, 264, 265, 266.

wypowiedzieć się jedynie ogólnikowo, aluzjami do sytuacji czy kierunków politycznych, drugie zanalizowali szczegółowo. Mieli do odnotowania jeszcze jedno stracone złudzenie: zdawało im się, że objawi się w literaturze polskiej twórca wymodelowany według romantycznych ideałów, które nigdy, mimo wszelkich deklaracji, nie przestały być ich własnymi ideałami. Tymczasem zjawił się poeta, który podjął tylko „zewnętrzność", „formę", niezdolny był natomiast do tworzenia wartości pozytywnych, „idei", tego zasobu myślowego i ideowego, który umożliwił wieszczom odegranie ich dziejowej roli.

I za to mieli żal do poety, z którym tyle wiązali nadziei i którego śmierć była dla nich „rozchwianiem się płomienia Bożego, na wiatr rzuconego".

W ocenie zaś dokonań artystycznych poety, wyjąwszy niektóre zabawne niezrozumienia, nie bardzo się pomylili.