

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 27

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland

edited by Sylwia Panek

volume 27

Wiesław Ratajczak
**The Polemic over Wyspiański's
Wyzwolenie in 1903**

The premiere of Wyspiański's *Wyzwolenie* [Liberation] on 28 February 1903 sparking one of the longest and most important polemics in the annals of Polish culture. The subject of dispute became the work's extremely innovative artistic form, as well as the 'gauntlet' it lay down to the Romantic tradition. Wyspiański was expected to continue his work *Wesele* [The Wedding], so the title of the new drama was treated as a foretelling of the National Programme, a take on the bardic tradition by a contemporary artist. Failing to live up to such expectations, the author instead confronted readers and viewers with a series of antonymous ideas, diagnoses-as-caricatures of Polish sensibilities and in no way did he suggest a simple means of overcoming the effects of slavery in its broadest sense. Prominent critics across the generations and with artistic tastes as well as across political circles, all took part in the polemic over *Wyzwolenie*. A reading of their speeches therefore provides insight into the stylistic diversity of literary and theatre criticism of the time and its intellectual horizons. The first stage of the polemic over this work (which continued in the following decades on the occasion of successive premieres) was the most important, as the cornucopia and variety of approach, and often contradictory or writ large antinomies consolidated the position of the work, one might say – as one untamed, disturbing, dangerous and a perpetual source of controversy.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 27

Wiesław Ratajczak
Spór o *Wyzwolenie* w roku 1903



Poznań 2024

WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
dr hab. Sabina Brzozowska-Dybizbańska, prof. UO

Redakcja językowa i korekta
Alicja Przybyszewska

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Wiesław Ratajczak, Poznań 2024

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2024

ISBN 978-83-7654-576-9

ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

Spór jako warunek wyzwolenia	11
------------------------------------	----

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	51
Nota edytorska	53

Ludwik Szczepański	
<i>Wyzwolenie</i> . Dramat w trzech aktach, napisał Stanisław	
Wyspiański	57
Ostap Ortwin	
<i>O Wyzwoleniu</i> Wyspiańskiego	71
Piotr Chmielowski	
<i>Wyzwolenie</i>	93
Władysław Leopold Jaworski	
<i>Wyzwolenie</i> . Dramat w trzech aktach, napisał Stanisław	
Wyspiański	111
Władysław Prokesch	
<i>Wyzwolenie</i> . Dramat w 3 aktach St. Wyspiańskiego,	
przedstawiony na scenie krakowskiej	
w dniu 28 lutego br.	119
Gabriela Zapolska	
<i>Z teatru krakowskiego</i>	127
Feliks Koneczny	
<i>Teatr krakowski</i>	133
Kazimierz Bartoszewicz	
<i>Kronika tygodniowa</i>	179

Ignacy Rosner	
<i>Wyzwolenie</i> Wyspiańskiego	185
Stanisław Lack	
<i>Wyzwolenie</i> . Dramat w trzech aktach Stanisława Wyspiańskiego	211
Kazimierz Krauz	
Konrad czy Hamlet?	227
Włodzimierz Spasowicz	
St. Wyspiańskiego <i>Wyzwolenie</i> . Zagadka w postaci dramatu	251
Zygmunt Wasilewski	
Nowy Konrad (<i>Rozbiór Wyzwolenia</i> St. Wyspiańskiego)	271
Bibliografia	323
Indeks osób	329

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA



Spór jako warunek wyzwolenia

Reakcja krakowskiej publiczności na premierę *Wyzwolenia* nie zapowiadała kariery jednego z najczęściej wystawianych i komentowanych dzieł w dziejach kultury polskiej. Oczekiwany z napięciem i zapowiadany przez prasę spektakl zawiódł oczekiwania – zaskoczył i rozczarował widownię, a krytyków wprowadził w konsternację.

Na miesiąc przed premierą, we wtorek 20 stycznia 1903 roku, dziennik „Czas” informował, że „rozpoczęły się przygotowania do wystawienia nowego dramatu Wyspiańskiego *Wyzwolenie*”¹, a tydzień później czytelnicy dowiadawali się o „próbie czytanej”, w której uczestniczył sam autor, objaśniając aktorom wybrane fragmenty². 13 lutego „Czas” ponownie donosił o pracach nad spektaklem, natomiast 22 zapowiadał zamknięcie teatru na ostatnie próby w czwartek, piątek i sobotę rano, gdyż w sobotę wieczorem i w niedzielę miały się odbyć pierwsze przedstawienia. Piątkowy „Głos Narodu” zawiadamiał czytelników o „małej tylko reszcie biletów”³ na premierę. Autorzy notek prasowych zwracali uwagę na aktywną obecność autora podczas prób, a także na oryginalną scenografię Jana Spitzziara,

¹ *Kronika*, „Czas” 1903, nr 15, s. 2.

² *Kronika*, „Czas” 1903, nr 21, s. 2.

³ *Kronika miejscowa*, „Głos Narodu” 1903, nr 57, s. 5.

przedstawiającą wnętrze katedry na Wawelu. Zachęcająco brzmiała ostatnia przedpremierowa wzmianka w „Głosie Narodu”, w której podkreślono nowatorstwo spektaklu:

Gdy dziś wieczorem o godz. 7-ej w teatrze miejskim w Krakowie podniosą kurtynę w górę, wtedy oczom widzów przedstawi się widok, jakiego dotąd na pewno nigdy w teatrze nie widzieli. Zobaczą całą jamę widownianą, jak jest szeroka i głęboka, nieubraną dekoracjami, niepozasłanianą płótnami, z widokiem na wierzchołki drzew na plantach, drzew naturalnych, które się przedostaną przez okna tylnej ściany widowni, zamykającej teatr od strony budynku z maszynami dynamo-elektrycznymi, położonego tuż obok kościołka św. Ducha.

Akcja bowiem *Wyzwolenia* dzisiejszej premiery „dzieje się na scenie teatru, krakowskiego”. Scena ta więc ukazać się ma jak jest, niekłamana, bez ułudy dekoracji, przystawek. [...]

Równocześnie, gdy Konrad będzie wydawał robotnikom i aktorom [...] rozporządzenia, na scenie rozpocznie się ruch charakterystyczny dla teatru, ruch nerwowy ustawiania dekoracji, ubierania się w kostiumy, ruch t e a t r u. Aktorzy przywdziewają na scenie (ten anachronizm przebaczyć należy) to, co w kostiumie ma być najbardziej charakterystycznego. Robotnicy ustawiają z dekoracji część Katedry na Wawelu.

I oto w tym płóciennym Wawelu rozegra się dramat, ułożony przez Konrada, czy też po prostu dramat Konrada⁴.

Atmosferę teatralnej pracy z tekstem „trudnym, nieskładnym, miejscami niezrozumiałym”⁵ próbowała zrekon-

⁴ *Wyzwolenie*, „Głos Narodu” 1903, nr 58, s. 3, 4.

⁵ M. Świerkowska, *Premiera Wyzwolenia w roku 1903. Zagadki, rebusy, szarady rekonstrukcji*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 2, s. 195.

struować Małgorzata Świerkowska. Jej zdaniem zespół krakowskiego teatru mogło nieco uspokajać doświadczenie *Wesela*, również nowatorskiego i ryzykownego, a przecież przyjętego znakomicie przez publiczność.

Wydawałoby się (a wspomnieć jeszcze wypada o wcześniejszym wydaniu książkowym i prasowych publikacjach fragmentów), że publiczność wiedziała, czego się spodziewać. Świerkowska przypuszczała jednak, że ta „«gotowość» widzów krakowskich na przyjęcie nowej, następnej, porywającej sztuki, gotowość rozbudzona przez premierę z 1901 roku oczywiście tylko zaszкодziła *Wyzwoleniu*”⁶. Spodziewano się bowiem – zdaniem Dariusza Kosińskiego – czegoś równego *Weselu* skalą myśli i emocji, czegoś „jeszcze wyraźniej objawiającego dalsze losy narodu”⁷. Oczekiwano – krótko mówiąc – *Dziadów* Wyspiańskiego (autora inscenizacji prapremiery dramatu Mickiewicza 31 października 1901 roku), porywającej wizji wieszczkiej. To, że autor zlekceważył nadzieje i domniemania widzów, świadczyło, jak pisał Kosiński, o jego odwadze i bezkompromisowości.

Premiera wywołała konfuzję, co tak opisał anonimowy sprawozdawca „Głosu Narodu”:

Zgodnie z epoką, w której żyje, i zapewne ze swym charakterem używa Wyspiański, a może nawet nadużywa broni szyderstwa i ironii nieraz bardzo dotkliwej, gorzkiej, prawie krwawej. Są to jednak w jego mniemaniu najlepsze środki dla podniesienia upadającego ducha narodu i zmuszenia go do tego czynu, o którym marzy Konrad.

⁶ *Ibidem*, s. 210.

⁷ D. Kosiński, *Uciec z Wesela*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryntach świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 193.

Oceny *Wyzwolenia* niepodobna pisać pod pierwszym wrażeniem dramatu, odkładamy ją zatem na później, zaznaczając na razie, że do lepszego zrozumienia myśli Wyspiańskiego koniecznie trzeba znać objaśnienia, które poeta zamieścił w drukowanym wydaniu swego dzieła. Brak tych komentarzy na scenie sprawił, że znaczna część publiczności gubiła się niekiedy w lesie zagadkowych i symbolicznych pomysłów. [...]

Publiczność z zapartym tchem wysłuchała pierwszego aktu. Drugi akt znużył ją cokolwiek. Autor, mimo głośnych, długich i szczerych oklasków, nie pokazał się przed zasłoną⁸.

Niedzielný „Czas” sprawozdawał zaś w skrócie:

Z wielką starannością i z całym szacunkiem dla talentu autora wystawiono wczoraj *Wyzwolenie* p. Wyspiańskiego. Publiczność była zdezorientowaną pod wrażeniem wspaniałych obrazów i poezji wykazującej w niejednym miejscu wielkie rzuty; pod wrażeniem muzyki i dekoracji nie rozumiano bolesnego szyderstwa i żartu, nie rozumiano tym bardziej, że autor sam wychodził nieraz ze swej roli i nieświadomie brał rzecz poważnie. Recenzję odkładamy do poniedziałku⁹.

W dwóch sezonach dramat wystawiono łącznie jedynie 10 razy¹⁰, dla porównania: *Wesele* od marca 1901 roku do końca sezonu pokazywano w teatrze krakowskim 21 razy, w następnych sezonach sztuka nie schodziła z afi-

⁸ *Wyzwolenie, dramat w 3 aktach przez Stanisława Wyspiańskiego*, „Głos Narodu” 1903, nr 60, s. 1.

⁹ *Kronika*, „Czas” 1903, nr 49, s. 1.

¹⁰ Por. A. Doboszewska, *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego: 26 marca 1898 – grudzień 1907*, Kraków 1995, s. 206.

sza, a już w maju 1901 roku dramat Wyspiańskiego mogła poznać również publiczność lwowska¹¹. *Wyzwolenie* tymczasem na dziesięć lat trafiło do teatralnego czyścica. To jednak wcale nie oznacza, by zawieszono zostały spory dotyczące tego dramatu. Rzadki to przypadek sztuki intensywnie komentowanej, której inscenizacja zakończyła się niemal klapą. Próbując wyjaśnić fenomen niekompletności scenariusza *Wyzwolenia* (wobec skończoności *Wesela*), Świerkowska postawiła szereg hipotez. Może Wyspiańskiemu zabrakło sił i nie potrafił zapanować na mnogością problemów? Może w teatrze nie potrafił odtworzyć natchnienia towarzyszącego pisaniu, „zapomniał”, co objawiło się w minionym momencie natchnienia? Tak, to możliwe. Ale nasuwa też myśl, że artysta – jak świadczą wspomnienia z epoki, w pełni zadowolony z kształtu scenicznego i zgodnie współpracujący z zespołem teatru – zrealizował swój plan i przewidział reakcję widzów. Im większa niechęć i konfuzja widzów, im krótszy żywot sceniczny po premierze, tym większe pole pozostawione zostało uczestnikom sporu o *Wyzwolenie*. Można zaryzykować tezę, że niezliczone komentarze nie pozwalały zapomnieć o odrzuconym przez publiczność dramacie i przygotowywały jego trwałą powrót na scenę.

Pisząc o *Wyzwoleniu*, trudno (i raczej nie warto) oddzielić głosy o książce od opinii o spektaklu, włączając się one w jeden wielki spór. Można założyć, że wcześniejsze, 10 stycznia 1903 roku, „nakładem autora” opublikowanie dramatu w intencji Wyspiańskiego przygotowywało publiczność do odbioru realizacji scenicznej. Autor niejako rozpoczął dyskusję, zanim padły ze sceny pierwsze słowa, podniósł kurtynę, zanim ktokolwiek z widzów przybył do teatru. Poszlaki przemawiające za tym, że edycja na ponad miesiąc przed spektaklem była przemyślana

¹¹ Por. F. Ziejka, *Wesele w kręgu mitów polskich*, Kraków 1997, s. 31.

decyzją Wyspiańskiego, zebrał Kosiński. Owszem, wcześniej Wyspiański publikował dramaty niewystawione (*Legendę, Legion, Protesilasa i Laodamię*), ale w ich przypadku teatry nie były zainteresowane realizacją. Kosiński przekonywał dalej:

Za tezę, że poeta świadomie najpierw zaprezentował *Wyzwolenie* jako książkę, a dopiero potem jako przedstawienie, przemawia też niewielka ilość czasu, jaki upłynął od publikacji do premiery (znak, że teatr nie utrudniał autorowi wprowadzenia sztuki na scenę – wprost przeciwnie) oraz fakt, że z następnym swoim dramatem, *Bolesławem Śmiałym* postąpił dokładnie odwrotnie (premiera 7 maja 1903, publikacja – 20 czerwca tegoż roku)¹².

Autor tych słów przypuszczał, że Wyspiański chciał, by publiczność znająca tekst (jeśli nie z lektury, to chociaż z omówień) nabrała do niego krytycznego dystansu, jako do czegoś „znanego i dokonanego”¹³. Dzięki wcześniejszej publikacji mógł także „wybrzmieć kontrolujący i komentujący całość Głos”, słyszany w wierszowanych didaskaliach, których przecież nie wygłaszano ze sceny (a obecny podczas prób dramaturg raczej się tego nie domagał). Dramat miał być więc „zaprezentowany «na scenie teatru krakowskiego» jako «rzecz napisana» wcześniej i przedstawiana widzom przez kogoś pozostającego poza sceną”¹⁴. Wyspiański nie stwarzałby w takim razie iluzji, że historia dokonuje się tu i teraz, przed zgromadzoną publicznością, ale zapoznawał ją z „dramatem już rozegranym, ujawnianym powtórzeniem czegoś, co dokonało się wcześniej”¹⁵.

¹² D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007, s. 202.

¹³ D. Kosiński, *Uciec z Wesela*, s. 193.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

Głos odtwarza (Kosiński pisze: „przepowiada”) przebyte przez siebie doświadczenie, które trudno nie łączyć z doświadczeniem samego artysty:

Byłoby zapewne naiwnością utożsamiać Głos z Wyspiańskim, ale myślę, że można uznać, iż jest on co najmniej rolą, jaką poeta odegrał we własnym tekście, by przedstawić swoim czytelnikom doświadczenie, przez które przeszedł, doświadczenie przełomowe i niezwykle ważne zarówno dla niego, jak i dla polskiego teatru¹⁶.

Tym doświadczeniem było *Wesele*, którego recepcja przyjęła konwencję rytualnego uwieńczenia autora i powtarzania plotki o pierwowzorach postaci z dramatu. Nie udała się prowokacja, zawiodła zachęta do rachunku sumienia, więc Wyspiański następnym razem inaczej zaaranżował okoliczności odbioru *Wyzwolenia* przez publiczność. Pierwodruk *Wesela* miał miejsce na przełomie kwietnia i maja 1901 roku, półtora miesiąca po premierze, drugie wydanie wyszło w lipcu, a w 1903 roku trzecie. I trudno tych edycji nie łączyć z sukcesem teatralnym dzieła. Odwracając w przypadku *Wyzwolenia* kolejność, autor zainicjował polemiki jeszcze przed premierą, na której nowatorstwo widzowie zostali jedynie w pewnym stopniu przygotowani, otrzymując „partyturę teatralną”¹⁷ obficie opatrzoną wierszowanymi uwagami pobocznymi, których charakter znacznie wykracza poza tradycyjną rolę didaskaliów, skłania do formułowania pytań, stawiania hipotez interpretacyjnych. Czytelnicy (przyszli widzowie) i krytycy (przyszli recenzenci spektaklu) niejako włączeni

¹⁶ *Ibidem*, s. 194.

¹⁷ Por. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3/4, s. 380–412 (przedruk w: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wrocław 1988, s. 133–162).

zostali w proces przygotowań, dowiadując się z prasy o próbach i obecności na nich Wyspiańskiego, mogli odnieść się do swojej lektury, związanych z nią oczekiwań i wyobrażeń teatralnych. Premiera nie rozpoczynała więc polemiki, co odpowiada charakterowi i tematyce sporu: pytanie o wyzwolenie, wielorako rozumiane, pozostawało aktualne w całej kulturze polskiej doby rozbiorów. Wyspiański postawił je z całą mocą na początku nowego stulecia w *Weselu* i przekonał się, że krytyka i publiczność zrobiły wiele, by uchylić się od odpowiedzi, w przypadku *Wyzwolenia* możliwość dokonania uniku została przez autora znacznie ograniczona.

Kosiński zauważył, że „Wyspiański wykorzystuje doświadczenie *Wesela*, by pokazać teatr niedziałający, nieskuteczny”¹⁸, ale dodał: „Pokazuje go jednak nie gdzie indziej, ale właśnie w teatrze”. W tym wymiarze *Wyzwolenie* niesie kompromitację kultury teatralnej opartej na pozorach wzniosłości i wspólnotowości, a może też stwarza warunki do jej odnowienia, bo uzmysławia, czym nie jest i czym mogłaby być.

Aranżując sytuację, w której widzowie i czytelnicy siłą rzeczy porównywali dwa jego dramaty, Wyspiański spór wokół *Wyzwolenia* zaprojektował jako nową odsłonę polemik dotyczących *Wesela*. Skoro autor uznał, że sprawy poruszone w dramacie z 1901 roku bynajmniej nie są rozwiązane i zamknięte, a przeciwnie – pilnie domagają się ponownego podjęcia i sprostowania narosłych nieporozumień, to każdy, kto wcześniej zabrał głos, mógł się poczuć nakłaniany do ponownego zajęcia stanowiska. Za poprzednim razem łatwiej było komentatorom wyrazić swój pogląd, odnieść się, aprobująco lub polemicznie, do sukcesu i do uznania autora współczesnym wcieleniem romantycznego wieszczka. W 1903 roku każdy, kto

¹⁸ D. Kosiński, *Uciec z Wesela*, s. 195.

zabierał głos, ryzykował nie tylko pomyłkę w zrozumieniu nowego dramatu, ale, być może, pokazywał, że mylił się fundamentalnie w przypadku poprzedniego, bo włączył się w chór, posłużył frazesem.

Ma więc spór toczony po premierze w 1903 roku swoje zapowiedzi w postaci recepcji *Wesela* i pierwszych głosów o książkowej edycji *Wyzwolenia*, będzie miał także swoje bardzo liczne następne odsłony, między innymi wywołane kolejnymi inscenizacjami. Przypomnienie głosów krytyków z pierwszego roku recepcji wynika z oczywistych względów redakcyjnych, bo zapis całości sporu wymagałby kilku tomów. To ograniczenie może jednak przynieść niebagatelny pożytek poznawczy. Po pierwsze: dzięki niemu można poznać panoramę idei i postaw obecnych w polskim życiu publicznym na początku stulecia, dodać trzeba – wtórego stulecia niewoli. Po drugie: skupienie się na tym momencie może pomóc w uzyskaniu odpowiedzi, jakie cechy dzieła i jakie okoliczności jego wystawienia zdecydowały o tak gwałtownej, różnorodnej i długotrwałej reakcji krytyków.

Przypadek *Wyzwolenia* pozwala zilustrować fenomen „teatru ogromnego” oraz związane z nim nieporozumienia. Jak wiadomo, określenia tego użył Wyspiański w liście-wierszu o incipicie „I ciągle widzę ich twarze...”, przesłanym do profesora Adama Chmiela 6 sierpnia 1904 roku. Reżyser Leon Schiller – przypominał Zbigniew Raszewski – „nazwał tak najpierw swoje przemówienie na cześć Wyspiańskiego, ogłoszone w 1932, a powtórzone i wydrukowane w 1937 roku. Wyłożył w nim pokrótce swój pogląd na rozwój najciekawszej jego zdaniem tradycji teatralnej w Polsce. Na ogół nazywał ją – już od roku 1912 – polskim teatrem monumentalnym”¹⁹. Za jednego

¹⁹ Z. Raszewski, *Wstęp*, w: L. Schiller, *Teatr ogromny*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1961, s. XI.

z najważniejszych artystów reprezentujących tę tradycję uznawał Schiller autora *Wyzwolenia*. Nawiązując do krakowskiej premiery dramatu, pisał, że sztuka (łącząca „obnażony teatr z elementami imaginacyjnymi”, reportaż z fikcją, „dytyramb z dziennikarską prozą”) wymagała nowoczesnej techniki wystawienia, którą dzięki „instynktowi twórczemu”²⁰ Wyspiański przeczuwał i zapowiadał, lecz jeszcze nią nie dysponował. Sam Schiller zauważał jednak, że przy rozmachu formalnym i tematycznym było *Wyzwolenie* dramatem głęboko osobistym: Konrad jest „sammym Wyspiańskim”, dodatkowo zza kulis obserwującym przebieg wypadków i doświadczającym rozczarowania, że sztuki „nie zrozumiał teatr, nie doceniła publiczność”²¹. Pamiętać też trzeba o innych, „mniej oczywistych” – jak to określił Radosław Okulicz-Kozaryn – znaczeniach terminu „teatr ogromny”. Formuła ta określa także to, co „dzieje się na scenie wewnętrznej czy – jak mówi Wyspiański w tym wierszu – w «duszy teatrze»”²². Obrazowo pisała o relacjach między różnymi wymiarami przestrzeni Maria Prussak:

Scena Teatru Miejskiego w Krakowie wchłonie Wawel i całą historię pierwszej Rzeczypospolitej, wszystkie krakowskie obrzędy i obrazy polskości, żeby po chwili zawęzić się do rozmiarów głowy Konrada i stać się terenem jego wewnętrznych zmagania o myśl wolną od frazesów²³.

Jeśli więc słowa z wiersza napisanego po *Wyzwoleniu* odnieść z ostrożnością do tego dramatu, wówczas pomogą

²⁰ L. Schiller, *Teatr ogromny*, s. 206–207.

²¹ *Ibidem*, s. 207.

²² R. Okulicz-Kozaryn, *Stanisława Wyspiańskiego teatr na Wyspie Umarłych*, w: *idem, Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2013, s. 90–91.

²³ M. Prussak, *Scena? – wielka, otwarta*, w: *eadem, Brzmienia Wyspiańskiego*, Kraków 2023, s. 444.

one dostrzec komplikacje, których nie mogli uniknąć polemisci. Z kim w istocie wieść spór: z Wyspiańskim, Konradem czy z postawami przedstawionymi przez nich (przez niego? którego z nich?) w dramacie? Jak odnieść się do tak różnych skal i perspektyw: do wielkich idei historycznych, estetycznych, społecznych i do osobistego dramatu niepewności, rozczarowań, poszukiwań, lęków, pragnień etc.? Jak połączyć epicki impet przedstawienia spraw narodowych i liryzm wyznania artysty, jego spowiedzi? Doprawdy, pierwsi komentatorzy dramatu stanęli przed niezwykle trudnym zadaniem i Kosiński zasadnie przestrzegali przed lekceważeniem ich wysiłku:

Bardzo łatwo jest patrzeć na nich z góry, pisać, że „pierwszą reakcją na to przedstawienie była niepewność i dezorientacja” i dworować z nieszczęsnego Władysława Prokescha, wytykając go palcem jako „skrajny przykład braku zrozumienia dramatu”²⁴.

O skomplikowaniu dzieła prowokującym reakcję krytyków, ale i stawiającym ich przed niezwykle trudnym zadaniem, pisała w klasycznej pracy Aniela Łempicka, wymieniając przy tym cechy charakterystyczne *Wyzwolenia*. Są to:

napór nowych pomysłów teatralnych, dżungla aluzji literackich, w której dopiero żmudna praca filologów pozwoliła ustawić orientacyjne drogowskazy, abstrakcyjny przedmiot dramatu, jego symbolizm oraz sprzeczność wypowiedzi autorskich, do których czytelnik lub widz zamiast klucza dostaje wzdorliwą uwagę autora, że „nie ma

²⁴ D. Kosiński, *Polski teatr...*, s. 201. Autor cytuje: A. Doboszevska, *Kalendarz życia i twórczości...*, s. 205 i 207.

myśli tak niejasnej, której by człowiek myślący jasno i wyraziście nie przenikał i nie rozumiał”²⁵.

Z takich elementów skonstruowany dramat wywołał serię odczytań, „które często raczej utrudniają, niż ułatwiają dostęp do dzieła”²⁶.

Różnorodność interpretacji dramatu jest analogiczna do wielości prezentowanych w nim postaw i idei. Michał Głowiński w swym niezwykle inspirującym studium, którego zasadnicze tezy trzeba tu przytoczyć, posłużył się metaforą konstelacji, prezentując w ten sposób nowy model badań krytyki literackiej²⁷. W tym ujęciu dyskusja toczona o dziele staje się, rzecz można, następnym wieloautorskim i otwartym na kontynuację dziełem. Będzie się ono domagać odbiorcy samodzielnego i aktywnego na wielu polach, zmieniającego perspektywę, oceniającego rangę kolejnych wystąpień, porządkującego je nie tylko zgodnie z chronologią, ale także (by skorzystać z kosmicznego skojarzenia) ze względu na barwę i natężenie światła emitowanego przez poszczególne gwiazdy. Rozmaitość oświeleń (choć bywa, że i ściemnień) wiąże się z różnorodnością kompetencji, jakimi dysponowali uczestnicy sporu o *Wyzwolenie*, wśród których byli nie tylko krytycy literaccy i teatralni, ale też historycy, działacze społeczni, nauczyciele, a światopoglądową rozpiętość oddał Głowiński formułą: od „Stanisława Tarnowskiego do Kazimierza Kelles-Krauza”²⁸. Przy wielu zasadniczych

²⁵ A. Łempicka, *Problemy Wyzwolenia*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 301.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Por. D. Kozicka, K. Trzeciak, *Konstelacje krytyczne*, „Forum Poetyki” 2017, nr 10, s. 32–37.

²⁸ M. Głowiński, *Konstelacja Wyzwolenia*, w: *idem, Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 308–309.

różnicach łączyło uczestników dyskusji przekonanie, że Wyspiański poruszył kwestie aktualne i ważne, zarówno w perspektywie indywidualnej: uwikłań i wyborów pojedynczego człowieka, jak i narodowej, a także uniwersalnej. Może więc wspomniane wyżej „niepewność i dezorientację” uznać za reakcje nie tylko zrozumiałe, ale wręcz korzystne dla przebiegu sporu: bo wobec problemów rozpoznawanych jako ważne i trudne zaskoczeni, skonsternowani lub zirytowanymi krytycy nie mogli posłużyć się gotowymi, zamykającymi wywód frazesami. To, jakiego czytelnika oczekują dzieła Wyspiańskiego, pod koniec roku 1903 opisał Bolesław Lutomski²⁹. Twierdził, że *Wesele* i *Wyzwolenie* zawierają „wizerunek społeczeństwa polskiego”, jakiego próżno szukać nawet w „na najdokładniejszej operacji opartej powieści realistycznej”, więc można oba dzieła uznać za „dokumenty» do charakteru epoki i charakteru narodu”³⁰. By z tego zasobu skorzystać, „czytelnik Wyspiańskiego nie powinien być leniwy, roz-targniony i powierzchowny” i musi umieć tę twórczość „odcyfrować”, znaleźć do niej klucz³¹. Przy czym nie należy oczekiwać, że ktoś – na przykład kompetentny autor wstępu do edycji dramatów – ów sposób lektury odkryje i przekaże. Owszem, interpretacje znawców ułatwiają zrozumienie, ale nie wyręczają we wszystkim. Radził więc Lutomski: „Prawdziwego klucza szukajcie przede wszystkim we własnym sumieniu i umyśle, bo to, co osobistym zdobywamy wysiłkiem, najistotniejszą wartość posiada”³². Skomplikowanie, niejasność dramatów Wyspiańskiego

²⁹ Bolesław Lutomski (1861–1944) – dziennikarz, krytyk literacki i teatralny, współpracownik „Przeglądu Tygodniowego”, „Ate-neum”, „Nowej Reformy”, działacz Ligi Narodowej.

³⁰ B. Lutomski, *Podwójny wyraz poezji Wyspiańskiego*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 49, s. 902.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

wynika przede wszystkim, kontynuował krytyk, z charakteru współczesności – złożonej, nacechowanej sprzecznościami, chaotycznej. Wobec twórczości, która wiernie odzwierciedla charakter epoki, czytelnik przyjąć ma postawę obecną i charakteryzowaną w *Wyzwoleniu*, wobec poezji o „obliczu Sfinksa, z wyrytymi zagadkami”, odbiorca „powinien tu być w stosunku do dzieła Edypem”³³. Tak jak Edypem staje się Konrad.

O sporze jako zasadzie dramatów Wyspiańskiego i potrzebie dokonywania wyboru przez każdego komentatora i polemistę w 1958 roku pisał (zdecydowanie zresztą niechętny powrotowi *Wyzwolenia* na sceny teatrów w PRL-u³⁴) Jan Kott:

Kiedy po prostu czytam Wyspiańskiego albo patrzę na przedstawienie, uderza mnie, że w każdej z warstw dramatu, w słowie, obrazach, symbolach, wizji – można to jeszcze bardziej uczenie ponazywać – zderzają się te same sprzeczności i narzuca ta sama konieczność wyboru. Wyboru pomiędzy narodowym misterium i narodowym nabożeństwem a gwałtowną inwektywą, współczesnym pamfletem i narodową szopką. Pomiedzy romantycznym dramatem męki narodu i jego wyzwolenia a dramatem równie narodowym, ale o wiele bardziej współczesnym – narodowego duru, bezsilności i zaczadzenia. Pomiedzy drwiną z romantycznego gestu a przystaniem na ten gest romantyczny.

Niewątpliwie w każdym z wielkich dramatów Wyspiańskiego Konrad rozmawia z anty-Konradem³⁵.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Por. M. Sadlik, „Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957*, Kraków 2009, s. 162, 173.

³⁵ J. Kott, *Wyzwolenie w Warszawie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 8 (przedruk w: *idem, Jak wam się podoba*, Warszawa 1962, s. 102).

Podobnie oryginalność i atrakcyjność *Wyzwolenia* jako wyzwania dla czytelników i krytyki ujął po latach Głowiński, podkreślając, że „w żaden sposób nie można go czytać, zakładając, iż jego sensy są z góry dane i jasno wyłożone, czytelnik więc, w tym również krytyk, nie może biernie przyjmować tego, co mu pisarz zechciał zaofiarować”³⁶.

Głowiński w przebiegu dyskusji wokół *Wyzwolenia* dostrzegł odmienne tendencje w stanowiskach krytyków starszego i młodszego pokolenia. Pierwsi (wśród nich Chmielowski i Spasowicz) niegotowość, migotliwość dramatu i zawarte w nim sprzeczności uznawali za wadę, a sami starali się dążyć do jednoznacznych konkluzji, do możliwie zobiektywizowanych sądów. Drudzy natomiast (między innymi Lack i Ortwin) akceptowali sprzeczności, wypowiadali się tak, jak gdyby dysponowali perspektywą bohatera, Konrada-artysty, i korzystając z niej, przenikali do wnętrza dramatu, dodawali swój głos w mowie reprodukującej, „jednej z odmian krytycznej mowy pozornie zależnej”³⁷. Oczywiście – ujęcie Głowińskiego to nie opis dwóch skonsolidowanych i stojących naprzeciw siebie obozów, raczej wskazanie dwóch biegunów, między którymi umieścić można szereg różnych, indywidualnych ujęć krytycznych. A dążenie do jednoznaczności będzie charakteryzować nie tylko przedstawicieli starszego pokolenia.

Inny opis konstelacji *Wyzwolenia* opierałby się na wskazaniu interpretacji całościowych, globalnych oraz tych, których autorzy skupiają się na detalu, jednym problemie lub epizodzie. Wśród komentarzy skoncentrowanych na wybranym elemencie uwagę zwracają między innymi te eksponujące treści polityczne. W tym

³⁶ M. Głowiński, *Konstelacja Wyzwolenia*, s. 321.

³⁷ *Ibidem*, s. 318.

przypadku, jak pisał Głowiński, „wyraźne opcje polityczne krytyków, prawicowe bądź lewicowe, skłaniały zwykle do odczytań dosłownych, a niekiedy wręcz – do rzutowania własnych idei, pomysłów i wartości na dramat, do przypisywania ich Wyspiańskiemu”³⁸. Można tu przypomnieć, że wybitnych przywódców polskiego socjalizmu i ruchu narodowego, których dzieliło tak wiele, łączyło przekonanie o doniosłości myśli krakowskiego artysty. W często przytaczanym wspomnieniu Stefana Żeromskiego mowa o tym, że Józef Piłsudski w 1903 roku oczekiwał od autora *Wyzwolenia* wsparcia w działaniach niepodległościowych i takie otrzymał³⁹. Natomiast Tadeusz Bielecki⁴⁰, kontynuując długą tradycję odczytań *Wyzwolenia* w kontekście myśli narodowej, wskazał na „uderzające podobieństwo” między Romanem Dmowskim a Wyspiańskim dotyczące rozumienia państwa, jednak „nie w sensie ustrojowym – ale czy ma to być państwo rzeczywiste, czy w marzeniach sennych”⁴¹. Dmowskiego – przypominał Bielecki – poznał artysta w 1902 roku w domu filozofa Wincentego Lutosławskiego⁴². Nie sposób kojarzyć myśli Wyspiańskiego z jednym nurtem polityki polskiej, tym bardziej jednak nie można, zwłaszcza w kontekście *Wyzwolenia*, mówić o stanowisku obojętnym czy świadczącym o braku zdecydowania. Jego postawę charakteryzowała Łempicka: „Mówimy, i słusznie, o programowym realizmie politycznym autora *Wyzwolenia*. Trzeba jednak zdać sobie sprawę z tego, jaki był konkretny zakres tego realizmu i jaki był jego efektywny sens”⁴³. Przekonywała więc dalej autorka

³⁸ *Ibidem*, s. 331.

³⁹ Por. A. Doboszewska, *Kalendarz życia i twórczości...*, s. 357–359.

⁴⁰ Tadeusz Bielecki (1901–1982) – polityk narodowy, publicysta, bliski współpracownik Dmowskiego.

⁴¹ T. Bielecki, *W szkole Dmowskiego*, Gdańsk 2000, s. 58.

⁴² *Ibidem*, s. 61.

⁴³ A. Łempicka, *Problemy Wyzwolenia*, s. 331.

interpretacji, że dramat nie zawiera ani poparcia konkretnych ugrupowań podkreślających realizm jako podstawę swego programu (np. narodowców lub konserwatystów), ani tym bardziej zbioru wskazówek do działań w sferze publicznej. Pisała Łempicka:

Dlatego należy wreszcie położyć kres legendzie o realizmie politycznej myśli Konrada, jeśli chodzi nam nie o intencję ani o oświadczenia, lecz o wartość istotnie i rzetelnie osiągniętą. Konrad chciałby stanąć mocną nogą na ziemi, ale spłynąwszy z gwiazdnej zawieruchy, nie zna terenu, po którym chce chodzić. Autor dramatu nie potrafi mu pomóc, sam jest do tego nieprzygotowany. Realnego myślenia politycznego nie nauczy go ani wyniosła obojętność wobec rzeczywistych procesów zbiorowego życia, ani rozpamiętywanie spraw Polski w izolacji od reszty świata, ani bałamutne pojmowanie narodu jako biologiczno-plemiennej jedności, zespolonej więzią „czystej krwi” i strzeżonej przez Hestię, bóstwo rodziny⁴⁴.

Słowa te, odniesione do recepcji, pomagają zrozumieć wielość przytoczeń, rozwinięć, ale też nieporozumień, manipulacji i uproszczeń dotyczących politycznej warstwy dramatu, w swej istocie niegotowej, niepewnej, niekonsekwentnej, prowokacyjnej. Jako punkt początkowy serii odczytań elementów programu narodowego i społecznego zawartych w dramacie Wyspiańskiego wskazać można polemiczny artykuł Leopolda Caro⁴⁵. Wydaje się,

⁴⁴ *Ibidem*, s. 336.

⁴⁵ L. Caro, *Idea narodowa w Wyzwoleniu Stanisława Wyspiańskiego*, „Przegląd Powszechny” 1903, t. 77, z. 2 (luty), s. 161–174 (przedruk w: *idem*, *Nowe drogi*, Poznań 1908). Leopold Caro (1864–1939) – ekonomista, prawnik, profesor Politechniki Lwowskiej i Uniwersytetu Lwowskiego, od 1927 roku kierował Polskim Towarzystwem Ekonomicznym. Był zwolennikiem so-

że autor – nie używając tego terminu – znajdował w *Wyzwoleniu* elementy nacjonalizmu integralnego⁴⁶, koncepcji „scjentystycznej, racjonalnej, pozbawionej emocji”, zrywającej z romantyczną wizją „wyrwania uczuć spod władzy rozumu”⁴⁷. Uznając naród za najwyższą wartość, Konrad – jak to odczytywał krytyk – odrzucał marzycielstwo i kłamstwo wszechmiłości „prowadzące do kosmopolityzmu”, a nienawiść do ciemnych uznawał za emocję „twórczą i pożądaną”, ponieważ „utrzymuje w nas uczucie miłości ojczyzny”⁴⁸. Wyspiański zwalczał – twierdził dalej Caro – mesjanistyczną koncepcję cierpień niewoli jako narodowej pokuty za zbiorowe winy i ceny za przyszłe wyzwolenie. Swą lekturę *Wyzwolenia* skoncentrowaną na poszukiwaniu programu politycznego autor artykułu podsumowywał następująco:

Konrad naprzód „wali młotem” w społeczeństwo, ukazując nam jak w *Weselu* różne kierunki i zapatrywania społeczne, w drugim akcie rozwija poglądy swoje w rozmowie z 22 maskami, w trzecim nareszcie czarę wytrąca z rąk Geniusza i sam przyznaje, że związany siecią czarów sztuki, nie wie, dokąd dąży. Tyle tu smutku, co i winy, ale krzepiącego nie ma nic.

lidaryzmu i umiarkowanego interwencjonizmu państwowego, inspirował się społeczną nauką Kościoła. Jako prawnik był znany z tego, że udzielał *pro bono* porad prawnych ubogim.

⁴⁶ Termin ten wprowadził Charles Marie Maurras w artykule w „Le Soleil” z 2 marca 1900 roku (por. Ch.M. Maurras, *Przyszłość inteligencji i inne pisma*, przeł. K. Tyszka-Drozdowski, M. Jurek, B. Biały, Dębogóra 2020, s. 35; B. Bieniek, *Nacjonalizm integralny jako sposób budowania narodu za pośrednictwem autorytetu monarchy. Analiza myśli Charles’a Marie Maurrasa w odniesieniu do współczesnych monarchii europejskich*, „Athenaeum. Polskie Studia Politologiczne” 2022, nr 74, s. 9).

⁴⁷ B. Bieniek, *Nacjonalizm integralny...*, s. 10.

⁴⁸ L. Caro, *Idea narodowa w Wyzwoleniu...*, s. 163.

Bo wszak serca nie podniesie sama krytyka choćby naj-sprawiedliwsza pewnych niesympatycznych kierunków, skoro idea przewodnią Konrada jest zemsta, a końcem nie wyzwolenie, jakby się z tytułu sztuki zdawało, lecz jeszcze jedna nieudana jego próba⁴⁹.

Ani sztuka, ani nienawiść nie doprowadzą do odzyskania wolności. Caro zdecydowanie odrzucał Konradową koncepcję patriotyzmu jako wartości absolutnej, niezależnej od kryteriów moralnych:

Gdyby zaślepiona miłość ojczyzny nie zawahała się przed zbrodnią, gdyby miała „krzyż Chrystusa przeklinać”, gdyby dla „Wawelu-Polski” miała podeptać wszystko, co jest „tam” nad ziemią, należałoby kres jej położyć, jak obłąkaniu⁵⁰.

Caro krytykował również indywidualizm i wizję wyzwolenia osiąganego dzięki czynowi bohatera, przekonywał – wbrew wymowie *Wyzwolenia*, tak jak ją postrzegał – że warunkiem odzyskania wolności jest „bezimienny a świadomy trud” zbiorowy. Zastrzegł przy tym, iż błąd i porażka Konrada nie są finałem, lecz, być może, etapem jego przemian. W pierwszym więc odczytaniu tego elementu całości, jakim jest polityczna warstwa dzieła Wyspiańskiego, zwraca uwagę to, że krytyk dostrzegł wagę i ryzyko dokonanego w dramacie przewartościowania romantycznego patriotyzmu, w kontekście m.in. nowoczesnego nacjonalizmu. Interpretacje skupione na jednym aspekcie *Wyzwolenia* nie będą w sporze o nie ani czymś wyjątkowym, ani też z zasady gorszym od interpretacji globalnych.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 170.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 173.

Powracając do duktu interpretacji Głowińskiego, za stały motyw sporu o *Wyzwolenie* uznać wypada pytanie o akt z Maskami, o to, „co właściwie ta rozbudowana scena w tym dramacie robi, skąd się w nim wzięła, czemu ma służyć?”⁵¹. Kłopotu tego doświadczyli już uczestnicy premiery, wysłuchujący niekończących się dialogów z udziałem niezróżnicowanych wyglądem postaci występujących w ascetycznej scenografii. Według rekonstrukcji przygotowanej przez Świerkowską scenografia ograniczała się do bocznych kulis ustawionych tyłem do widowni i płóciennego tła w głębi. Wokół stojącego Konrada snuły się w półcieniu Maski, aktorzy byli w prywatnych ubraniach, w tużurkach, płaszczach, czasem w kapeluszach, nic też nie sugerowało, by Maski miały mieć pierwowzory w realnym życiu. Widzom pozostawiono pole na domysły i dopowiedzenia, z czego obecni na premierze raczej niechętnie korzystali. Sprawozdawca „Głosu Narodu” notował:

Akt, a właściwie obraz drugi, znużył słuchaczy przez swą nieuchronną jednostajność i skutek niemożliwości szybkiego orientowania się w tych krótkich, rwanych a nie zawsze logicznych rzutach myśli. W ogóle cały ten ustęp należy daleko więcej do literatury niż do teatru⁵².

Sprawozdawca doceniał przy tym sposób, w jaki twórcy spektaklu sprościli niełatwemu zadaniu („bardzo zręcznie ułożone szepty 22 niezamaskowanych masek”) i jednoznacznie wyjaśniał charakter tej części dramatu: „Wsuwały się one [Maski – W.R.] kolejno przez czworo drzwi kulisowych, dając odgłos walkom i myślom we-

⁵¹ M. Głowiński, *Konstelacja Wyzwolenia*, s. 331.

⁵² *Wyzwolenie, dramat w 3 aktach przez Stanisława Wyspiańskiego*, „Głos Narodu” 1903, nr 60, s. 1.

wnętrznym Konrada”⁵³. Po latach podobnie charakter aktu z *Maskami* odczytała Ewa Miodońska-Brookes, sięgając po terminologię stosowaną w analizie powieści modernistycznej:

Swobodna budowa tej dyskusji każe ją raczej porównać z formą strumienia świadomości o charakterze autodyskusyjnym, niż z rzeczywistą logiką dyskusji intelektualnej⁵⁴.

Bywał więc ten fragment tekstu odczytany w związku z „teatrem duszy”, przestrzenią osobistych zmagania i niepokojów, ale nietrudno usłyszeć tu także zgiełk opinii publicznej, właściwą jej różnorodność poglądów i opinii. Na dodatkową trudność zwrócił uwagę Kosiński, przekonując, że akt z *Maskami* nie rozgrywa się tu i teraz, a raczej jest to zapis doświadczenia, przez które przeszedł artysta, zapis czegoś dokonanego i zamkniętego:

Nie da się odegrać/powtórzyć centralnego aktu wyzwolenia – aktu oczyszczenia w labiryncie Masek. Jego zagadki, sprzeczności i pułapki, a także jego zdobycze – Polska-obłok i wizja Bożonarodzeniowa – zostały bowiem zdobyte i ustanowione jako prawdy przez tego, kto ten labirynt w myśli i słowie przeszedł. Są to prawdy najgłębiej subiektywne, czyli najbardziej uniwersalne. Prawdy [...] zdobywane i ustanawiane w procesie ich wyłaniania i objawiania, będącego zarazem wyłanianiem i objawianiem się⁵⁵.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ E. Miodońska-Brookes, *Kompozycja postaci i sytuacji scenicznych w Wyzwoleniu. Wokół komedii dell'arte i szopki*, w: *eadem, Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1972, s. 82.

⁵⁵ D. Kosiński, *Uciec z Wesela*, s. 196–197.

Pośredniość czy hybrydyczność aktu z *Maskami* widoczna jest także w kontekście relacji między dziełem a komentarzami do niego. Patrząc z perspektywy badacza recepcji, ta nadzwyczaj rozbudowana część dramatu wydać się może zapowiedzią i modelem wielogłosu krytyków, tak jakby już w samym *Wyzwoleniu* zawarte zostały załączki recenzji, szkiców, studiów o nim. W *Maskach* (podobnie jak w postaciach z widowiska „Polska współczesna”⁵⁶) zabierający głos w dyskusji o dramacie mogli rozpoznać siebie, bliskie im typy postaw i przekonania. Wielość (a może: nieunikniony nadmiar) wystąpień krytyków tworzy paralelę z polemikami zawartymi w samym tekście. Co więcej – uczestnicy sporu dopowiadają, rozwijają, objaśniają kwestie wypowiedziane przez postaci, tym samym niejako ponownie wykonują fragment spektaklu, co przyczynia się do zatarcia granicy między poglądami wygłaszanymi z wnętrza tekstu i narzucanymi mu z pozycji zewnętrznych arbitrów. Przypuszczalnie krytycy nie mieli świadomości, że uczestniczą w dalszym ciągu spektaklu, zaplanowanym precyzyjnie przez artystę, ale musieli zdawać sobie sprawę, że są częścią opinii publicznej będącej jednym z ważniejszych tematów i bohaterów dzieła. Rozpoznawali więc w nim siebie, swoje odbicie lub karykaturę, ale nigdy – idealizację. Do takich reakcji pobudza akt z *Maskami*, ale też widowisko „Polska współczesna”, w którym

na jarmarku narodowej sceny prezentują swoje kramiki liczne koterie zbawiaczy ojczyzny, przedstawiciele różnych środowisk i stanów społecznych. Wyspiański nie

⁵⁶ Kosiński pisał o symultaniczności „Polski współczesnej” i aktu z *Maskami*, w którym „bohater Polaków wyzwała się spod panowania potęg, które więziły jego myśl” (D. Kosiński, *Uciec z Wesela*, s. 195).

podejmuje tym razem z nimi wielkiej bitwy ideowej – oni sami i ich towar myślowy zasługują już tylko na wymiary szopki politycznej⁵⁷.

Trudno przypuszczać, by tego nie dostrzegli publicyści, na co dzień prezentujący racje różnych stronnictw i środowisk. Sytuacja zaaranżowana przez Wyspiańskiego raczej nie pozwalała im poprzestać na zwyczajowej obronie swoich ideowych „kramików” z frazesami, stała się impulsem do gruntowniejszego zrewidowania stanowisk. Autor dodatkowo skomplikował panoramę życia społecznego, bowiem nie tylko dał przegląd idei i postaw, ale także przedstawił, jak poszczególni ludzie i grupy upraszczają i zniekształcają poglądy innych, by ułatwić sobie polemikę i utwierdzić w przekonaniu o własnej racji. Pisała o tym Miodońska-Brookes:

Krytycy, czyniący Wyspiańskiemu zarzut, że zaproponowany przez niego obraz społeczeństwa jest uproszczony, schematyczny, niepełny czy wręcz nieprawdziwy, niezupełnie zorientowali się w „zastawionej pułapce”. Diagnoza Wyspiańskiego może bowiem być rozpatrywana podwójnie: tak społeczeństwo wygląda i tak schematycznie, szufladkowo siebie widzi. Ten domysł podsuwa także II akt *Wyzwolenia*, w którym ważnym tematem jest sąd społeczeństwa o sobie samym, dyskusja z różnymi sposobami widzenia siebie (zarówno w wypadku Konrada, jak i Masek)⁵⁸.

Można więc czytać polemiki jako założony przez autora ciąg dalszy utworu, którego tematem i zasadą kompozycyjną jest spór. W budzący wątpliwości sposób kończąc

⁵⁷ A. Łempicka, *Problemy Wyzwolenia*, s. 313.

⁵⁸ E. Miodońska-Brookes, *Kompozycja postaci i sytuacji...*, s. 79–80.

Wyzwolenie (dodać trzeba, że w 1906 roku w drugim wydaniu sam autor zmienił finał, usunął epilog z wezwaniem „Więzy rwij!”, by przypieczętować pesymistycznie: „Daremno! Rygłem wrota zawarte, / żelaznych wrót żelazna moc”), autor zachęcał do uczestnictwa w kontynuacji, w następnym, niekończącym się akcie złożonym z wypowiedzi o dramacie. Akt z Maskami, będący najcięższą, przydługą próbą dla widzów i zagadką dla komentatorów, będzie miał swoje kolejne odsłony, właśnie w toku polemik ukaże swoją funkcję w dziele. Bolesław Prus, który w sporze o *Wyzwolenie* nie wziął udziału, w 1903 roku ciekawie pisał o tym fragmencie dramatu w prywatnych notatkach do niezrealizowanego cyklu felietonów *Listy do młodego przyjaciela*. To, że Wyspiański zaplanował rozmowę z Maskami jako zadanie do rozwinięcia przez czytelnika czy widza, autor *Lalki* ujął z genialną lapidarnością: „Scena z Maskami głupia i nudna w czytaniu, robi wrażenie w rozmyślaniu”⁵⁹. Podkreślił więc chybiony charakter fragmentu, a jednocześnie docenił jego znaczenie jako impulsu do intelektualnych roztrząsań. Dalej stwierdzał, że dramaturg stwarzał „swoj własny świat”, a odgadywanie układanych przez niego łamigłówek stało się dla odbiorcy „nowym rodzajem przyjemności”⁶⁰. Uznał Wyspiańskiego za najodważniejszego i najbardziej nowatorskiego twórcę literatury, a przy tym proroka ukazującego narodowe wady, mogące sprowadzić zagładę. Co szczególnie ważne, *Wyzwolenie* stało się dla Prusa asumptem do poszukiwania własnych rozwiązań postawionych w dramacie, by użyć znanej formuły, „wielkich pytań epoki”. Pisał o tym Stanisław Fita:

⁵⁹ Cytat z notesu Prusa z 1903 roku, za: S. Fita, *Pozytywista o Wyspiańskim*, „Ethos” 1999, nr 4, s. 34.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 32.

Ukazanie bez osłonek tego narodowego „komediantwa” i zakłamania uznaje [Prus – W.R.], sądzić można, za użyteczny walor *Wyzwolenia*. Niepokoją go jednak „rozwiązania”. Stąd też sformułowany wśród tych zapisków zamiar polemiczny: „Pokażę coś innego”⁶¹.

Lektura dramatu skłoniła pisarza także – jak zauważył Fita – do rewizji poglądu na rolę Mickiewicza i na wpływ dziedzictwa romantyzmu na współczesnych, a samo *Wyzwolenie* uznawał za dzieło „użyteczne dla myśli społecznej”⁶². Notatki Prusa, choć lapidarne i nieupublicznione, pozwalają w nim zobaczyć krytyka trafnie odczytującego szeroką skalę tematyczną dramatu, a przede wszystkim – dostrzegającego w nim zachętę do osobistego, oryginalnego przemyślenia stawianych przez Wyspiańskiego diagnoz i wizji zmiany.

Akt z Maskami – nużący i „nieteatralny”, jednocześnie introwertyczny i odnoszący się do opinii publicznej – dotyczy spraw doraźnych i uniwersalnych. Komentując *Wyzwolenie*, Gabriela Matuszek podkreśliła, że maski są „pierwotnym komponentem kulturowego *uniwersum*”. Mogą personifikować bóstwa, pełnić funkcję amuletów, umożliwiać karnawałową transgresję, być dziełem sztuki, ale przede wszystkim stawać się „czarodziejskim akcesorium życia, zapowiedzią parafrazy popolitej biografii w dramaturgię archetypowych i numerycznych figur”⁶³. Uczestnicząc w sporze o *Wyzwolenie*, komentatorzy

⁶¹ *Ibidem*, s. 35.

⁶² *Ibidem*, s. 37.

⁶³ G. Matuszek, *Maski i maskarady w Weselu i Wyzwoleniu*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie...*, s. 167. Por. też m.in.: *Maski*, wybór, oprac. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986; M. Zowiśło, *Fenomenologia maski*, „Lud” 2002, t. 86; W. Dudzik, *Maska w kulturze współczesnej Europy. Teorie i praktyki*, Warszawa 2020.

niejako wnikają w naturę tej części dramatu (pozornie zbędnej, a w istocie może węzłowej), biorą w niej twórczy udział, odkrywają tajemnicę. Kultura (a zwłaszcza teatr) dostarcza – jak zauważyła Matuszek – masek będących jednocześnie „formami zakrzepłymi” i „wciąż żywymi”, które zakładają twórcy i odbiorcy⁶⁴. To dla sporu o *Wyzwolenie* kwestia ogromnie istotna. Każdy, kto jako polemista lub admirator Wyspiańskiego dołącza do Masek, ma okazję sprawdzić swoją autentyczność, odpowiadając najpierw na pytanie, która z Masek ma najwięcej jego rysów. Uczestnictwo w tak pojętym sporze oznacza zespolenie wysiłku poznania dzieła z próbą zrozumienia siebie, rozpoznania maski, którą się nosi, oceny szczerości własnych intencji. Te odkrycia mogą mieć poważne następstwa, bo zdjęcie maski oznacza ryzyko utraty prestiżu i pozycji społecznej, skłania do korekty światopoglądu. Można oczywiście zdystansować się od takiego rozumienia mechanizmu uczestnictwa w sporze, uznać siebie za wyjątek od reguły powszechnego używania masek. Ale w kontekście *Wyzwolenia*, dramatu o uwalnianiu się spod wpływu i dążeniu do autentyczności, przyjęcie takiego przekonania o sobie może świadczyć jedynie o hipokryzji czy niezdolności do uczciwego myślenia. Bo – pisała Matuszek – maski, mimo że zakrzepłe, martwe, wpływają na tych, którzy je noszą. Tak działa obnażany w *Wyzwoleniu* „mechanizm unieruchomienia, zatrzaśnięcia żywej myśli w kształcie frazesu, a żywych ludzi w zastygłych obrazach”⁶⁵. I znów zauważyć można, że pierwszym warunkiem uczciwego uczestnictwa w polemice jest uznanie własnego zastygnięcia, własnej słabości i akceptacja siły gestu artysty, zdolnego wstrząsnąć odbiorcą. Ale czy taka

⁶⁴ G. Matuszek, *Maski i maskarady...*, s. 169.

⁶⁵ *Ibidem*.

pokora czytelnika, widza i krytyka, uznanie własnej słabości nie są sprzeczne z ideą *Wyzwolenia*?

Czytając akt z *Maskami*, można zauważyć, że Wyspiański przedstawił tu mechanizmy prowadzenia sporu, w tym także manipulacje, jakby przestrzegając przed nimi przyszłych uczestników polemiki albo uprzedzając ich nieuczciwie wobec dramatu wybiegi. Maski (a założymy raz jeszcze, że według zamysłu Wyspiańskiego w nich rozpoznawać się mieli piszący o *Wyzwoleniu*), jak zauważyła Prussak, są niezwykle sprawnymi użytkownikami języka, sięgającymi poń jako po narzędzie służące do skompromitowania i usidlenia drugiego człowieka:

Reakcje rozmówcy stają się pułapką – Maski prowokują Konrada do parodystycznych powtórzeń cudzych frazów, tak manipulują dialogiem, żeby w końcu przejął ich argumenty i formuły, wreszcie, przejmując jego prawdziwe słowa, zamieniają je w puste hasła i slogany. Drugi akt *Wyzwolenia* jest przykładem wielostopniowej strategii gry z rozmówcą, której celem ma być demaskacja, a nie poznanie argumentów, dociekanie prawdy. Siła martwych słów okazuje się unicestwiająca⁶⁶.

Akt z *Maskami* jest więc szkołą sporu, przynajmniej w sensie negatywnym: ukazuje siłę nieuczciwych erystycznych kruczków, ich rujnujący wpływ na debatę i moc zniewalania człowieka. Jednak jest też ten fragment *Wyzwolenia* szkołą oporu, poddany tak zmasowanemu atakowi i sprawnej manipulacji Konrad broni się, walczy „o słowa, [...] o sens własnego istnienia i o sens bycia poetą”⁶⁷.

⁶⁶ M. Prussak, *Wyspiański – słowa żywe, słowa wykradzione*, w: *eadem, Brzmienia...*, s. 122.

⁶⁷ M. Prussak, „Niewolnik wielkiej myśli jednej”, w: *eadem, Brzmienia...*, s. 180.

Matuszek zauważyła, że jeden z odważniejszych recenzentów *Wesela* intencją tamtego dramatu określił jako „zdemaskowanie zakrzepłych w narodowych gestach manekinów”⁶⁸. W recenzji autorstwa Adolfa Neuwerta-Nowaczyńskiego⁶⁹ gest zerwania z pozorami maski został przedstawiony w sposób niezwykle sugestywny i dramatyczny:

Wyspiański zdarł brudną szmatę z duszy pokolenia i ukazał się zatęchły, śmierzdzący, zarobaczony trup. Wyspiański powtórzył, że jesteśmy narodem papug, „dziennikarzy”, erotomanów, szaleńców, zawadiaków, głupców i komediantów. [...]

Wyspiański rozkazuje powstać pośniętym i ogłupiałym, znikczemniałym frazesowiczom, wskazuje zrywać się na nogi temu tyjącemu i pocącemu się oportunistycznemu mrowiu i czekać, i czekać, a potem? A potem tańczyć sen nie tak, jak pierwszy lepszy z grzędę wyciągnięty chochoł słomiany nam zagra⁷⁰.

Związki między *Wyzwoleniem* a poprzedzającym je *Weselem* warto więc opisywać w kontekście „zmaskowania” będącego formą „ucieczki od wolności” w „zniewolenie upiorami przeszłości”⁷¹. Rozpoznając swoje maski, recenzenci stawali wobec konieczności zrewidowania własnego stanowiska wobec przeszłości.

⁶⁸ G. Matuszek, *Maski i maskarady...*, s. 171.

⁶⁹ Adolf Nowaczyński (1876–1944) – satyryk, dramatopisarz, krytyk, publicysta. Pseudonim Neuwert przybrał po konflikcie z ojcem. W tekstach satyrycznych ostro atakował elity galicyjskie za ich hipokryzję, kołtunerię i wstecznicтво, a artystów za improduktywizm i dekadencją pozę. Twórczość Wyspiańskiego cenili bardzo wysoko.

⁷⁰ A. Neuwert-Nowaczyński, *Wesele, dramat w trzech aktach Stanisława Wyspiańskiego*, „Słowo Polskie” 1901, nr 135, s. 2.

⁷¹ G. Matuszek, *Maski i maskarady...*, s. 171.

Demystyfikację – jako zasadę dramatu i wywołanego nim sporu – komplikuje fakt, że Konrad, walczący o swoją autentyczność, sam nie potrafi żyć bez maski, stając się „instrumentem mówiącym różnymi językami: Prospera, Hamleta, Edypa, Orestesa, Odysa, Prometeusza, Hrabiego Henryka i Kordiana, a także, a może przede wszystkim samego Autora”⁷². Walczący z zastygłą maską Geniusza Konrad zdaje się, jak sądziła Matuszek, sam siebie traktować jak jedną z Masek – „«tragiczną lalkę», zatrzaśniętą w sensie dosłownym i przenośnym w katedrze zbudowanej ze Słów”⁷³. Sabina Brzozowska dodawała: „Im bardziej bohater szarżuje na scenie, próbując udowodnić, że nie jest postacią jednowymiarową i skończoną, tym głębiej wpada w pułapkę teatralizacji”⁷⁴. A skoro tak, to i jego dotyczy mechanizm ironii (lub autoironii, jeśli uznać, że kreacja Konrada stanowi w jakimś stopniu zapis doświadczeń Wyspiańskiego). Jak prowadzić polemikę, skoro „Konrad-Wyspiański [...] jest tylko zastygłym kulturowym artefaktem; maskaradą literackich i mitycznych sensów, których moc poddana została skutecznej falsyfikacji”⁷⁵? Czy dążący do wyzwolenia Konrad ugrzązł w pozorze, stereotypie, przebraniu, masce? Być może, jego „maskarada okazuje się mechanizmem zarówno dekonstrukcji zakrzepłego dyskursu, jak i podszytej megalomanią niewiary”⁷⁶. Jak więc prowadzić spór z pustką? Ironia okazuje się bardzo ważnym kontekstem polemiki, bo jak spierać się z autorem, który sam podważa swoje wypowiedzi? Czy krytyk powinien stosować wówczas wobec siebie i swoich

⁷² *Ibidem*, s. 172.

⁷³ *Ibidem*, s. 173.

⁷⁴ S. Brzozowska, *Motywy antyczne w romantycznych dramatach Wyspiańskiego*, w: *eadem*, *W zwierciadle idei. Literatura Młodej Polski – konteksty*, Warszawa 2018, s. 206.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 174.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 176.

poglądów podobny dystans, naśladowując Wyspiańskiego i Konrada – ironistów? Jeśli *Wyzwolenie* zawiera gorzki namysł nad przemianami i dalekosiężnymi skutkami romantyzmu⁷⁷, to rewizja ta dotyczy także ostatecznych rezultatów stosowania romantycznej ironii, precyzyjnie opisanych w wierszu Kazimierza Przerwy-Tetmajera (jak wiadomo – pierwowzoru poety z *Wesela*), którego podmiotem jest właśnie ironia:

Na każdym miejscu i o każdej dobie
byłam i będę przy tobie:
każdą myśl twoją, każdą chęć twą truję,
każdy twój poryw, każdy czyn twój psuję,
jestem twą klątwą, twą klęską żywota
i nic cię nigdy nie wyrwie z mej ręki;
niczym jest strata, ucisk i zgryzota
wobec straszliwej mej męki.

Cokolwiek czujesz, czegokolwiek żądasz,
wszędzie twarz moją oglądasz.
Miłość, braterstwo, poświęcenie, wiara,
szlachetne męstwo i czysta ofiara:
wszystko, co duszy zowie się wzniosłością,
ja moim strasznym naznaczam ci piętnem,
i co ci miało zdawać się Pięknością,
staje się brzydkiem i wstrętnem⁷⁸.

⁷⁷ Pisał o tym wnikliwie historyk literatury: „*Dziady* i ich recepcja, romantyczny system postaw i epoka Wyspiańskiego – to nie jest prosta kontynuacja, lecz głęboka gra identyfikacji i dystansu, entuzjastycznego nawiązania do systemu mistyki patriotycznej i krytycznej refleksji «wyzwolenia» ojczyzny w strefie metafizyki, religii, sztuki” (M. Jankowiak, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998, s. 159).

⁷⁸ K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 523. Wiersz *Ironia* był opublikowany w *Serii czwartej* poezji z 1900 roku.

Według Matuszek autoironia Wyspiańskiego nie wiązała się z odrzuceniem maski, lecz posługiwaniem się kilkoma maskami naraz, co nie mogło pozostać bez wpływu na przebieg sporu o *Wyzwolenie*. Skomplikowane, nieczytelne zasady gry prowadzonej przez autora „uruchamiają szereg – często sprzecznych z sobą – odczytań”⁷⁹. A niektórym uczestnikom sporu może nasunąć się podejrzenie, że gra okrywa pustkę, że „poprzez swe maskarady Wyspiański nie ożywia pierwotnych, sakralnych źródeł, nie daje poczucia mocy, nie ofiaruje instrumentów transgresji. Zatrzymuje się na poziomie krytyki i negacji, multiplikując chochołą twarz swego narodu w lustrach z masek”⁸⁰.

„*Wyzwolenie* mówi «nie!» w wielu tonacjach od krzyku po jadowitą ironię”⁸¹ – pisała Magdalena Popiel. Postawa buntu była zasadniczym elementem polskiej kultury romantycznej, łączyła się jednak ze świadomością podejmowania sprzeciwu w imieniu wspólnoty, w walce o jej wolność. „Nie!” Konrada rzuca się w twarz wszystkim, nie uwzględnia podziału na sprzymierzeńców i wrogów. Bohater dramatu wymierza ciosy wszystkim, nienawidzi swojej współczesności i zwalcza dziedzictwo przeszłości. Wyspiański rzucił wyzwanie polemistom, przy czym nie pozwolił im skorzystać z argumentu, że on sam reprezentuje jakąś koterię, środowisko, pokolenie. Od polemiki z nim uchylić się trudno, a jednocześnie trudno ją prowadzić, bo unieważnił zasady prowadzenia sporu:

Wyzwolenie nie jest utworem opartym na prowadzeniu dialogu z taką czy inną postawą światopoglądową, na wyszukiwaniu przeciwnika i pokonywaniu go siłą argumentów⁸².

⁷⁹ G. Matuszek, *Maski i maskarady...*, s. 177.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologie nowoczesnego artysty*, Kraków 2008, s. 61.

⁸² *Ibidem*.

Jak można odpowiedzieć na tak intensywny atak? Wyspiański oczywiście nie oczekiwał od komentatorów dezercji czy poddania się, a przejście na stronę Konrada byłoby dla nich trudne, bo bohater dramatu nie oferował przecież określonego programu. Obrona nie mogła w tym przypadku polegać na konsekwentnym, logicznym odpiętraniu zarzutów. Wydaje się, że frontalny, zaciekły charakter ataku wywoływał konieczność obliczenia własnych sił, rozpoznania własnego stanowiska od nowa, bez rutyny i zgubnej pewności siebie. Konrad, bohater Polaków i poeta wieszcz, przeprowadzając to natarcie, ujawniał charakteryzujące go sprzeczności, niekonsekwencje i słabości. I może skutkiem wywołanego sporu miał być podobny, ale już na poziomie całego narodu dokonany bilans, którego następstwem byłoby odnowione rozumienie celu, czyli wyzwolenia. Oczywiście – zmiana dotyczyć musiała też (lub: przede wszystkim) języka, więc ci, którzy decydowali się podjąć spór z Wyspiańskim, powinni – jak o to starał się Konrad – za wszelką cenę unikać frazesu. O rozumieniu tego terminu przez Wyspiańskiego pisała Popiel:

Wyspiański używa wyrazu „frazes” często i w różnych, coraz szerszych znaczeniach. Frazes to banał języka codziennego – słowo, które straciło wartość. Frazes to także jałowość myślenia wynikającego z automatycznego powielania cudzych sądów. Pojęcie frazesu przenika na teren sztuki i poczyna znaczyć na poziomie języka – „cudze słowo”, a na poziomie wyobrażeń – powszechnie funkcjonujące toposy i symboliczne figury⁸³.

Posługiwanie się frazesem – wiążącym się z konwencjonalnością, powtórzeniem, powielaniem, będącym w języku odpowiednikiem maski – prowadzi do jałowości

⁸³ *Ibidem*, s. 64.

myśli, obniża znaczenie sztuki i odbiera sens dialogu. Jedno ze znaczeń tytułu dramatu Wyspiańskiego sugeruje więc pytanie, czy jest możliwe uwolnienie się spod władzy powtarzanych mechanicznie formuł. Takim kluczem posłużył się Konrad Swinarski, autor słynnej inscenizacji z 1974 roku. Mówił o tym w rozmowie z Janem Błońskim:

Po prostu poddałem się jednej myśli, mianowicie tej, że jeżeli Wyspiański w sobie i swoim bohaterze, Konradzie, widzi człowieka, który dąży do jakiejś prawdy, to maski są społeczeństwem, które poprzestaje na półprawdach. One są ukształtowane jak ludzie, którzy – że tak powiem – nie podlegają zmianie i nie wyciągają konsekwencji z własnych dążeń... Ja tu widzę po prostu odbicie całego społeczeństwa, klas, warstw, obozów, typów ludzkich⁸⁴.

Wyraźnie stawiając tę kwestię w dramacie i prowokując do reakcji, autor *Wyzwolenia* narzucał swym polemistom (z góry posądzanym o hipokryzję i posługiwanie się komunałami) zasadę nieufności wobec dotąd używanego w debacie języka. Choć – dodać trzeba za Popiel – jednocześnie autor sugerował, że również stworzony przez niego bohater jest „emblematem frazesu poezji”, „powtórzeniem, strukturą lustrzanych odbić”⁸⁵.

Od swych adwersarzy wymagał więc Wyspiański przede wszystkim zrozumienia, jakie ograniczenia i pułapki wiążą się z używaniem języka, jak to ujęła Sabina Brzozowska: „W umownej przestrzeni teatru podjął dyskusję zarówno o sztuce, jak i o mówieniu”⁸⁶. Skoro czy-

⁸⁴ J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. M. Borowski, M. Sugiery, Kraków 2007, s. 250.

⁸⁵ M. Popiel, *Wyspiański. Mitologie...*, s. 65.

⁸⁶ S. Brzozowska, „*Jak gdyby rzeczywistość...*”. *Teatr słowa w Wyzwoleniu Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Przemyśleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*,

telnik lub widz „Polski współczesnej” przekonywał się dobitnie, w jakim stopniu jej zniewolenie spowodowane jest „pustym patosem, bezsensownymi pokrzykiwaniami, bezmyślnymi powtórzeniami”⁸⁷, to przystępując do debaty, powinien za wszelką cenę unikać frazesów. Zobowiązanie krytyków do odnowy języka debaty w strukturze dramatu przeprowadzone zostało między innymi za pomocą chwytu teatru w teatrze. Bo skoro „publiczność teatru w teatrze to równocześnie aktorzy”, skoro zatarta zostaje granica między obserwującymi a odtwarzającymi, to widzowie niejako za własny (i przez Wyspiańskiego zwalczany) uznają konformizm Masek:

Lęk przed wyjściem poza klisze wypróbowanych zachowań charakteryzuje widzów, będących odwzorowaniem zatimizowanego społeczeństwa czy po prostu bezosobowego tłumu. To oni narzucają Konradowi rolę artysty, oczekują, by nie przekraczał oswojonej przestrzeni języka i kultury⁸⁸.

Takie odczytanie *Wyzwolenia*, akcentujące związek niewoli (narodu, człowieka, artysty) z negatywnym wpływem zastygłego we frazesach języka, raz jeszcze każe przypuszczać, że krytyczny spór był pożądanym, założonym przez autora rezultatem dzieła, ważniejszym od artystycznej doskonałości czy scenicznego sukcesu. Odbiorca – konstatowała Brzozowska – „staje wobec problemu stadnego myślenia, wygodnej zgody na unifikację bądź żmudnego poszukiwania własnego tonu”⁸⁹, a dla

red. M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake, Poznań 2009, s. 233.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 237.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 238.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 241.

krytyka jest to dylemat najważniejszy, związany nie tylko z poszukiwaniem własnej niezależności, ale bardziej jeszcze – z odpowiedzialnością za wspólnotę, za wartość debaty, której przebieg zdecyduje o najważniejszych dla bytu narodu kwestiach.

Przebieg sporu o *Wyzwolenie* nasuwa skojarzenie z panoramicznym ujęciem życia narodowego w widoku „Polska współczesna”. Już pierwszy rok świadczy o wyjątkowym rozmachu toczonych polemik, których znaczenie dla polskiego życia intelektualnego początku wieku trudno przecenić. Chyba po raz pierwszy kwestia wyzwolenia, najważniejsza dla polskiej kultury doby zaborów, została przez uczestników sporu ujęta w sposób tak wszechstronny, z tak wielu punktów widzenia.

Kosiński, charakteryzując dramat Wyspiańskiego jako „niekonsekwentny, niespójny, zaplątany”⁹⁰, przewidywał, że *Wyzwolenie* nie doczeka się „adekwatnej wykładni”, ponieważ „nie jest utworem przeznaczonym do objaśnienia, lecz doświadczeniem przygotowanym i danym do przebycia”⁹¹. Podczas lektur wystąpień uczestników sporu można jednak dojść do wniosku, że ich doświadczenie wyraża się właśnie w próbie objaśnienia pełnego zagadek i dwuznaczności dzieła. Od pierwodruku i premiery bardzo wielu krytyków podjęło wysiłek, by skonfrontować się z dziełem, które często dawało odczuć swoją obcość, uzmysławiało brak słów adekwatnych do jego opisu i do podjęcia poruszanych w nim idei. Na ryzyko niezrozumienia i odrzucenia podjęte przez autora odpowiedzi krytycy, mniej czy bardziej świadomi, że narażają się na daremność wysiłku lub na kompromitację. Prussak podsumowywała pesymistyczną wymowę klęski Konrada tak:

⁹⁰ D. Kosiński, *Uciec z Wesela*, s. 197.

⁹¹ *Ibidem*.

Nie da się zniszczyć iluzji, które dobrowolnie pielęgnuje społeczeństwo, a próba ich zdemaskowania kończy się dla bohatera – a zapewne i dla tych, którzy chcą mu w tych zmaganiach towarzyszyć – uwięzieniem w pustym, ogołoconym z dekoracji teatrze⁹².

Konrad w finale jest świadkiem „czułego powitania Muzy z Redaktorem”⁹³, świadczącego, że ani współtwórczyni spektaklu, ani reprezentant widowni, którego zadaniem jest zrozumienie i zrelacjonowanie przedstawienia, nie przyjęli jako ważne i ich osobiście obchodzące tego, co się działo na scenie. Uczestnicy sporu o *Wyzwolenie*, choć często występujący przeciw Konradowi, stają się jego sojusznikami, analizują jego, innych, a często i własne iluzje. Krytycy Wyspiańskiego stają się, świadomie lub nie, odtwórcami przeznaczonych dla nich ról, a jednocześnie samodzielny kontynuatorami dzieła.

Wilam Horzyca pisał w 1958 roku w programie do *Wyzwolenia* w Teatrze Narodowym, że Wyspiański mierzy polską rzeczywistość miarą *Odprawy posłów greckich* i *Dziadów*, „lecz przyjęcie takiej miary nie pokój niesie, ale miecz”⁹⁴. Skoro krytyk posłużył się ewangeliczną aluzją, to dopowiedzieć można, że miecz podniesiony został przez artystę nie przeciw życiu, ale za nim, przeciw zbiorowemu odrętwieniu, samouspokojeniu, bezczynności. Burzliwe dzieje recepcji dramat Horzyca streszczał tak:

Zakotłowało się też wokół Wyspiańskiego i jego tworu, i po dziś dzień się kotłuje. Czyż jednak już to samo, że w tyle lat po śmierci poety grzmią dokoła jego dzieła surmy bojowe

⁹² M. Prussak, *Scena?...*, s. 444.

⁹³ *Ibidem*, s. 453.

⁹⁴ W. Horzyca, *Im memoriam Stanisława Wyspiańskiego*, program teatralny *Wyzwolenia*, Teatr Narodowy, Warszawa 1958, s. 5.

i dźwięczy oręż, czy to samo już nie świadczy, że jest w nim życie? i prawda? i moc?⁹⁵

Pierwszy etap sporu był najważniejszy, gdyż liczne i różnorodne ujęcia, nierzadko sprzeczne lub podkreślające antynomie, utrwaliły pozycję dzieła, rzecz można: nieoswojonego, niepokojącego, niebezpiecznego, wiecznie sprawiającego kłopot. Polemiści raczej nie wchodzili w zwarcie z sobą, najczęściej nie spierali się o *Wyzwolenie*, lecz z *Wyzwoleniem* lub z jego autorem.

Dzisiaj spór rozpoczęty w 1903 roku przygasł, wcale to jednak nie musi oznaczać, że został rozstrzygnięty i że nie rozgorzeje na nowo.

Wyspiański przekonuje, że warunkiem wyzwolenia jest spór, ale można też powiedzieć, że spór jest warunkiem pełnego istnienia *Wyzwolenia* w kulturze polskiej.

⁹⁵ *Ibidem.*

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych

- Ludwik Szczepański, Wyzwolenie. *Dramat w trzech aktach, napisał Stanisław Wyspiański*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 6 (6 II), s. 121–124, nr 7 (13 II), s. 138–139, nr 8 (20 II), s. 158–160, nr 9 (27 II), s. 174–175, nr 10 (6 III), s. 198–200.
- Ostap Ortwin, O Wyzwoleniu *Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1903, R. 5, t. 1, z. 2 (II 1903), s. 113–125.
- Piotr Chmielowski, *Wyzwolenie*, „Nowa Reforma” 1903, nr 35 (13 II), s. 1, nr 36 (14 II), s. 1, nr 37 (15 II), s. 2.
- Władysław Leopold Jaworski, Wyzwolenie. *Dramat w trzech aktach, napisał Stanisław Wyspiański*, „Czas” 1903, nr 49 (2 III, wyd. wieczorne), s. 1–2.
- Władysław Prokesch, Wyzwolenie. *Dramat w 3 aktach St. Wyspiańskiego, przedstawiony na scenie krakowskiej w dniu 28 lutego br.*, „Nowa Reforma” 1903, nr 50 (3 III), s. 1.
- Gabriela Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 10 (6 III), s. 194–195.
- Feliks Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, R. 37, t. 3, z. 9 (marzec), s. 580–605.
- Kazimierz Bartoszewicz, *Kronika tygodniowa*, „Słowo Polskie” [Lwów] 1903, nr 112 (8 III, wyd. popołudniowe), s. 2–4.

- Ignacy Rosner, Wyzwolenie *Wyspiańskiego*, „Czas” 1903, nr 66 (21 III), s. 1–2, nr 67 (23 III), s. 1, nr 68 (24 III), s. 1–2 (w każdym przypadku: wyd. wieczorne).
- Stanisław Lack, Wyzwolenie. *Dramat w trzech aktach Stanisława Wyspiańskiego*, „Nowe Słowo” 1903, nr 4, s. 93–96, nr 5, s. 119–120, nr 6, s. 142–146.
- Kazimierz Krauz, *Konrad czy Hamlet?*, „Prawda” 1903, nr 11 (1159), 1 (14) III, s. 127–128, nr 12 (1160), 8 (21) III, s. 141–142, nr 13 (1161), 15 (28) III, s. 152.
- Włodzimierz Spasowicz, *St. Wyspiańskiego Wyzwolenie. Zagadka w postaci dramatu*, „Kraj” 1903, dodatek „Życie i sztuka” nr 11, 14 (27) III, s. 1–2, nr 12, 21 III (3 IV), s. 1–3.
- Zygmunt Wasilewski, *Nowy Konrad (Rozbiór Wyzwolenia St. Wyspiańskiego)*, „Słowo Polskie” [Lwów] 1903, nr 145 (28 III), s. 1–2, nr 147 (29 III), s. 1–2, nr 149 (31 III), s. 1–2, nr 153 (2 IV), s. 1, nr 155 (3 IV), s. 1–2, nr 163 (8 IV), s. 1, nr 165 (9 IV), s. 1, nr 168 (10 IV), s. 1–3, nr 169 (11 IV), s. 1–3 (w każdym przypadku: wyd. południowe).

Nota edytorska

Antologia zawiera wybór ułożonych w porządku chronologicznym źródeł dokumentujących recepcję *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego w roku pierwodruku dramatu i premiery w krakowskim Teatrze Miejskim. Wszystkie teksty przytoczono za pierwodrukami prasowymi, gdy było to możliwe – konfrontując z ewentualnymi późniejszymi edycjami książkowymi, by skorygować ewidentne pomyłki. Nieliczne skróty, wynikające z przyjętej w serii objętości tomów, dotyczą jedynie dłuższych cytatów z *Wyzwolenia*.

W przypisach zawarto: objaśnienia tytułów, postaci i aluzji literackich oraz mitologicznych, informacje biograficzne i bibliograficzne, komentarze historyczne, wyjaśnienia wyrażeń obcych, pojęć, terminów, wyrazów przestarzałych etc., sprostowania błędów, źródła cytatów.

Zawarte w antologii teksty poddano modernizacji ortograficzno-fleksyjnej i interpunkcyjnej, zgodnie ze współczesną normą:

1. Zmieniono zapis „joty”, w miejscu *y* używając *j* lub *i* (np. w wyrazach *akcesorya*, *akcja*, *aksyomat*, *alluzya*, *aluzya*, *amputacja*, *Aryadna*, *chrystyanizm*, *definicja*, *dekoracja*, *dyalektyczny*, „*Dyabeł*” (czasopismo), *dialog*, *dykcja*, *dyrekcja*, *dySSERTacja*, *dywagacja*, *encyklopedia*, *entuzjastyczny*, *entuzjyzm*, *enuncjacja*, *fizyognomia*, *Galicja*, *generacja*, *historja*, *historyozofia*, *impressja*,

improwizacja, inercja, inspiracja, inspiracja, instrukcja, inteligencja, intencja, interwencja, intonacja, kategoria, kolekcja, kombinacje, koncepcja, kondygnacja, konstrukcja, kontemplacja, kontynuacja, konwencyonalny, Kordyan, kostium, kurtuazja, kwalifikacja, kwestja, lekcja, materializować, materialny, materiał, melodia, messyanizm, mesyanistyczny, nacjonalizm, organizacja, poeta, pretensja, prostytutka, refleksja, rezygnacja, reżyseria, scenizacja, sentencja, seryo, socjalizm, socjologia, studia, sytuacja, teoria, tradycja, tragedia, trawestacja, wizyonerski).

2. W narzędniku przymiotników, zaimków, liczebników i imiesłowów wprowadzono końcówki *-ym, -ymi* w miejsce *-em, -emi* (np. w wyrazach: *bezpośredniem, bezwzględniem, będącemi, błędniem, bydłecem, całem, całkowitem, czem, danem, długiem, dziwnymi, etnograficznym, fantastycznym, humorystycznym, idącym, jakim, kilkakrotnem, którym, kwaśniem, lirycznymi, magicznem, mającemi, Mickiewiczowskim, milczącym, miłem, mniejszem, moralniem, muzycznym, naczelnem, nagannem, najbliższem, najszczytniejszem, narodowem, następnem, naszym, niczem, niedościgłem, nietkniętym, niezrozumiałem, nowożytnem, nudniem, nużącym, obcymi, oblatującym, ognistem, ognistymi, ogólnoludzkiem, optycznym, osobistym, pilnym, politycznymi, poprzedniem, poronionem, pospolitem, prawdziwym, prostym, przerażającym, prześcigającym, przyjętym, rzuconym, scenicznym, skrwawionymi, społecznymi, swymi, szczerymi, ścisłym, tajemniczymi, tęczowymi, tytanicznym, uczynionem, udowodnionem, urywanymi, urywanymi, utartymi, wichrowymi, wiodącymi, wszelkiem, wymarzonem, wystawionem, zrezygnowanem, zropiałymi).*

3. Do współczesnej normy dostosowano łączną lub rozłączną pisownię partykuły *nie* oraz cząstki *-by* z różnymi częściami mowy.

4. Zastosowano współczesną pisownię łączną lub rozłączną wyrażen przyimkowych, przysłówkowych i spójników.

5. Uwspółcześniono zapis przymiotników, rezygnując z form typu: *subiektywny, wrzekomy, nizki*.

6. Zmodernizowano formy czasowników typu: *módz, tłumaczyć*.

7. W wyrazach zapożyczonych zrezygnowano z podwojonego *s* (np. w wyrazach *pessimista, impressya*).

8. Zmodernizowano interpunkcję według obecnie obowiązujących zasad, między innymi dodając przecinek przy powtarzającym się spójniku, zrezygnowano z podwajania znaków interpunkcyjnych, gdy nie jest to uzasadnione logiką tekstu.

9. Ujednolicono pisownię nazwisk i imion mitologicznych, rezygnując z dawnych form *Bajron, Szyller*. Zmieniono *sfinks* na *Sfinks*, *Iksion* na *Iksjon*.

10. Do współczesnego uzusu dostosowano pisownię tytułów (np. *Nie-Boska komedia*).

11. Przymiotniki utworzone od nazwisk, jeśli miały znaczenie dzierżawcze, zapisano wielką literą (np. *Mickiewiczowski*).

12. Pozostawiono końcówkę *-yj* dopełniacza liczby mnogiej rzeczowników (np. *ekskursyj, Erynyj, funkcyj, galeryj, interpelacyj, kwestyj, manifestacyj, materyj, sentencyj, proporcyj, sytuacyj, Walkiryj, wizyj*).

13. Zachowano dawne formy: *akcesorii* (zamiast *akcesoriów*), *aktorowie, bolu, dokonywają, fejleton, galereta, gzems, najprzód, nienawidzieć, odegrywa, osiągnie, pokonywa, poprzed, rówien (równy), rycerzów, spółne, spółzawodniczyć, ujawia, wnętrzne (wewnętrzne), zadowolnić, żywie (żyje)*.

14. Rozpisano skróty typu: *t. zw., tj. lub t.j., N.B., np., Rzpltej*. Pozostawiono *itd. itp.* jako zleksykalizowane.

15. Opuszczenia w cytatach, które zastosowali autorzy tekstów, zaznaczono jako (...), pozostałe jako [...].

16. Zrezygnowano z cudzysłowu przy postaciach literackich (typu „Konrad”, „Karmazyn”, „Hołysz”).

17. Poprawiono błędy w zwrotach obcojęzycznych (np. *comedia del arte* zmieniono na *commedia dell'arte*).

18. Ujednolicono cudzysłowy, usunięto kropki po cyfrach rzymskich, zamiast pauz zastosowano półpauzy.

19. Kursywą zapisano zwroty obcojęzyczne.

Skorygowano ewidentne błędy drukarskie. Ustalano pisownię tytułu widowiska aranżowanego w *Wyzwoleniu* przez Konrada na „Polska współczesna”. Zapis wyrazu *maska* lub *maski* wielką lub małą literą pozostawiono jak w pierwodruku, bo może to mieć związek z rozumieniem statusu tych postaci przez poszczególnych autorów. Ujednolicono jednak notację w ramach poszczególnych tekstów. Zachowano zapisy wyróżnione przez autorów w formie oryginalnej (rozstrzelony druk, kursywa).

Starano się zaznaczyć cytaty z *Wyzwolenia* cudzysłowem, gdy nie zrobili tego autorzy, chyba że płynne przenikanie tekstu własnego i przytoczenia było ich wyraźną decyzją. Nie lokalizowano tych fragmentarycznych cytatów z *Wyzwolenia*, które włączone zostały bezpośrednio w tok zdań krytyków.

Cytaty z *Wyzwolenia* i *Wesela* Wyspiańskiego zestawiono z edycjami: Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. Aniela Łempicka, Wrocław 1970, BN I 200 i Stanisław Wyspiański, *Wesele*, oprac. Jan Nowakowski, Wrocław 1984, BN I 218. Fragmenty rapsodu *Kazimierz Wielki* skonfrontowano z wydaniem: Stanisław Wyspiański, *Rapsody, hymny, wiersze*, w: *idem, Dzieła zebrane*, t. 11, red. Leon Płoszewski, Kraków 1961. Passusy z *Dziadów* z edycjami: Adam Mickiewicz, *Dziady kowieńsko-wileńskie*, oprac. Janusz Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 317 i Adam Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie (cześć III)*, oprac. Janusz Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 318.

Ludwik Szczepański¹
**Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach, napisał
Stanisław Wyspiański**

Maska: Co jest dla nas labiryntem?

Konrad: Wawel.

Maska: A Ariadną?

Konrad: Duma.

Maska: A kłębkim?

Konrad: Miłość dla tego co jest...

Maska: Tam?

Konrad: Nie, we mnie... a prze mnie tam i pcha i prowadzi².

(AKT II)

Przed kilku dniami ukazał się na półkach księgarskich nowy dramat Stanisława Wyspiańskiego³ – i jest to wielkie zdarzenie naszej literatury.

Książka dziwna, osobliwa treścią i formą, tajemnicza, poruszająca najgłębsze zagadnienia współczesnej duszy polskiej. I książka męcząca bolesną swą zawilnością, swymi niedomówieniami, przepaścistą głębią symbolów. Wyspiański nie jest łatwym przewodnikiem. Błądzimy

¹ Ludwik Szczepański (1872–1954) – prozaik, poeta, krytyk literacki. W 1897 roku powołał krakowski tygodnik „Życie”, propagujący literaturę modernistyczną. Był także autorem prac z zakresu spirytyzmu i mediumizmu.

² Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970, BN I 200, s. 85–86.

³ Stanisław Wyspiański (1869–1907) – genialny artysta czasów Młodej Polski, działający na polu literatury, teatru i sztuk pięknych, autor m.in. dramatów *Wesele* (1901) i *Wyzwolenie* (1903).

z nim i gubimy się w zagadnieniach. Może on sam drogi, którą prowadzi, nie widzi jasno? – A może tej drogi ducha w ogóle widzieć nie można, jeno przeczuwać ją w błyskawicznych chwilach inspiracji i ekstazy? Wskazuje nam co chwila wspaniałe perspektywy w przyszłość – a po chwili zapadamy znów w mroki i mgły. – Wyspiański ogromną siłą twórczą, która przykuwa nas i więzi, stworzył sobie własny dziwny świat ducha, dokąd iść z nim jest trudno i ciężko (a iść z nim musimy, bo nas siłą poezji porywa!), świat w dziwnym stylu – powiedziałbym – gotycko-helleńskim, więc pełnym sprzeczności – a na wskroś polskim. W żadnym z współczesnych poetów nie czujemy tej polskości tak silnie jak u Wyspiańskiego. (To się nie da wyrozumować, to się czuje).

W tym jego świecie błąkają się wszystkie postacie i symbole naszego romantyzmu, naszego mistycznego chrystianizmu, obok symbolów helleńskiego ducha: Konrad⁴ obok Eryni⁵, polski Karmazyn i Hołysz⁶ współczesny obok bóstw greckich... Dziwny świat!

Niektórzy z krytyków nazwali ten świat chaosem. Przymnijmy sobie jednak, że tak samo mówili różni współcześni krytycy o świecie Słowackiego i nawet o Mickiewicza⁷...

⁴ Konrad – główny bohater *Wyzwolenia*. Tworząc tę postać, Wyspiański nawiązywał do bohatera Mickiewiczowskich *Dziadów*, a także nadał jej pewne rysy autobiograficzne.

⁵ Erynie (z gr., inaczej Eumenidy, łac. Furie) – w mitologii greckiej boginie zemsty, prześladowające zwłaszcza młodych obrażających starców, dzieci źle traktujące rodziców, a także zabójców.

⁶ Karmazyn i Hołysz – postaci reprezentujące w *Wyzwoleniu* tradycję Polski szlacheckiej. W dawnej Polsce bogata szlachta nosiła drogie karmazynowe (intensywnie czerwone) żupany, czyli długie suknie zapinane na guziki. Natomiast „hołysz” to dawne określenie biedaka, w tym przypadku oznaczające nieposiadającego majątku szlachcica na usługach magnata.

⁷ Do poezji Juliusza Słowackiego (1809–1849) i Adama Mickiewicza (1798–1855), najwybitniejszych poetów polskiego roman-

A Wyspiański jest tym jedynym z poetów polskich, który bierze lutnię złotostrunną po wielkich mistrzach romantyzmu. On jeden znowu podejmuje te wielkie sprawy, które były osią twórczości wieszczów romantycznych, on wśród tych wszystkich poetów i literatów, którzy (nie wyłączając Sienkiewicza⁸) rozwijają problematykę egotyczną, jednostkową – wznosi się na wyżyny ogólne i rozpatruje tę Ideę, która jest gwiazdą przewodnią całego bytu naszego: naszą ideę Polski i nasz stosunek do tej idei. On pierwszy znów odważył się – i miał moc po temu, by powiedzieć, że „Polska to wielka rzecz”⁹. Każda generacja musi temu problematowi przyjrzeć się ze swego stanowiska.

Uczył to nasz romantyzm, a to co stworzył, jest po dziś dzień karmią¹⁰ naszych serc i umysłów. W roku 1863 młodzież szła do lasu z *Kordianem*¹¹ w tornistrach... Dopiero po roku tym krwawej walki i niedoli, który wstrząsnął gmachem romantyzmu, „trzeźwa” generacja ówczesna poczęła budować nowy swój pogląd na dzieje i ideę Polski: nie przyniosła jednak nic, krom¹² kilku cegiełek do budowy. Brakło jej poetów, zdolnych do syntezy, brakło jej wieszczego ducha... I dzisiaj współczesna generacja, której nie wystarczają „trzeźwe” hasła „pracy orga-

tyzmu, Wyspiański wielokrotnie odwoływał się w swojej twórczości.

⁸ Henryk Sienkiewicz (1846–1916) – jeden z najwybitniejszych i najpopularniejszych pisarzy polskich, autor powieści współczesnych i historycznych. W 1905 roku otrzymał Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury.

⁹ S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1984, BN I 218, s. 127. Cytat niedokładny.

¹⁰ Karmia (daw.) – pożywienie.

¹¹ *Kordian* (1834) – dramat Juliusza Słowackiego opisujący młodość romantycznego bohatera i spisek na życie cara Mikołaja I.

¹² Krom (daw.) – oprócz.

nicznej” i krytycyzmu dziejowego, która nasłuchiwała się już dosyć o potrzebie umiejętności „farbowania perkalików” *à la* Połaniecki¹³, którą nudzą ci wszyscy bezdogmatowcy¹⁴, łamiący ręce nad swymi *crises juponnières* (spódniczkowymi awanturami), i dzielni inżynierowie, i technicy Wokulscy¹⁵ *et consortes*¹⁶ – ta współczesna generacja wy-czekuje z utęsknieniem tego, który by ją znów poprowadził na wyżynę, skąd ujrzyć można ziemię obiecaną¹⁷, ujrzyć bodaj z daleka, w świetlanej mgłę przyszłości...

Czekają wszyscy na Mojżesza¹⁸ poezji. Czy zjawi się? Czy się już zrodził? Czy może już żywie pośród nas? Któż o tym zdoła dziś sądzić!

To jedno jest pewne, że tej tęsknocie i nadziejom współczesnej generacji zawdzięcza Wyspiański swe znaczenie, swe tryumfy sceniczne i tę miłość (i nienawiść), jaka go otacza. *Wesele*¹⁹ jego stało się *standard-work*²⁰ dla naszej generacji. Na powstanie tego dzieła złożyły się w równej mierze: r o m a n t y z m ze swą miłością, wia-

¹³ Stanisław Połaniecki, bohater powieści Henryka Sienkiewicza *Rodzina Połanieckich* (1895), posiadał wykształcenie techniczne i zajmował się m.in. farbowaniem tkanin. Szczepański jest jednym z krytyków powieści, uznających ją za pochwałę dorobkiewiczostwa i rezygnacji z ideałów.

¹⁴ Aluzja do powieści Sienkiewicza *Bez dogmatu* (1890), której bohater, Leon Płoszowski, był indywidualistą, estetą i dekadentem.

¹⁵ Stanisław Wokulski – bohater powieści Bolesława Prusa *Lalka* (1890), tu przywołany jako przykład postawy pragmatycznej.

¹⁶ *Et consortes* (łac.) – i współtowarzysze.

¹⁷ Ziemia obiecana – w Starym Testamencie kraina będąca celem wędrówki Żydów po wyjściu z niewoli egipskiej.

¹⁸ Mojżesz – patriarcha Izraela, który wyprowadził lud z Egiptu, przeprowadził przez Morze Czerwone i otrzymał od Boga tablice z dziesięciorgiem przykazań.

¹⁹ *Wesele* – dramat Wyspiańskiego, zaraz po premierze w 1901 roku uznany przez krytyków za jego najwybitniejsze dzieło.

²⁰ *Standard-work* (ang.) – wzorcowa praca.

rażą i entuzjazmem, jak i pierwiastki duchowe generacji poromantycznej: to jest krytyka dziejowa, ironia i satyra – i nieświadomość drogi. *Wesele* targnęło za sumienia nasze – i odsłoniło „lalki, podłe maski, farbowany fałsz, obrazki”²¹ i tęsknotę, i żal niezmierny, że nadzieje poszły w niwecz, że „złoty róg”²² romantycznych haseł, który przyniósł Wernyhora²³, nie zabrzmiał w ręku chłopca, lecz gdzieś zagubiony, „huka po pustym lesie...”²⁴.

Wesele, satyra złudzeń i nadziei – jest tragedią nieskończoną. Roztoczyło obraz współczesnych dusz polskich, dało świadectwo tęsknotom, nurtującym je – ale nie wskazało drogi dalszej. A o to pokusił się Wyspiański w *Wyzwoleniu*²⁵.

Dramat ten zaczyna się tam, gdzie *Wesele* się kończy: przy dźwiękach skrzypiec Chochoła²⁶ tańczą oszołomione marionetki, które przed chwilą, pod wpływem tęsknoty, grającej i w duszy, wykarmionej manną poezji romantycznej, zapragnęły były zrzucić z siebie jarzmo prozy życiowej i odetchnąć pełną piersią powietrzem polskim i podążyć na Wawel z rozwiniętymi sztandary... Ale „złoty róg” zagubiony, a natomiast Chochoł wygrywa żałośnie szyderczą melodię. I co teraz dalej?

²¹ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 180.

²² Złoty róg – rekwizyt w *Weselu*. Jego zagubienie jest znakiem niezdolności do historycznego czynu, do narodowego powstania.

²³ Wernyhora – postać z *Wesela*, w polskiej i ukraińskiej tradycji półlegendarny lirnik i wieszcz. W drugiej połowie XVIII wieku przepowiadał rozbiory, nieudane powstania i odrodzenie Rzeczypospolitej.

²⁴ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 257. Cytat niedokładny.

²⁵ *Wyzwolenie* – dramat Wyspiańskiego z 1903 roku.

²⁶ Chochoł – postać fantastyczna z *Wesela*. W finale dramatu wprawił weselników w taneczny, somnambuliczny trans.

Nie co myśleć, ale co czynić? „O radości, że ty mi się o to pytasz! Ja słyszę to pytanie: Co mam czynić? Ja, który tylko wciąż słyszałem: co myślisz?” (*Wyzwolenie* akt II)²⁷

Poeta chce na to odpowiedzieć.

Między poezją (romantyczną) – przez której pryzmat patrzymy się na wszystko – a życiem ciągły rozbrat panuje.

A poeta, podobnie jak Brand Ibsena²⁸, chciałby z ideą złączyć życie. Bohaterem *Wyzwolenia* jest Konrad. Ten Konrad²⁹ z *Dziadów*, który Boga wyzwał na bój serc i chciał mieć rząd dusz... Jest to artysta Prometeusz³⁰, duch współczesny, który staje znowu wobec problemu Polski. Ten Konrad powiada:

„...bo ostatecznie wszystko, co wam daje wasza poezja, jest plotką. Poezję uważają u was jako pół-prawdy, jako rzecz, w którą się nie wierzy, której się nie ufa, na której się nie polega. Poezja zaś jest artyzmem, zaś artyzm ma swoją logikę i nieodwołalność i jest całą prawdą, jeśli jest. Inna zaś prawda jest niepotrzebną”. (Akt II)³¹

Więc Konrad poeta dąży do wyzwolenia się z „prawd niepotrzebnych”. *Wyzwolenie* jest dramatem artysty-Prometeusza, który chce urzeczywistnić swój ideał. A ideałem tym największym jest dla Polaka – Polska.

²⁷ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 101–102.

²⁸ Henrik Ibsen (1828–1906) – norweski dramaturg, którego twórczość zawiera krytyczny opis moralności mieszczańskiej. Bohater dramatu *Brand* (1866) jest pastorem, początkowo z zaangażowaniem walczącym o zgodność życia wiernych z religią.

²⁹ Konrad – główny bohater *Dziadów* cz. III Adama Mickiewicza, romantyczny poeta, indywidualista podnoszący bunt przeciwko Bogu.

³⁰ Prometeusz – w mitologii greckiej tytan, który ulepił z gliny pierwszych ludzi i przekazał im wykradziony bogom ogień, za co został okrutnie ukarany przez Zeusa.

³¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 132. Cytat niedokładny.

Aby świat myśli swych wyrazić, Wyspiański zwołuje wszystkie duchy, wszystkie hasła i teorie współczesne na scenę i ubiera je w szaty symbolów i każe im odgrywać *commedię dell arte*³². Fantazja go porywa, unosi skrzydłami wichrowymi jak Słowackiego, w którego ślady wstępuje, fantazja nieokiełzana, zagadkowa, kapryśna. O tej grze można powiedzieć, co Muza w *Wyzwoleniu* mówi o sobie, że:

będę w grze cudowną,
bo będę w grze kapryśną³³.

Cudowna to i ciemna, i dręcząca książka to *Wyzwolenie*. Asumpt zewnętrzny dały poecie do napisania jej niewątpliwie przedstawienia *Dziadów*, *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii* na scenie krakowskiej³⁴; wpływ tych dzieł odczuwa się wyraźnie u Wyspiańskiego, który nie „powtarza ich”, lecz „przeżywa je”.

Spróbujmy iść za poetą w ten niezgłębiony świat ducha i śledźmy jego myśli, bujające nad przepaściami³⁵. [...]

Na samym wstępie uderza nas fakt, że Wyspiański objaśnienia do *mise en scène*³⁶ daje wierszem. Co to zna-

³² *Commedia dell'arte* (wł.) – ukształtowany ok. połowy XVI wieku we Włoszech typ widowiska scenicznego, oparty w dużej mierze na improwizacji, z elementami błazeństwa i akrobatyki.

³³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 12. Cytat niedokładny.

³⁴ Wymienione krakowskie prapremiery arcydzieł dramaturgii romantycznej to: *Dziady* Adama Mickiewicza w reż. Stanisława Wyspiańskiego (31 X 1901), *Kordian* Juliusza Słowackiego (25 XI 1899 i 30 VIII 1901) oraz *Nie-Boska komedia* Zygmunta Krasińskiego (29 XI 1902).

³⁵ W tym miejscu następuje bardzo obszerne i ilustrowane licznymi cytatami streszczenie *Wyzwolenia*. Pozostawiam ważniejsze tezy interpretacyjne Szczepańskiego dotyczące roli wierszowanych didaskaliów oraz aktu z *Maskami*.

³⁶ *Mise en scène* (franc.) – elementy inscenizacji.

czy? Czy to tylko dziwactwo, czy też ma to głębsze znaczenie?

Sądźmy, że nie mylimy się, jeżeli ten oryginalny sposób wierszowanych objaśnień wytłumaczymy zapatrywaniem poety na istotę dramatu. Wyspiański chciałby, aby wszystko w dramacie miało cechę artystyczną, aby nic nie mąciło jednolitości dzieła sztuki. Nadto te dopiski i objaśnienia u Wyspiańskiego nie są ściśle rzeczowe: zawierają one liryczne dywagacje, ironiczne uwagi rzucone w przelocie itp. Poeta posługuje się nimi, aby lepiej uwydatnić myśl swoją i w kapryśny, subiektywny – na Słowackim wzorowany – sposób z czytelnikiem wdać się w osobistą rozmowę. [...]

Tych „masek” jest 22 – i wszystkie rozmawiają z Konradem, przedstawiając mu swoje teorie społeczne, historyzoficzne i polityczne. Czynią to nerwowo, urywanymi zdaniem – a Konrad w ten sam sposób odpowiada. Wyspiański chciał widocznie przedstawić tu walkę myśli, jaką sam stoczył, i wypowiedzieć swe poglądy na rozliczne kwestie, związane z naszym życiem narodowym – i odtworzył tu stany swego ducha, tak jak ich doznawał. Myśl jedna goni drugą, beładnie skacze z tematu do tematu; ścisłej logiki w dialogach masek nie szukać. Każda mogłaby zapewne wypowiedzieć traktat cały, a musi ograniczać się kilkudziesięciu wierszami. Konrad odpowiada im w ten sam sposób, a my nieraz nie możemy dociec: „czy wie już, czyli nie wie nic? czy pewny, czy tylko li oblicza? Z czym pójdzie, co dalej zamierza?”³⁷.

W tym streszczeniu dramatu nie pora jeszcze na ocenę estetyczną dzieła; zachowujemy ją sobie na koniec. Mimoходом jednak zaznaczyć tu musimy, że cały ten akt II, rozmowie Konrada z 22 maskami poświęcony,

³⁷ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 62. Cytowanie nieciągle.

nuży niezwykle, przygniata... Poeta porusza dziesiątki najżywoźniejszych kwestyj, dysputuje i rzuca odpowiedzi w formie świetnych aforyzmów, paradoksów, zawitych aksjomatów. To skondensowane rozmowy polityczne i społeczne, z których Konrad wysnuwa przewodnią myśl narodową, to traktat, nie dramat.

I nasuwa się tu pytanie, jak wyobrazić sobie ten akt na scenie? Niewątpliwie w dwu trzecich częściach okrojony: najmniej połowa masek odpadnie... Konrad zaś wywody swoje wypowiadać musi w sposób szybki, gwałtowny, wyrzucać chaos swych myśli jak wulkan... [...]

I w ten sposób, sypiąc urywanymi lirycznymi apostrofami, pytajnikami, nie kończąc frazesów – wypowiada Konrad poglądy swoje na narodowość i na sztukę, wysnuwa idee filozofii narodowej w rozmowie z 22 maskami. Te liryczne wybuchy Konrada niełatwe są do przełknięcia... Nie możemy tu wnikać w każdy szczegół, ograniczymy się wskazaniem ważniejszych momentów.

Konrad twierdzi, że „hasło wszechmiłości to kłamstwo, którego powtórzenie nie sprawia trudności nikomu”, że „myśleć nad Polską i Słowiańszczyzną i snuć ją w mgłach oparnych z łąk i w złotym tęczy łęku”, czyli nasze zwykłe liryzowanie polskości i Słowiańszczyzny – „to wszystko, co my na razie umiemy”, a „to jest NIC”; że „wielki ruch” ruch wielkich mas, nie jest „przypadkiem, ale koniecznością nieodwołalną. Ale on przyniesie szereg wypadków, rzeczy luźnych niepowiązanych, tych, które się niczym nie dadzą powiązać, rozumem ludzkim, a nawet wolą będą trudne do opanowania – jak zawsze”.

Dalej twierdzi, że „każdy uczciwy Polak, jak zacznie gadać, tak ze słabą głową przegada wszystko, a on jest tylko od tego, żeby siedział w swoim kącie na swoich śmieciach i BYĆ” i nie powinien „filozofować, by nie przefilozofować Polski”.

Konrad nie łudzi się też, aby Polska „była mitem, mitem narodów, państwem ponad państwa, prześcigającym wszystkie, jakie są republiki i rządy, oczywiście niedościgłym, wymarzonym”... On chce „tego, co jest wszędzie”. Nie chce też „solidarności z lichą częścią narodu, którą się zawsze ma w rękę”. Nie chce mesjanistycznego pojmowania Polski, od którego po dziś dzień uwolnić się nie zdołaliśmy, a które nam każe „kąpać się w prochu upodlenia i żebrac”. [...]

Konrad chce wyzbyć się „poezji”. Bo „rzeczy, które my mamy za poetyczne i które nam są wspólne, są nam przeszkodą w zbliżeniu się, bo wzrastają do potęgi widma, które wzbrania wstępu do raju, archanioła, który mówi: Będiesz za grzechy Twoje dawne spełnione pokutował. Jak wiele było twojej chwały i sławy, tyle oddasz męki i bólu. I to jest fałsz. A to jest sprawiedliwość poezji”. A gdy się wyzbędziemy poezji, „wtedy zacnie się nasza siła. Ta siła wobec drugich, to nie może być poezja”³⁸.

Dla arcyzmu, dla poezji wyzwolenie daje dopiero – Śmierć – Konrad chce życia i woli życia.

Poglądy Konrada niewątpliwie ten i ów zakwalifikuje jako „nacjonalistyczne”. Słowo „nacjonalizm” stało się u nas strachem na wróble i dzieci... „Nacjonalizm”, dobrze rozumiany, daje się w zupełności pogodzić z humanitaryzmem. My dzisiaj, otoczeni zewsząd wrogami, nie możemy nie być nacjonalistami. My musimy strzec naszej odrębności narodowej i wyzbyć się w praktyce mrzonek o „wszechmiłości”, której takie piękne dowody wciąż czujemy na naszej skórze, i musimy się wyzbyć idealizowania siebie samych, do czego nas przyzwyczaił mesjanizm polski. Nie rządzą nami wyjątkowe

³⁸ W czterech powyższych akapitach przytoczono cytaty z dialogów Konrada z Maskami 3, 5, 10, 11, 14, 15 i 20 z aktu II dramatu. Cytowania są niedokładne.

prawa, i nie jesteśmy narodem wybranym. Życ musimy jak każdy inny naród... Zresztą te poglądy Wyspiańskiego należy brać *cum grano salis*³⁹ – i Konrad sam twierdzi na innym miejscu, że „wstrętne jest dlań robienie polskości na każdym kroku”. [...]

Zapytajmy teraz, jaką rolę odgrywa ten cały akt drugi w architektonice dramatu? Jakież jest jego znaczenie?

Jest to spowiedź poety z myśli o sztuce i życiu.

Konrad, zanim wystąpi z płonąca pochodnią w rękę, chce sobie zdać sprawę z zagadnień i uświadomić sobie drogę, na którą go przeznaczenie popycha.

Konrad jest artystą poetą. Sztuka jest dlań najwyższym objawem życia, jedyną prawdą, wprost życiem samym.

Sztuka go „siecią czarów wiąże” i nie wie on, „jak wyjść z kręgu czarów sztuki”⁴⁰.

Jak jednak pogodzić sztukę z życiem? Jak pojednać świat ideału ze światem rzeczywistości? Poeta widzi ten wiekuisty rozbrat między tymi dwoma światami, rozbrat tym boleśniejszy, że sztuka polska wykwiatać musi z idei Polski. I oto ten rozbrat przedstawia w rozmowie z maskami, aby się sam uwolnił od wątpliwości i zdobył syntezę, myśl przewodnią⁴¹. Na wyżynach bowiem

³⁹ *Cum grano salis* (łac., dosł. z odrobiną soli) – ze sceptycyzmem, dystansem.

⁴⁰ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 205.

⁴¹ Rozumowanie Wyspiańskiego, iskrzące się od lirycznych klejnotów, ironicznych paradoksów, najeżone niedomówieniami i pytajnikami – jest chaotyczne i nużące. Nasuwają się słowa Mickiewicza, „By mnie pojąć, nie ze mną trzeba być, lecz we mnie” [z wiersza *Żeglarz* – W.R.]. Trzeba by się wżyć zupełnie w świat ducha Wyspiańskiego, w świat gotycki dziwnej olbrzymiej fantazji, aby móc iść śladem jego rozumowań. Scena w każdym razie nie znosi podobnej spowiedzi: monologu, kapryśnie

sztuka i życie łączą się w jedną kolumnę świetlaną. Konrad dąży na wyżyny, gdzie nie ma już dysharmonii, idzie spełnić swe przeznaczenie, pokrzepiony widokiem ogniska domowego, u którego Hestia⁴² roznieciła mu pochodnię. [...]

[W trzecim akcie] Geniusz⁴³ ustępuje, Konrad zwyciężył. Wyzwolenia nie da poezja, której wielkość jest śmiercią, lecz życie...

Polska *commedia dell'arte* skończona.

Sztuka się skończyła, na scenę wraca rzeczywistość.

Aktorzy zrzucają kostiumy, maszyniści usuwają dekoracje. Wszystko i wszyscy wracają do normalnego, codziennego życia, na scenę wchodzi redaktor, który ma w muzie kochankę; Muzie⁴⁴ przynoszą wieńce, za które ona ukłony składa publiczności – – – tylko Konrad jeden nie pogodził się z rzeczywistością.

I oto teraz, gdy zwyciężył na scenie, pyta, co dalej?

Co chciałem uczynić? czym będę?

Przyniosłem wam pochodnię,
zabroniłem grobu!

Jakże to wy żyć chcecie?⁴⁵

Muza na to zwraca mu uwagę, że to on powinien tłum poprowadzić w przyszłość wspaniałą, którą by suto ustroił

przedstawionego w formie dialogów z maskami. Na scenie akt II przygnębiające wywiera wrażenie [przypr. – L.S.].

⁴² Hestia – grecka bogini ogniska domowego.

⁴³ Geniusz – postać z *Wyzwolenia*, uosobienie władzy tradycji romantycznej nad współczesnością. W premierowym przedstawieniu Geniusz (grał go Michał Tarasiewicz) był ucharakteryzowany na posąg stojący na Rynku krakowskim. Pomnik autorstwa Teodora Rygiera został odsłonięty w 1898 roku, na stulecie urodzin wieszczka.

⁴⁴ Muza – postać z *Wyzwolenia*, aktorka, gwiazda teatru.

⁴⁵ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 200.

frazesem; to byłoby dopiero cudowne! Konrad z najzjadliwszym sarkazmem wzywa ją, tę bohaterkę frazesu, aby sama wzięła takie finale⁴⁶. I Muza z patosem wygłasza tyradę na temat przyszłości.

„Ave regina!⁴⁷ Debiut znakomity” – woła redaktor. A Konrad: „Prostytcja!”⁴⁸.

Opustoszała scena – pogaszono światła, aktorzy wyszli.

W pustce i ciemni zostaje sam Konrad, rozpaczliwie smutny. I pyta: „Z czym pójdę do dom, smutny, biedny? Na proch się moja myśl skruszyła: niewolnik wielkiej, myśli jednej, w niej moja niemoc, moja siła!”⁴⁹.

I oto z głębi sceny wyłaniają się straszne czarne postacie Erynij, „wylęgte z jądów, trucizn, win”. Obiegają wieńcem Konrada, wydzierają mu oczy, wciskają mu miecz do ręki.

Erynie te były dla ogółu czytelników i krytyków niezrozumiałe, jakeśmy się o tym przekonali. Pochodzi to z winy samego poety, mianowicie stąd, że Wyspiański nadał im dwojakie znaczenie. Erynie te mają bowiem zarówno symbolizować rozterkę wewnętrzną poety: wątpliwości, którego opadają i udręczenia na widok rozbratu ideału z rzeczywistością – a nadto mają też symbolizować chęć walki z wrogiem, co nas gnębi i odbiera nam możliwość rozwoju.

Na bój spieszy więc Konrad z Eryniami, zemsty pragnie na wrogu! Ale wszędzie drzwi zaparte i wydostać się nie może...

⁴⁶ Finale – zakończenie wieloczęściowego utworu, np. muzycznego.

⁴⁷ *Ave regina!* (łac.) – Witaj, królowo! Tradycyjnie: początek modlitwy ku czci Najświętszej Marii Panny z Liturgii Godzin (*Ave Regina Caelorum*).

⁴⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 202.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 205.

„Tu dramatowi temu koniec”⁵⁰. Więc nie ma Wyzwolenia?

W lirycznym dopisku odpowiada na to poeta:

Tu dramatowi temu koniec. Lecz myśl, ten chybki lotny go-
niec, poza ten dramat polatuje i oto co mi podszeptuje: –
Gdy szary świt uchyli bram, gdy pękną bron zapory, kraty,
gdy Eos różano-włosa na niebios wystąpi skłon, znajdzie
się ktoś, co przyjdzie tam z kluczami, (może wyrobnik,
dziewka bosa), i pierwszy uchyli wrót – – ...

wtedy to w ten błękitny ranek Konrad-Erynnis z Ery-
niami, zaprzysiężony bóstwom brat, niewolnik razem i ko-
chanek, wybieży w świat na LOT, na szary świt, w błękitny
świt, miecz w ręku mając, wzrok wydarty, otoczony chórem,
w wieńcu żmij, jako ten wasz czterdziesty czwarty, w na-
ród wołając: WIEŻY RWIJ!!!⁵¹

Konrad, co czuje za miliony, znaleźć może wyzwolenie
wtedy, gdy naród je uzyska. Należycie rozwijać może się
tylko naród, co więzy wrogie zerwał – i tylko taki naród
może mieć i sztukę po myśli Konrada.

Tak się kończy *Wyzwolenie*, tragiczna skarga, spowiedź
i satyryczna chłosta artysty.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 211.

⁵¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 211–212. Szczepański zrezygnował z podziału na wersy obecnego w oryginale. Cytat niedokładny. Wskazany w zacytowanym monologu „czterdziesty czwarty” to nawiązanie do męża opatrznościowego, wyzwoliciela Polski z tak zwanego *Widzenia księdza Piotra* w III części *Dziadów*. Zob. A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie (część III)*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 318, s. 91.

Ostap Ortwin⁵²
O Wyzwoleniu Wyspiańskiego

Coś się tu święci! Coś tu krzywo idzie i coś się w duńskim królestwie popsuło! Więc w Elsinorze, w królewskiej stolicy, królewicz Hamlet, fechtmistrz i dialektyk⁵³, gimnastyk myśli i mięśni, dla Jego Królewskiej Mości i królowej wdowy urządza sceniczne widowisko. *Zabójstwo Gonzagi*⁵⁴. Rzecz autentyczna; w aktach trzech *Wesele*. A kiedy sztuka odgrywać się będzie, królewicz Hamlet, trefniś i filozof Królewskiej Mości, z aktorskiej łoży patrzeć będzie w oczy, śledzić będzie najmniejszy ruch w twarzach swych słuchaczy, czy też nie zadrgną...

⁵² Ostap Ortwin, właśc. Oskar Katzenellenbogen (1876–1942) – krytyk, związany z lwowskim środowiskiem artystycznym. Interesowały go przede wszystkim kwestie osobowości twórczej oraz społeczne i moralne konteksty literatury, pisał m.in. o twórczości Wyspiańskiego, Staffa i Brzozowskiego.

⁵³ Recenzent rozpoczyna od serii skojarzeń z *Hamletem* (ok. 1602), dramatem Williama Szekspira (1564–1616). Elsinor (in. Elsynor, Helsingør) to duńskie miasto nad cieśniną Sund, w którym osadzona jest akcja *Hamleta*. Tytułowego bohatera nazywa Ortwin „fechtmistrzem”, czyli biegłym szermierzem, oraz „dialektykiem”, co w tym przypadku oznacza, że książę w rozmowaniu i sporach eksponuje sprzeczności tkwiące w pojęciach.

⁵⁴ *Zabójstwo Gonzagi* – w *Hamlecie* sztuka, którą przy pomocy wędrownych aktorów zainscenizował tytułowy bohater, odgrywając w obecności zabójców mord popełniony na jego ojcu.

O druhy Hamlety! Co wam widziadła o głuchej północy przed oczy stawiać zwykły, może być igraszką piekieł. Duch, co gra w Tobie, królewski Poeto, może być czartem, co nadużywając Twej słabości i smętków, nas wszystkich w przepaść pociągnie! Więc mu nie wierzysz, co Ci o nas szepce. Więc chcesz pewniejszych rękojmi. Więc Twoja sztuka, królewski Poeto, ma być probierzem, którym jak na wędę sumienie nasze na wierch wydobędziesz?

Hamlet – Wyspiański (o Hamlet! Hamlet mimo wszystko...) urządza spektakl na benefis królów Klaudiuszów – Publiczności. Rzecz autentyczna: *Wyzwolenie*. Dzieje się na krakowskiej scenie wprost po triumfach *Wesela*, niby konsekwentny dalszy ciąg *Wesela*⁵⁵. Rzecz autentyczna, żywcem przeniesiona na deski. Jeszcze broczy i dymi ciepłą krwią. Dzieje się na *theatrum* polskości, jak daleka i szeroka Dusza Narodowa, jak wąska i ciasna pierś, która ją więzi. Dzieje się dzisiaj i wczoraj, i jutro dzieć się będzie, i pojutrze na wszystkich *Weselach* i wszystkich *Wyzwoleniach*, w widowni i na scenie, wśród aktorów i widzów, w teatrze i poza teatrem, na każdej komedii i każdej tragifarsie, na której Hamlet nie posiada się z oburzenia, jak siaki taki barczysty gbur na trybunie czy kurulnym krześle⁵⁶ w gałgany obraca prawdziwe uczucie i z niego łach robi, by zadowolnić patriotyczne uszy narodka.

Macieź apetyt na ten kęs widowiska? Chcecie go spożyć? „Czy znasz waćpan treść tej sztuki?” – pyta król

⁵⁵ *Wyzwolenie* ukazało niedługo przed drugą rocznicą prapremiery *Wesela* na deskach Teatru Miejskiego w Krakowie (16 III 1901 roku).

⁵⁶ Krzesło kurylne – atrybut władzy w starożytnym Rzymie. Prawo zasiadania podczas czynności państwowych mieli najwyżsi urzędnicy oraz cesarz.

Klaudiusz⁵⁷, tym razem publiczność. „Nie mieściż ona w sobie nic zdrożnego?” „Nic zgoła; oni tylko żartują, autor truje żartem, na scenie; nic zdrożnego w świecie” – odpowie Hamlet. „Jakiż ta sztuka ma tytuł?”⁵⁸ *Łapka na myszy*. Skąd zaś taki? Przez przenośnię. Arcyczelmska to sprawka, jak zaraz zobaczymy.

*

Rozbrojony Hamlet, fechtmistrz nie lada, fechtmistrz ironii, gdy mu szpadę odebrano, a on wie przecież, że z gołą pięścią nikt nie zagwaźdza haubicy⁵⁹, wpada na koncept i fintę⁶⁰. Mianuje się dramaturgiem. Wystawia *Wesele*: pierwszą łapkę na myszy. Ach! Aby wyłapać wszystkie szczury, zanim opuszczą tonące okręty. Ale fortel się nie udał: nikt się nie połapał. Szczury były nawet brawo. Wędka zawiodła. Pływak się nie ruszył. Król Klaudiusz do końca wysłuchał spektaklu. Chochół grał dalej, recenzje pisały chochoły. Na aplauz bisowano i nikt nie powstał spłoszony fałszywym alarmem, nikt też nie został raniony. Niech ryczy z bólu ranny łoś⁶¹; zdrowa publiczność spokojnie pójdzie spać. Ktoś czuwa, by spać mogła reszta. Co nam do tego? My wszyscy mamy spokojne sumienie, nie może nas to dotknąć. Niech się drapie, kto ma liszaj. Nasza skóra zdrowa. A więc tańczmy, tańczmy całą szopką!

I była to pointa figla, to paradne przedłużenie ostatniej sceny *Wesela* w dotykálną rzeczywistość, w codzienny bieg

⁵⁷ Klaudiusz – jedna z postaci z dramatu Szekspira, stryj Hamleta i mąż jego matki, zabójca swego brata – króla.

⁵⁸ W. Szekspir, *Hamlet*, przeł. J. Paszkowski, Brody 1902, s. 84.

⁵⁹ „Zagwoździć haubicę” to uszkodzić tę broń artyleryjską poprzez wbicie gwoździa w otwór zapalowy.

⁶⁰ Finta (daw.) – podstęp.

⁶¹ W. Szekspir, *Hamlet*, s. 85.

narodowego życia, w które to dzieło padło, w skutkach i następstwach doskonale przystosowane do klimatu, temperatury i atmosfery otoczenia.

Och! Och! Olbrzymi efekt. Niby „biały mazur”⁶² i „kochajmy się”⁶³ zarazem. Ogólny entuzjizm. Renesans literatury. Artykuły wstępne, artykuły w fejtetonach. Szpalty, broszury, tomy całe. Syntezy i analizy. Kasa i tantiemy. Wielkość, rozgłos, sława i nazwisko. „Zaprawdę w łupince orzecha czułbyś się panem niezmiierzonych przestrzeni”⁶⁴. Nieprawdaż? A tak, podniesiony na piedestał Parnasu⁶⁵, skarżysz się, że nie zmieniłeś o jotę, o kropkę nad jotą logicznego, od Ciebie niezależnego następstwa rzeczy, które tropisz i odkrywasz? To Cię boli, to Cię gryzie, to Cię piecze? I przerażony bezwzględnością artystyczną tej nieodwołalnie logicznej prawdy, którą sobie sam w oczy ćwikasz⁶⁶, bolesnej prawdy o bezsilności i niewoli sztuki, która nic nie buduje i niczego nie burzy, przecucie tej prawdy, niezależnej od Twego bytu i tworu Twego, ubierasz znowu we formę nieodwołalną, artystyczną, formę nieodwołalnego piękna, „przed którym nic się ostać nie ma” (rzekomo), „która jak młot walić będzie” (rzekomo!) i „przed którą wszystko poleże”⁶⁷ (rzekomo! rzekomo!)? Uderzasz więc znów w wielki dzwon, uderzasz w ton tragedii i puszczasz nowe dzieło w świat? Popęlniasz zatem nową sprzeczność? Czy może nieśmiertelną konsekwencję wieczystych niekonsekwencji, którą sobie właśnie

⁶² Biały mazur – taniec zwyczajowo kończący bal nad ranem.

⁶³ Aluzja do Księgi XII poematu *Pan Tadeusz* (1834) Mickiewicza zawierającej opis uroczystości weselnej Zosi i Tadeusza.

⁶⁴ Por. W. Szekspir, *Hamlet*, s. 62. Cytat niedokładny.

⁶⁵ Parnas – masyw górski w Grecji, mityczna siedziba boga Apolla i muz.

⁶⁶ Ćwikać (daw.) – uderzać, smagać, chlastać.

⁶⁷ Poleże (daw.) – polegnie.

za temat tej sztuki wybrałeś? Może, jak ten Twój Edyp⁶⁸, bluźnisz Bogu, że Ci dał świetność poezji, a zarazem tę okropną nędzy świadomość, która Ci jest śmiercią. Nędzy, nędzy, po trzykroć hamletowskiej nędzy bezskuteczności dzieła...

*

Zatem *Wyzwolenie*: nowa łapka na myszy. Łapka ulepszonej metody, skoro wybuch tamtej spalił na panewce przy salwach z pustych mózdzierzy. Nowy zatem alarm i nowy fałszywy alarm, skoro znów na scenie i ze sceny i tym właśnie równie bolesny. Bo się od premier nie wszczyna historii, a geniusz życia omija skrzętnie teatralne gmachy...

Autor to wie, czuje to w całej pełni i świadomość tego gra bezustannym refrenem poprzez całą sztukę, niby jeden z lejtmotywów współczesnej myśli tragicznej. W epoce po *Weselu* (brzmi to, choćby się, Bóg wie jak, gorąco pragnęło, zgoła inaczej niż: w epoce po pierwszym rozbiorze, albo: w epoce po listopadowej nocy⁶⁹; wszak się historii nie robi w teatrze), otóż w epoce po *Weselu* grono przyjaciół, także grupa hamletowskich ofiarników spraw wieczystych, improwizowało w przystępie dobrego humoru czwarty dodatkowy akt *Wesela*. Na temat przyjęcia i zrozumienia, jakie je spotkało.

Otóż w tym czwartym akcie, że go tu w zarysach powtórzę, autor odegranych przedtem trzech aktów wień-

⁶⁸ Edyp – król Teb, tragiczny bohater mitologii greckiej, w którego losie zyskuje potwierdzenie reguła nieuniknioności przeznaczenia człowieka.

⁶⁹ Aluzja do wybuchu powstania w nocy z 29 na 30 XI 1830 roku. Wydarzenie to jest kanwą dramatu Wyspiańskiego *Noc listopadowa* (1904).

czony jest laurami przez deputację, cechy gratulantów, honorowe dyplomy, medale pamiątkowe, adresy, jubileusze, oblęgorki⁷⁰. Na cześć jego odbywa się bankiet. Prezesy wygłaszają z emfazą toasty, kapela gra tusz, a publiczność wychyla kielichy: Vivat sejm! Vivat naród! Vivant wszystkie stany!⁷¹ Podczaszym zaś, marszałkiem, królem *bibendi*⁷² i *maître de plaisir*⁷³ jest: Chochoł. Wszyscy z kolei piją i mówią. Tylko solenizant milczy. Wreszcie traci nadmiar cierpliwości, chwyta pierwszą lepszą butelkę pieniącego się szampana i wali nią w czerep zapienionej frazeologią fizjognomii⁷⁴ generalnego mówcy pro. (Motyw zapożyczony z rapsodu o *Kazimierzu Wielkim*⁷⁵). Zasłona spada.

A teatr oszalał. Jakby po zapasach Ursusa⁷⁶ lub zwycięstwie Pytłasińskiego⁷⁷. Powszechna owacja. Galeria rzuca

⁷⁰ Oblęgorki – ironiczne określenie hołdów oddawanych pisarzom. W 1900 roku Henryk Sienkiewicz z okazji 25. rocznicy pracy literackiej otrzymał dworek w Oblęgorku jako dar od narodu.

⁷¹ Ortwin, w ironicznym tonie, cytuje zawołanie z czasów uchwalenia Konstytucji 3 Maja.

⁷² *Rex bibendi* (łac.) – w starożytnym Rzymie biesiadnik dbający o to, by uczującym nie brakowało w pucharach wina w odpowiednich proporcjach zmieszanego z wodą.

⁷³ *Maître de plaisir* (franc., dosł. mistrz przyjemności) – wodzirej, osoba dbająca o program rozrywkowy na przyjęciu.

⁷⁴ Fizjognomia (daw.) – fizjonomia, charakterystyczny wygląd.

⁷⁵ Rapsod Wyspiańskiego *Kazimierz Wielki* ukazał się w piśmie „Czas” (1900, nr 149). Ortwin wspomina o finalnej scenie, w której król ciska młotem w mówcę.

⁷⁶ Nawiązanie do słynnego fragmentu powieści *Quo vadis* (1896) Sienkiewicza. Podczas krwawych igrzysk, gdy chrześcijanie byli zabijani na arenie przez dzikie zwierzęta, Ursus gołymi rękoma pokonał tura.

⁷⁷ Władysław Pytłasiński (1863–1933) – wybitny zapaśnik, po zakończeniu kariery policjant i aktor.

się w objęcia parkietowi. Zrównanie dysonansów. Deklaracja praw człowieka. Autora wywołują. Autor dziękuje. Będzie Polska, co mówię, jest już Polska. Od najbliższego pierwszego na podstawie rozporządzenia ministra rodaka bez teki z daty tej a tej. Bankiet. Toasty. Nowy akt. Piąty, ten samiuteńki co do joty i tak bis, *da capo al fine*⁷⁸ *in perpetuum mobile et in saecula saeculorum*⁷⁹, amen.

Rzecz w każdym calu autentyczna i w polskim tekście ze swojskim animuszem wybornie opisana. Rzecz autentyczna, mniej więcej naturalnie. Bowiem *Wyzwolenie* jest takim trzaśnięciem w łeb wszystkim generalnym mówcom pro i contra; nową chłostą i oćwiczeniem społeczeństwa, *pardon*, publiczności. (W nawiasie szczypta dynamitu: to, co naród udaje, to przecież publiczność, nie społeczeństwo. Cóż społeczeństwo, które nie zwykło udawać, na serio teatr obchodzi i kwestia narodowa... w teatrze? *Cum grano salis, cum grano salis* naturalnie).

*

Rozpatrując tak, nie bez szubienicznego humoru, osnowę *Wyzwolenia*, na razie wyłącznie z realnego punktu widzenia, *sub specie diei*⁸⁰, to jest schowawszy wszystkie sprawy odwieczne pod korzec, spostrzeżemy na pierwszy rzut oka, że motyw kontrastowy, podjęty przez poetę już w *Weselu*, tu stanowi mocno pogłębione, fundamentalne założenie dzieła, i to nie tylko jako składowa część jego treści ideowej, ale także jako pomysł artystyczny i dekoracyjny

⁷⁸ *Da capo al fine* (wł.) – od początku do końca. W notacji muzycznej powtórzenie całego utworu lub oznaczonego fragmentu.

⁷⁹ *In perpetuum mobile et in saecula saeculorum* (łac.) – w wiecznie poruszającej się maszynie i na wieki wieków.

⁸⁰ *Sub specie diei* (łac.) – w świetle dnia.

w postaci kontrastu teatru i rzeczywistości tudzież ich analogii. Ukryta poniekąd w *Weselu* satyryczna tendencja autora przez ten namacalny i oczywisty symbol uwydatnia się, zyskuje na wyrazistości.

W tym motywie, przeciwstawiającym nagą prawdę rzeczywistości i kapryśną iluzję teatru, wiążą się zaś, spotykają i krzyżują wielorakie, różnorodnie załamane momenty tragiczne ucieleśniającego się ideału. I tak: oznacza tu teatr w symbolicznej przenośni zwykłego fenomenu życia komedię ideału, którą wspólnymi siłami, z rutyną i w zgranym ansamblu, w kostiumach, każdy w swej roli, jak kogo stać, przebiczowujemy w niedziele i święta. Oznacza humbug⁸¹, blagę, pozę, gest, krasomówczą swadę i bohaterski górny lot od parady. Oznacza marną parodię uczuć, szych i szminkę, tragiczną maskę, kaznodziejski ton, patriotyczne zapusty, karnawał oddeklamowanej martyrologii, rewolucyjne kulisy, reduty, bal kostiumowy, fajerwerk i wodotryski, pioruny na bębnach, tradycyjne tam-tam⁸².

„Tam-tam” nazywa się narzędzie w orkiestrze, które dzwon udaje. Jak mówią teatralne zwyczaje, używa się mniej więcej wszędzie, gdzie się do sztuki dzwon nadaje. Raz się z nim w górne idzie sprzęgi, raz się znów staje z nim na dole. Jest tam-tam rzeczą właśnie taką, że zawsze się w nią tłucze jednakowo. Tam-tam jest w stanie dzwon Zygmunów z przedziwną oddać dokładnością, waży zaś ledwo kilka funtów i każdy dźwignie go z łatwością, co uprzystępnia

⁸¹ Humbug – fałszywa ocena, przedstawianie czegoś bezwartościowego jako cenne.

⁸² Gong tam-tam – instrument muzyczny z grupy idiofonów płytowych uderzanych (nie mylić z afrykańskim bębnem tam-tam).

szerszej masie w teatrze drżeć przy tym hałasie, imitującym nastrój dzwonu, z przedziwną subtelnością tonu⁸³.

Ale poza tą piekącą satyrą (O! Przyschnie nam na twarzy ta ślina, przyschnie, ręczę, do tygodnia w pośmiertną maskę bezducha!) – poza tą satyrą oznacza teatr w dalszej figurycznej⁸⁴ metonimii⁸⁵ już w szerszym rozumieniu rzeczy, przy bardziej smętnym roztkliwieniu pobłażliwej jakoby tolerancji, kategorię poetyczności w ogóle, poetyczności świadomej czy mimowolnej, poetyczności jako niezbędnej dawki tlenu dla płuc, dławiących się w dusznym powietrzu pospolitej szarzyzny, poetyczności jako chwilowej wentylacji zanieczyszczonej atmosfery, jako swobodnego niby tchnienia inwalidów duchowych, na jedno choćby mgnienie oka zdobyte „w niemłym trudzie dla pokrzepienia serc”⁸⁶.

Namiętym atakiem, obmyślonym z chytrą strategią; szturmem, wykonanym z berserkierską⁸⁷ furią na nieuleczalne łakomstwo poetyczności, na tę nałogową produkcję poetycznego nastroju było *Wesele*. Zdaje się, że nie dosyć stanowczo, ćwierćgębkiem tylko i na ucho, zasadniczą tę ideę utworu uwzględniono. A była ona w nim przecież osią ideowego działania, jego kośćcem, jego racją bytu i normą jego architektonicznej kompozycji. Natomiast

⁸³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 22. Ortwin zrezygnował z podziału na wersy obecnego w oryginale. Cytat niedokładny i nieciągły.

⁸⁴ Figuryczny (daw.) – przenośny, alegoryczny.

⁸⁵ Metonimia – inaczej zamiennia, figura stylistyczna, która polega na zastąpieniu jednej nazwy inną, związaną z poprzednią stosunkiem przyczyny do skutku, części do całości lub pozostającą w związku czasowo-przestrzennym. Tu teatr jest metoniwią poetyczności.

⁸⁶ Formuła użyta przez Sienkiewicza w finale *Trylogii*.

⁸⁷ Bersekier (berserk) – wiking ogarnięty szałem walki i nieznający strachu.

tym głośniej ćwierkano, tym uporczywiej rozbrzmiewał żabi rechot o wskrzeszeniu upiorów romantycznej poezji, o systemie nowego rządu dusz, skodyfikowanego na zrębie chłopskiego na świat poglądu (dziś! dziś! dziś! oj! dana), o Złotym Rogu i konieczności jego wynalezienia. Szarada, rebus, łamigłówka. Nagroda za rozwiązanie. Ence, pence, w której ręce? Co znaczy Złoty Róg? Na wszystkie świętości, co autor przez Złoty Róg rozumie? Rozpisano listy gończe; wywieszono edykty; ogłoszono konkurs na odzyskanie drogocennej zguby! Zgłaszali się tedy gęsiorem znaleźcy z żądaniem znaleźnego. Warstwy, grupy, stany, zawody, stronnictwa, koterie i indywidualności, luzem chodzące. *Embarras de richesse*⁸⁸. Wszystkie nadworne poetki publiczności prorokowały w mazurkowym rytmie miesiąc, tydzień, dobę i godzinę, w której lud, lud, mospa- nie, lud mosterdzieju⁸⁹ itd.

Aliści właśnie Złoty Róg był fikcją poetycką, był bańką mydlaną, był biczem z piasku, był kopnięciem „przez w powietrze, a wysoko”⁹⁰, był momentalnym snem i znikomą pianką natchnionej gorączką wyjątkowego zdarzenia duszy, był odświętnym meteorem, przyskającą racą, która nie tylko że się zgubiła, ale po prostu nie miała nigdy pretensji do rzeczywistego istnienia. I Złoty Róg był symbolem poetyczności, co to w błyskawicznym przelocie, w chwilach odpowiednio uroczyście zaaranżowanych, muśnięciem zapala nam w sercach niesyte niby pragnienia i nabrzmiewa dusze fantastyczną „jakaś-takaś” tęsknotą, zanim je szary popiół dnia przysypie i rzeczywistość przywoła do porządku. Och! *La tristesse de tout cela...*⁹¹.

⁸⁸ *Embarras de richesse* (franc.) – kłopot wynikający z bogactwa, nadmiaru wariantów do wyboru.

⁸⁹ Mosterdzieju (daw.) – panie, poufały zwrot grzecznościowy.

⁹⁰ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 34.

⁹¹ *La tristesse de tout cela* (franc.) – smutek tego wszystkiego. Cytat z wiersza M. Maeterlincka *Âme*.

Ten już bardziej molowy temat estetycznego patriotyzmu, co to na obchodach estrady koncertowe przyozdabia w kosy, na krzyż założone, a bohaterów czci grą na cytrze, muzykalno-wokalnym wieczorkiem, arystonem⁹², katarynką i arią z pozytywki, przewija się z zacięciem energicznym w rytmach rewolucyjnej pobudki *Wyzwolenia*. Tak więc i tu, wrodzonej, ogólnoludzkiej, a polskiej specjalnie chorobie „teatromanii”, prawdziwy polot ducha symulującej surogatem⁹³, autor z pasją rzuca rękawicę.

O miedzę z tą poetycznością, jako kategorią jeszcze życiową, sąsiaduje poezja, już jako kategoria sztuki. Tej z kolei dostają się ciągi w udziale. W skomplikowany, wielce zawily aliaż⁹⁴ *Wyzwolenia*, w jego skład chemiczny wchodzi też kwas, wyciśnięty z potępienia i negacji samejże poezji jako kategorii sztuki. Z tą kategorią wkraczamy z przepustką w rękę w progi giełdy uświadomionej poetyczności, produkującej poetyczność na eksport *en détail*⁹⁵ i hurtem, wstępujemy w literackie targowisko próżności, na rynek zbytu, gdzie wedle kursu panującego spadają lub podnoszą się walory poetyckie, gdzie poetyczność reguluje się prawami popytu i podaży. Duchowy rozwój zróżniczkowany tu przez podział pracy; poetyczni rozpadają się na wytwórców i odbiorców. Poetyczność staje się normalną funkcją społeczną: miarowym oddechem duszy narodowej, przeobraża się w stałą pozycję narodowego dorobku, tworzy zwyczajowy, tradycyjny repertuar narodowych ideałów. Jest to poetyczność zawodowa, poetyczność oficjalna, reprezentacja i ekspozytura

⁹² Aryston – mechanizm odtwarzający melodię z perforowanych płyt.

⁹³ Surogat – zamiennik, podróbka.

⁹⁴ Aliaż – stop metali, połączenie różnorodnych elementów, stylów, mieszanina.

⁹⁵ *En détail* (franc.) – na małą skalę.

poetyczności, poetyczność z obowiązku, periodyczna, stale za abonament lub bilet wstępu pozująca. Wypływa z jałowej potrzeby wymiany myśli, wypowiedzenia się czy popisu z jednej strony, z gonitwy wrażeń, godziwej rozrywki, budującej zabawy, z drugiej.

Teatr dla publiczności jest – publika ceni. Sztuka będzie, gdy przyjdzie publiczność, i kwita. Trzeba umieć ją zająć – entuzjazm jest, jeśli ktoś umie na tych strunach zagrać, jak na harfie; jeśli nie umie, nie ma na co się porywać. Ga-daj sercem, a będą głową przytakiwać, jak gdybyś sercem grał...

Chcesz przedstawić naród? A to musi odbywać się tak, by naród mógł się bawić. Więc się odbywa wszystko za wspólną umową, a na rozpoczęcie gra się poloneza, jeśli polski temat, i rzuca jako pierwszą kartę wielkie Słowo⁹⁶.

Recepta? Bierze się dwa deka męki, trzy gramy trudu, litr pasji, bólu, skarg, żalu, smętku, lęku, grozy i litości. Przybiera się pozę goryczy i zmęczenia, zapowiedzi, wróżb i prorocstwa, rzuca się na scenie lub w okładce wykrzykniki wyrzutów, spowiedzi, oskarżeń, chłosty i tworzy się tak współczesną Polskę, sercem szczerym, tak, jak ją widzimy współcześnie dokoła.

Zatem literatura, nie jako arka przymierza i kwiat narodowego życia, ale jako szumowina, odpadki, luksusowy fuzel⁹⁷ tego życia, dekoracja, tapety i frazes. A bo „poezję uważa się jako pół prawdy, jako rzecz, w którą się nie

⁹⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 189, 17. Ortwin zrezygnował z podziału na wersy obecnego w oryginale. Cytat nieciągły. Pierwsza część cytatu jest dokładnym (poza zamianą kolejności dwóch pierwszych wersów) przytoczeniem słów Reżysera z III aktu, druga stanowi parafrazę rozmowy Konrada z Muzą w akcie I.

⁹⁷ Fuzel – uboczny, trujący produkt procesu fermentacji alkoholowej.

wierzy, której się nie ufa, na której się nie polega⁹⁸. Tak to rozczyn nieprzebląganej krytyki bez miłosierdzia podgryza „ozdobę i ulgę życia” u samego rdzenia. Oto jak siekiera niemal do korzeni własnej twórczości przyłożona.

Ale nie na tym koniec. Tu dopiero początek. Wyżej! Dalej! O jeden szczebel myśli wyżej. Dotąd szło o pierwiastki poetyczności, tkwiące poza poetą, w jego otoczeniu, o wartości zatem obiektywne. Z kolei rzeczy zwrócić się czas ku poetyckim wartościom podmiotowym i w zapalczywości śledczego instynktu tropić je i tępić pod własnym dachem. Skorpion rzucony w ogień sam się swym żądłem zakłuwa.

A Służba Boża? Cóż własne ofiarnictwo Ducha, cóż mozół, trud i mitrega szczerzej, rzetelnej twórczości poetyckiej? A apostołstwo sztuki, a propaganda myśli, a scena jako narodowy konfesjonał, a druidyczne⁹⁹ posłannictwo wieszczej poezji? Próchno, pył, czczy dym, urągowisko i ostateczna wzgarda. Pustą maską, wydętą larwą¹⁰⁰ jest artyzm i sztuka, a tajemnicza laska Prospera¹⁰¹, różdżka czarodziejska scenicznego poety to antykwarny¹⁰² sprzęt rekwizytorni teatralnej. Władza ze sceny, duchowy rząd na scenie to efemeryczny wodewil¹⁰³ dzwonekowi króla. Do jakichże wierzchołków uwiązane tu cele? W jakiej perspektywie ustawiona meta? Stroić? Prędszej się stroić? Dom stawiać piękności? W pstre malowanki ustawiać ja-

⁹⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 132.

⁹⁹ Druidyczny – związany z druidyzmem, politeistycznym celtyckim kultem, którego elementami były wiara w nieśmiertelność dusz i cześć oddawana naturze (m.in. rzekom, źródłom, drzewom).

¹⁰⁰ Larwa – tu: trup, truchło.

¹⁰¹ Aluzja do dramatu Szekspira *Burza* (1611). Prospero, jeden z bohaterów, jest mędrcelem i czarodziejem.

¹⁰² Antykwarny (daw.) – starodawny, antykwaryczny.

¹⁰³ Wodewil – muzyczne widowisko o charakterze komicznym.

sełka? Olśniewać zmysły i łaskotać serca? Dążyć? Dokąd, gdzie? Działać? Gestem? Czynem? Tu, gdzie jaźń zbiorowa czeka marcypanów, bakalii, delicyj? Kawioru, kawioru dla tłumu! Tu, gdzie wszystko polega na wypowiedzeniu, rzucaniu słów na wiatr jak groch o ścianę, gdzie jeno pod urokiem iluzji fosforycznie¹⁰⁴ serce płonąć zdolne, wznosić tytaniczną pracą scenę narodową, zapełniać ją polską duszą i polską zwoływać sławę?

Wszak mamy narodową scenę, dwadzieścia kroków wzdłuż i wszerz. Przecież to miejsce dość obszerne, by w nim myśl polską zamknąć już; by się te iskry ducho-żerne, co u rozstajnych siedzą dróg, zeszyły tu wszystkie za ten próg, w światło kinkietów – zacząć ruch¹⁰⁵.

Cóż za rola? Co za czyn tragiczną inscenizować grę! Stawiać węgielne kamienie polskiej sztuce teatralnej; dłubać repertuar polskiego Bayreuthu¹⁰⁶, Olimpijskich Igrzysk¹⁰⁷, kłócić się o sceniczną Kolebę na Gubałówce!¹⁰⁸

¹⁰⁴ Fosforyczny – tu: spowodowany zjawiskiem fluorescencji, świecący bladozielono.

¹⁰⁵ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 211. Ortwin zrezygnował z podziału na wersy obecnego w oryginale. Cytat niedokładny i nieciągły; w pierwszym wersie dokładne brzmienie słów Reżysera jest następujące: „A my mamy wielką scenę”.

¹⁰⁶ W bawarskim Bayreuth znajduje się teatr operowy (Festspielhaus) wzniesiony w latach 1872–1876 z inicjatywy króla Ludwika II, z myślą o scenicznych realizacjach dzieł Ryszarda Wagnera.

¹⁰⁷ Nowożytny igrzyska olimpijskie są rozgrywane od 1896 roku (Ateny).

¹⁰⁸ Ortwin nawiązywał do pomysłu, który dyskutowany był na łamach prasy: „Pracując nad dziełem *O literaturze polskiej ostatnich lat dwudziestu*, powziąłem ideę teatru w Zakopanem, który byłby odrębny od zwyczajnego typu teatrów ludowych lub dla inteligencji i służyłby tylko najwyższym inkarnacjom sztuki pol-

Kunstem sztuki galwanizować¹⁰⁹ trupy i zgrywać się do nitki, aż się ten płomień, co gorze, wypali, aż się to serce, co bije, przekrwawi. A jednak *Wyzwolenie*. I oto nowa cyfra w złotym kalendarzu polskiego teatru, płonąca żagiew, którą ten królewski Spowiednik duszy narodowej z brutalnym rozmachem szalonego Orlanda¹¹⁰, nieuniknione spełniając przeznaczenia, ciska pod apatycznie zdrzemane strzechy, rozkochane w sielance, baśni i elegii. Zatem sprzeczność? Czyżby? A może jeden z fenomenów nieśmiertelnej konsekwencji wieczystych niekonsekwencji, którymi jak piłką igrają złośliwe, mefistofelesowskie¹¹¹ czerechy chochlików, jadowitych jaszczurek, sondujących sumienie podjadków¹¹² z II aktu, „tej okropności ideowej i artystycznej” (jak się śmiesznie wyraził jeden z mych przyjaciół, choć także członek hamletowskiej gromady reżyserów sprawy wieczystej).

skiej przez to, że przy pomocy najwybitniejszych sił artystycznych z całej Polski przez sześć tygodni letnich odbywałyby się w nim klasyczne, pod każdym względem doskonale przedstawienia arcydzieł polskiej romantyki narodowej” (W. Feldman, *O Teatr Narodowy w Zakopanem*, „Ilustracja Polska” 1902, nr 50, s. 1187). Feldman, nawiązując do drukowanego w poprzednim numerze pisma artykułu Adolfa Nowaczyńskiego (*Teatr narodowy w Zakopanem*, „Ilustracja Polska 1902, nr 49, s. 1165–1166), domagał się uznania swego autorstwa tej idei.

- ¹⁰⁹ Galwanizować – tu: pozornie ożywiać martwe organizmy. Nawiązanie do eksperymentów Luigiego Galvaniego (1737–1798), włoskiego fizjologa, który na martwych żabach odkrył zjawisko pobudzenia elektrycznego narządów.
- ¹¹⁰ Orland (Orlando) – paladyn Karola Wielkiego, bohater włoskiego eposu rycerskiego Ludovica Ariosta *Orland szalony* (*Orlando furioso*, 1516).
- ¹¹¹ Mefistofelesowski (mefistofeliczny) – związany z Mefistofelem, szatanem, duchem ciemności (również postacią w dramacie Goethego *Faust*, 1833).
- ¹¹² Podjadek (turkuć podjadek) – owad pogryzający korzonki młodych roślin.

Ale z tego miejsca już słyhać – ino przyłożyć ucho do ziemi – daleki tętent goniących Walkiryj¹¹³ tragedii, ale stąd już czują padający cień utopijnego widma tragicznego teatru, ale tu już drży teren od uderzeń pulsu podziemnych strumieni. A kysz! A kysz! Zniżmy głos, dech nam w piersiach ustawa, chodźmy, uchodźmy stąd...

Lećmy! windujemy się! Excelsior¹¹⁴! O skalę myśli wyżej, na sam szczyt! A za nami w ślad po szczeblach pną się już upiory. Coraz szybszy, coraz bliższy przyśpieszony ich oddech. *Man vermauert, man vermauert mir die Fenster*¹¹⁵.

*

To wszystko wydaje się wam suchym i abstrakcyjnym, ale w poemacie to ma żywą cerę i nerwowe gesty, ale w tym tkwi źródło gmachów, „z których, jak ktoś powiedział, strąca się na śmierć niezdolnych”.

Z seminaryjną pedantycznością, wyliczając je niemal na palcach, dobyłem Wam przed oczy pojedyncze tony skali poetycznej jako składowe momenty tragifarsy Ide-
ału, związane kontrastem teatru i rzeczywistości w nierozwiązalny węzeł gordyjski¹¹⁶. Obnażyłem w ten sposób wiązania i kolumny świątyni Boga czy Czarta, którą poeta wyczarowuje i burzy. Czas wstąpić na sam szczyt jej

¹¹³ Walkirie – postaci z mitologii nordyckiej i oper Wagnera. Prowadziły dusze poległych wojowników do krainy zmarłych, Walhalli.

¹¹⁴ *Excelsior* (łac.) – zawsze w górę.

¹¹⁵ *Man vermauert, man vermauert mir die Fenster* (niem.) – zamurują, zamurują mi okna.

¹¹⁶ Węzeł gordyjski – problem trudny do rozwiązania. Od legendarnego węzła zawiązanego przez króla Gordiosa. Wyrocznia głosiła, że kto go rozsuple, zdobędzie Azję. W 333 roku p.n.e. Aleksander Wielki przeciął węzeł mieczem.

budowy w niebotyczną kopułę myśli, stanowiącej zarazem kulminacyjny punkt i finał tych jasełek, tej sztuki w sztuce, którą w *Wyzwoleniu* odgrywają aktorzy, niby lale tragiczne poruszane sznurkiem reżysera, na Scenie poetycznych Marionetek.

A więc poźegnalnym spojrzeniem ogarnijmy jeszcze raz, zanim je zdmuchniemy, wszystkie promienie rozszczerzonego widma Poetyczności, a potem zetrzyjmy je z widoku i przerzucmy się znowu ze sfery poezji i sztuki w kategorii życia. Niech się nam zdaje, że wszystko, co się w tym dramacie dzieje, niby w świetle kinkietów i na scenie, jest symbolicznym odbiciem nieodwołalnej prawdy życia, grzmiącego na *theatrum* polskości, jak daleka i szeroka Dusza Narodowa, jak wąska i ciasna pierś, która ją więzi. Wtedy natężenie natchnione dusz podnosząc coraz wyżej, docieramy do ostatniej, najwyższej kategorii poetyczności, do religijnej kategorii nieziszczalnego, odwiecznego ogólnoludzkiego ideału wieczystej piękności i przestrzennej Swobody, wpływamy na pełne wody oceanu, w którym wszystkie inne poetyckie kategorie toną i znikają, a zarazem odkrywamy źródła, skąd się poetyczność zasila na codzienny użytek. Na tej kategorii oparta ostatnia, kulminacyjna scena Jasełek *Wyzwolenia*.

Melodia się zmacza w dziwne modulacje akordów. Spod swawolnej larwy tragifarsy demaskuje się przerażone oblicze Meduzy¹¹⁷. Diapazon¹¹⁸ się podnosi, *rondo capriccioso*¹¹⁹

¹¹⁷ Meduza – najmłodsza z Gorgon, trzech potwornych sióstr. Zabił ją Perseusz, który, aby nie patrzeć na oblicze potwora, posłużył się jak lustrem wypolerowaną tarczą. W niej Meduza zobaczyła własne „przerażone odbicie”. Odciętą głowę Perseusz ofiarował Atenie, a ta umieściła ją na swej tarczy.

¹¹⁸ Diapazon – skala dźwięku głosu lub instrumentu.

¹¹⁹ *Rondo capriccioso* (wł.) – rondo (jako utwór muzyczny) żartobliwe, kapryśne.

przechodzi w *largo pathétique*¹²⁰. Oto poetyczność, której się przysięga wierność na śmierć i życie, oto Walhalla¹²¹ i Golgota¹²² polskiego mesjanizmu. Oto jakie ci, druhu Hamlecie, widziadła o głuchej północy geniusz Poezji zwykł stawiać przed oczy w piekielnej igraszce: oto jak Duch, co grał w Was, królewscy Poeci, nadużywając waszej słabości i smętków, nas wszystkich w Zaświat prowadził.

Wkraczamy w Zakłęte Koło idei zaświatowych: o męce krzyżowej, o Śmierci-Odkupieniu, o Królestwie niebieskim, o utraconym raju na Łonie wieczności, o zbawieniu i pozagrobowych nieśmiertelnościach. Rezygnacji z Praw Żywota uczy natchniony geniusz nieziszczalnego Ideału piękna. Śni wiarę nieśmiertelności przez śmierć, wiarę wyzwolenia ducha z pęt doczesnych obsłon, Zmartwychwstania i Wniebowzięcia w chwale wiekuistej Wielkości z tamtej strony mogiły, za furtą cmentarną. Każe się nam wyrzekać tego, co rola dać może czarna, i chce, byśmy owoc wszelki od ust swych odjęli. Złorzeczając pospolitej powszedniości życia, która duszom niesytym gwiazd śmiertelne rany zadaje, rzucając kłutwę nikczemności ciał i znikomym kłamstwom tej ziemi, litując się doli marnej oraczy nędzy i duchów niewolnych, wabi Geniusz Ideału dusze mamidłem zaziemskich sfer, skąd nie ma powrotu do marnych, niskich progów, kusi obietnicą przymierza z Bóstwem, ujmuje sidłem piękna, uwodzi manowcami na bezdroża kłamanym szczęściem i mami kłamaną potęgą.

Oto złuda złud, szczyt kategorii poetyczności, oto niedościgłe widmo ideału, wampir, co siły ssie i spala w czczy

¹²⁰ *Largo pathétique* (wł., franc.) – tempo powolne, patetyczne.

¹²¹ Walhalla – w mitologii nordyckiej raj dla poległych wojowników, siedziba boga Odyna.

¹²² Golgota – wzgórze w Jerozolimie, miejsce zbawczej śmierci Jezusa Chrystusa.

dym, oto ostateczny despotyzm poezji i apoteoza kłamstw, oto najwyższy szczebel drabiny.

A teraz w tym całym środowisku poetyczności splątanej w nierozwiązalny węzeł gordyjski wyobraźmy sobie kogoś, którego kochanką jest wola, poezją siła, ideałem Czyn, hasłem zwycięstwo z krwi i ciała, z woli żywej i żywej Potęgi. Nie porwież się on, by rozciąć mieczem ten splątany węzeł gordyjski? Nie zechce on prowadzić z wzniesioną pochodnią tam, gdzie trzeba dojść i wniknąć, a mocą rozprzeć wrota!? Wyobraźmy sobie dalej kogoś, co by żył pięknnością, a nie był tylko naczyniem, przez które by płynął strumień piękności¹²³, wyobraźmy sobie człowieka, co by całą poezję i poetycznych wzięwszy na serio, zapragnął na serio żywej manifestacji Piękna i stawiał postulaty wcielań, ściągania gwiazd na ziemię. Utworzyłyby się wtedy piekielny konflikt na tej maskaradzie, a wzgarda, sarkazm i ironia urodziłyby rozjuszoną nienawiść i eksterminacyjną żądzę zemsty.

Oto jak sobie poczyna Wyspiański.

Po prostu w Jasełkach narodowych Marionetek, urządzonych na scenie, bierze udział jako aktor, ni mniej ni więcej, tylko sam Prometej¹²⁴ we własnej osobie, Konrad-Erynis z wykradzioną Bogom pochodnią w rękę, Emisariusz¹²⁵ wieczystego Rokoszu¹²⁶ z Ducha, główny bohater sztuki. Na odgłos dzwonu, za wskazówką inspicjenta¹²⁷,

¹²³ Nawiązanie do zawartej w *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego charakterystyki poezji fałszywej, zwodzącej.

¹²⁴ W mitologii greckiej tytan Prometej (Prometeusz) wbrew woli Zeusa przekazał ludziom ogień, za co został przykuty do skały Kaukazu. Co rano drapieżny ptak jadł jego wątrobę, odrastającą przez resztę doby.

¹²⁵ Emisariusz – tajny wysłannik polityczny.

¹²⁶ Rokosz – bunt, powstanie.

¹²⁷ Inspicjent – pracownik teatralny czuwający nad przebiegiem przedstawienia, m.in. wpuszczający aktorów na scenę.

wedle przepisów scenariusza, wchodzi spoza kulisów na scenę, bierze najwyższy ton, *fortissimo*¹²⁸ całej szopki, gromi gwałtowną filipiką¹²⁹ geniusza poezji, wytrąca mu z ręki czarę guślarskiego¹³⁰ napoju niepamięci, detronizuje wszystkie kategorie poetyczności i ogłasza się Dyktatorem, słowem, postępuje jak typowy rewolucjoner¹³¹ czy kondotier¹³².

Aliści, na tej tyradzie, niby na górnym *cis*, szopka jasełkowa naturalnie się kończy, gdyż nikt jej na serio nie bierze. Teatr to teatr. Trudno przecież wymagać, aby autor na prawdę słuchaczy chciał wyruszyć z posad, zatrząść nimi lub pchnąć bryłę świata¹³³. Kończy się tedy grana sztuka w sztuce; aktorzy wszyscy wychodzą z ról, rozbierają dekoracje i płótna. Całkiem naturalne: rola skończona, a deski sceniczne, dosłownie czy w przenośni, gdy spod stóp uciekną – i rola najszczytniejsza zamienia się w brednię. Wszystko w porządku. Jeden, jedyny niepoprawny Prometej, jak to zawsze Prometej, zatracą poczucie rzeczywistości, w aktorach szuka bojowego hufca i kontynuuje rewolucję. A że noc zapada, a taki rzeczy wieczystych porządek konieczny: przez chwilę na koturnach¹³⁴, resztę czasu boso, wszyscy bohaterzy, wszyscy poetyczni opuszczają teatr (dosłownie i w przenośni), wracając do codziennych zajęć, w rzeczywistość życia.

¹²⁸ *Fortissimo* (wł.) – bardzo głośno.

¹²⁹ Filipika – gwałtowna oskarżycielska mowa polityczna (nazwa od wystąpienia greckiego mówcy Demostenesa przeciw królowi Filipowi Macedońskiemu).

¹³⁰ Guślarz – czarodziej, znachor, wróżbita, zaklinacz. Guślarz to również postać z II części *Dziadów* Mickiewicza, przewodniczy obrzędowi na wiejskim cmentarzu.

¹³¹ Rewolucjoner (daw.) – rewolucjonista.

¹³² Kondotier – żołnierz najemny.

¹³³ Aluzja do *Ody do młodości* (1820) Mickiewicza.

¹³⁴ Koturn – but z grubą podeszwą, używany przez aktorów w teatrze antycznym.

W pustym teatrze na pół obłąkany zostaje samotnie Prometej, mocarz, niewolnik i kochanek myśli jednej, pogromca poezji, on, który jedyny poezję wziął na serio. W tej głuchej pustce wstyd mu pali czoło. A z mroków zapadłej nocy wyłania się sfera głodnych żeru bóstw zemsty, potępionych Erynij, i oto znajduje w nim łup zdany im na pastwę. Wianek węzów rzucają mu na głowę, gniazdo żmij w serce, wydzierają oczy. I oto tę sferę zgłodniałych krwi sępów prowadzi oślepiiony Konrad na lot, na święty bój.

Ale wrota teatru na rygle zaparte i Konrad ze swą ślepą, dziką nienawiścią zostaje z tragicznego musu, z odwiecznego porządku rzeczy... na scenie.

Zostaje Piewca Czynu, Pogromca Poezji, któremu poezja na serio wzięta stała się klątwą, on, nieuleczalny niewolnik piękności, on, Poeta, on, największy z Aktorów tego świata, o ironio ironii, zamknięty bez wyjścia w teatrze, niby rozbrojony, bezwładny, skazany na dramaturgię Hamlet!

A sępy mu gryzą wątrobę¹³⁵.

Gdybyście rygle zaparte odbili, podwoje teatru otwarli, podpaliłby naród ze wszystkich czterech rogów, podkopałby miny i wysadził cały glob ziemski w powietrze. A my byśmy zostali zawieszani żywcem między niebem a piekłem, w nieskończonej przestrzeni, w obliczu wieczności!...

Na szczęście zaryglowane wrota i nie ma obawy: *L'ordre à Varsovie*¹³⁶.

Niech z bólu ryczy ranny Prometej, my, zdrowa publiczność, po przedstawieniu idziemy na kolację.

¹³⁵ Nawiązanie do kary, na którą przez Zeusa skazany został Prometeusz za przekazanie ludziom ognia.

¹³⁶ *L'ordre [règne] à Varsovie* (franc.) – Porządek [panuje] w Warszawie. Komentarz francuskiego ministra spraw zagranicznych do zdobycia Warszawy przez Rosjan podczas powstania listopadowego w 1831 roku.

* * *

Oto tekst i partytura. Rozwijałem ją z osnowy dramatu, zachowując należyte środki ostrożności, jakby przy wypakowaniu ładunku materij wybuchowych, aby bliźnim nie poparzyć mózgow. Kodeks karny zakazuje. Rozpatrywałem zaś *Wyzwolenie* na razie z realnego tylko punktu widzenia, to jest wykluczając starannie wszystkie metafizyczne, absolutne pierwiastki, które z tej sztuki czynią jedną z manifestacyj teatru tragicznego. Ta strona utworu wymagałaby osobnego studium i odrębnego artykułu. Miejsce dla niego rezerwujemy sobie na przyszłość. Chwilkę zatem cierpliwości, łaskawy czytelniku, mój ty druhu Hamlecie. Niech się sztuka odleży, a nasiąknie zapachem krypt i lochów podziemnej duszy wszechludzkości, że Ci od niego zawrotu dostanie niby od patrzenia w przepastne oczodoły Tajemnicy, Twoja biedna, do szaleństwa z bólu opita głowa. Chwilkę cierpliwości zatem. Mamy czas przecież. My możemy czekać. Dlaczegoż by nie? Wszak gramy dalej komedię, każdy w swojej roli: krytyk, recenzent, sprawozdawca. Możemy więc czekać. Umiemy leżeć i warować. Jesteśmy cierpliwi i dobroduszni, odkąd nam wydarto szpady – a działa się to przed wieków wiekami – i wtresowano to niezachwiane przekonanie, że z nagą pięścią nie idzie się na baterie, biciem serca nie zagłusza się salw z pustych mózdzierzy, a palcami, dzierżącymi misternie choćby nie wiem jak złote pióro, nie wstrzymuje się pędzących szprych nieubłaganego Fatum¹³⁷.

¹³⁷ Pod tekstem umieszczono przypis redakcji: „Dzieło wielkiego artysty, jak wspaniałe dzieło przyrody, u różnych ludzi różne może wywoływać wrażenia i myśli. Podajemy na tym miejscu wrażenia Ortwina z najnowszego dzieła Stan. Wyspiańskiego, ale będzie ono jeszcze przedmiotem naszych roztrząsań”.

Piotr Chmielowski¹³⁸

Wyzwolenie

Spółzawodniczyć z samym sobą nawet genialnemu talentowi bardzo trudno, kiedy bierze i temat podobny, i formę prawie niezmienioną. Po *Weselu* ogłosić *Wyzwolenie* – na to potrzeba było przede wszystkim niepospolitej odwagi. Prawda, że powszechne uwielbienie, tamtym utworem wywołane, mogło nawet nieśmiałego rozzuchwalić, lecz dla myślącego a prawdziwego artysty nie powinno by tworzyć dostatecznej pobudki.

Toteż nie sądzę, żebyśmy samemu niesłychanemu powodzeniu *Wesela* zawdzięczali *Wyzwolenie*; działały tu niewątpliwie inne powody, ale zanim o nich powiem, winniem napomknąć nieco o podobieństwie jednego dzieła z drugim.

Więc najprzód forma. Rozkład treści na trzy akty w *Wyzwoleniu* jest również takiż sam jak w *Weselu*. W pierwszym akcie dawniejszych godowników¹³⁹ zastąpiły osoby typowe (nie symboliczne zgoła, jakby może niejeden, dzisiejszą modną terminologią zbity z tropu,

¹³⁸ Piotr Chmielowski (1848–1904) – krytyk i historyk literatury, publicysta oraz wykładowca, wybitny przedstawiciel polskiego pozytywizmu.

¹³⁹ Godownik – uczestnik godów (tu: zabawy i obrzędów weselnych).

powiedział), wyrażające różne poglądy na sprawy narodowe, niekoniecznie w dobie współczesnej, lecz w ogóle w całym okresie życia Polski porozbiorowego. Są tu więc: pełni zawsze animuszu, choć w biedzie, Karmazyn i Hołysz; cichy i lojalny Prezes, lękający się wymówienia wyrazu: Polska; Przodownik rewolucyjny (na zgromadzeniach pamiątkowych), upajający siebie i innych ustawicznym powtarzaniem tego wyrazu; Kaznodzieja do górnych lotów zachęcający i przeświadczony, że w nim Polska jest uosobiona; Prymas¹⁴⁰ głoszący konieczność poddania się orzeczeniom Rzymu, choćby one kazały raz na zawsze do trumny się położyć; Mówca seraficzny¹⁴¹, prawiący o wszechpotędze Miłości; Ojciec ostrzegający syna – i ostrzegający na próżno – żeby się nie poddawał powabom niewieścim; Starzec, napominający córki, aby patrzyły na wszystko, co się około „budowania Polski” dzieje – i milczały; Samotnik mistyczny, niewiedzący, w co ma wierzyć, a w co nie; Wróżka¹⁴²

¹⁴⁰ Prezes, Przodownik, Kaznodzieja, Prymas, Mówca – postaci z *Wyzwolenia*. Prezes, którego pierwowzorem był hr. Stanisław Tarnowski (1837–1917), reprezentuje kręgi konserwatywne i krytyczne wobec tradycji powstaniowej. Przodownik szermuje sloganami demokratycznymi i patriotycznymi. Kaznodzieja (kreując tę postać, Wyspiański nawiązał do biografii i nauczania o. Wacława Nowakowskiego (1829–1904) głosi ideę Polski jako bytu wyłącznie duchowego. Natomiast Prymas, wzorowany na kardynale Janie Puzynie (1842–1911), wzywa do posłuszeństwa wobec papieża. Wypowiedzi Mówcy nawiązują do poglądów i działalności filozofa Wincentego Lutosławskiego (1863–1954).

¹⁴¹ Seraficzny – tu: anielsko wzniosły.

¹⁴² Starzec, Samotnik, Wróżka – postaci z *Wyzwolenia*: Starzec w katedrze wawelskiej uczący córki polskości; Samotnik, niekiedy identyfikowany z poetą i dramaturgiem Tadeuszem Micińskim (1873–1918); Wróżka, ogólnikowo zapowiadająca nadzwyczajny charakter zachodzących w dramacie wydarzeń.

niepewna, kto będzie posłańcem bożymi wybawicielem narodu... itd.

Tłum jest wielki, ale nie taki, jak w akcie drugim tłum masek (jest ich 22, *notabene* ponumerowanych), które zastąpić miały upiorów z *Wesela*. Te maski to największy błąd utworu pod względem formy. Bo z założenia już nie wypowiadają one swoich myśli, lecz je owszem ukrywają. Bardzo często poeta, zamiast jakich bądź wyrazów, daje im tylko pytajnik (?) na twarzach, garnirując¹⁴³ tymi pytajnikami całe stronicę. Cóż więc o nich, jako osobach dramatycznych, da się powiedzieć? Nic zgoła. Są one w większej swej części milczącymi manekinami, na to wystawionymi, ażeby bohater coś wobec nich mówił. Tak jest... coś mówił, bynajmniej zaś nie wyrażał swoich uczuć, czy opinii. Ale o tym później.

Nie sądzę, ażeby najdrobiazgowszy rozbiór zdołał coś orzec ściślejzego o tym tłumie; a „syntetycznie” ogarnąć go można jedynie tłum masek i nic więcej. Czy poza operowo-optycznym znaczeniem będzie miał ten eksperyment jakąś dramatyczną doniosłość, wykazać to może dopiero przedstawienie na scenie. W *Weselu* upiory odznaczały się bardzo wyraźną charakterystyką i każdemu utkwić musiały w pamięci; maski w *Wyzwoleniu* to przemijające cienie bez żadnej indywidualności, owszem, starające się tę indywidualność, jeżeli ją mają, starannie zamaskować właśnie. Innymi słowy, są to maski do drugiej podniesione potęgi – maski kwadratowe...

W akcie trzecim znowu się pojawiają owe osoby typowe, jak godownicy *Wesela*, ale nie wszystkie, i bez tego psychologicznego, jak tam, umotywowania. – W *Weselu* akt drugi stanowił bardzo ważną, bardzo wpływową

¹⁴³ Garnirować – ozdabiać. Garnirowanie najczęściej oznacza przyozdabianie dań, dawniej także obszywanie strojów wstążkami, koronkami itd.

część budowy dramatycznej; w *Wyzwoleniu* akt drugi (prócz jednej tylko sceny końcowej) mógłby ze względu na budowę i motywowanie dramatyczne wcale nie istnieć. Przemiana bowiem, jaka w osobach typowych następuje, nie jest wynikiem jakichś wrażeń, uczuć, wpływów, które by się w akcie drugim mieściły, lecz przedstawia się jako skutek interwencji wyższej, interwencji Geniusza, który tu odgrywa rolę Chochoła.

Autor w objaśnieniach zapewnia, że „skala myśli” owych osób ma być „podniesiona o ton” przez Geniusza. Widocznie Geniusz bierze to podniesienie w znaczeniu... muzycznym, bo osoby te obecnie bardzo c i e n k o śpiewają. – We wszystkich znać zwątpienie, upadek ducha, i w Kaznodziei, i w Prymasie, i w Mówcy, i w Starcu, i w Ojcu. Tylko Karmazyn z Hołyszem nie tracą szubienicznego humoru, radzą chłopom, żeby się wyuczyli wad szlacheckich i popełniali starodawne błędy szlacheckie, a widząc, że ich rola się skończyła, wyrażają radość, że i innych (lud) „pociągną w grób”.

Los Geniusza atoli odmiennym jest niż los Chochoła. Nie pozostaje on zwycięsko na placu, jak Chochoł, nie przygrywa na kawałku drewna bezmyślnie tańczącym tłumom, bo pokonywa go inna, potężniejsza – przynajmniej na pozór – siła, siła bohatera dramatu. Co tu wyobraża Geniusz, a co bohater, powiem zaraz, tylko wprzód jeszcze dokończę rzeczy o formie.

Wskazałem jej wielkie podobieństwo do formy *Wesela*; ale są i różnice, lubo bardzo drobne. Główna różnica na tym polega, że mamy tu widowisko sceny na scenie, jak w Szekspirowskim *Hamlecie*, do którego w *Wyzwoleniu* liczne znajdują się aluzje. Osnowa dramatu nie jest malowaniem dramatycznym jakichś zdarzeń rzeczywistych (zmysłowych, czy duchowych), lecz improwizacją sceniczną, w której bohater gra oczywiście główną rolę, ale po jej ukończeniu jeszcze pozostaje przed widzami już nie

jako aktor, lecz jako człowiek. Pomysł ten nie jest bynajmniej sztuczką, lecz łączy się ściśle z ideą utworu, tak, że o nim jeszcze później pomówić wypadnie.

Nowością także – kaprysem poetyckim – jest wprowadzenie objaśnień dramatyczno-scenicznych w kształcie wierszowanym, bardzo często archaiczno-ludowym, jasełkowym („Słów słuchają zdziwieni, czyli duchem p o j e n i”¹⁴⁴). Niekiedy poeta z tych objaśnień przechodzi do formy starohelleńskiej „parabazy”¹⁴⁵, w której autor wprost już od siebie przemawia do słuchaczy, wypowiadając swoje poglądy i spostrzeżenia, rzadko w poważnym, częściej w żartobliwym lub ironicznym tonie.

Najoryginalniejszą, ale i najzabawniejszą z tych wycieczek autorskich jest ta, w której Wyspiański mówi o Szekspirze¹⁴⁶. Oto Szekspir „najmniejszego nie miał cale pojęcia naszej polskiej duszy” (wielkimi literami), więc „nic polskiego nie wymyślił”; nazywa to wprawdzie Wyspiański „wadą”, ale zaraz się poprawia, że to nie jest wada, bo Szekspirowskie postaci „żyją”; a zresztą czyż plejada dzisiejszych poetów polskich ma w sobie „coś angielskiego?!”.¹⁴⁷

Gdyby ta ironiczna strofa znajdowała się w jakimś humorystycznym piśmie, „Diabieł”¹⁴⁸ czy „Szczutku”¹⁴⁹,

¹⁴⁴ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 5.

¹⁴⁵ Parabaza – w komedii greckiej moment zawieszenia akcji scenicznej, w którym przewodnik chóru zwraca się bezpośrednio do publiczności.

¹⁴⁶ William Shakespeare (1564–1616) – dramaturg, poeta, artysta teatru, jeden z najwybitniejszych twórców kultury europejskiej. Wyspiański inspirował się sztuką Szekspira, był również autorem rozprawy o jednym z jego dzieł (*Studium o Hamlecie*, 1905).

¹⁴⁷ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 189–190.

¹⁴⁸ „Diabeł” – krakowski dwutygodnik humorystyczny, ukazujący się w latach 1869–1922.

¹⁴⁹ „Szczutek” – lwowskie pismo satyryczne, ukazujące się w latach 1869–1896.

uśmiechnęlibyśmy się z tych drwin; ale tu w dramacie *Wyzwolenia*, mającym pretensje wytworzenia nowej zupełnie narodowej formy, choć bez zrywania „z tradycją teatralnych manekinów”, wybryk ten jest po prostu rażącym i niedorzecznym.

Tyle o formie. Jak starałem się udowodnić, nie jest ona postępem w stosunku do formy *Wesela*; przeciwnie, uznać ją musimy za daleko gorszą, najprzód dlatego, że jest już kopią, a po wtóre, że więź dramatyczna, skupiająca części w całość (za pośrednictwem aktu drugiego), tu się całkowicie rozprysła, ustępując miejsca sztucznie wyśrubowanemu „deusowi-ex-machina”¹⁵⁰, Geniuszowi z „ogromną wiechą zeschniętej ostu gałęzi na czole”... Jest to mechaniczne niemal sklejenie, nie zaś organiczne powiązanie części składowych. Niektóre sceny są precyzyjne, doskonale przeprowadzone – ale całość pod względem formy jest ułomna.

II

Przyjrzyjmy się treści.

Bohaterem *Wyzwolenia* zrobił poeta Mickiewiczowski Konrada, przerodzonego z Gustawa¹⁵¹. Pozostawił mu jego duszę wyniosłą, dumną, jego serce płomienne, jego fantazję bogatą a plastyczną, jego mistycyzm, jego gorącą miłość ojczyzny, jego wyodrębnianie się z tłumu, jego

¹⁵⁰ *Deus ex machina* (łac., dosł. bóg z maszyny) – rozwiązanie intrygi powieściowej lub dramatycznej, które nie wynika z logicznego przebiegu wypadków, ale z interwencji bóstwa lub nadzwyczajnego zbiegu okoliczności.

¹⁵¹ Gustaw-Konrad jest bohaterem dramatu *Dziady* (1823–1832) Adama Mickiewicza. 31 października 1901 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie odbyła się premiera *Dziadów* w inscenizacji i scenografii Wyspiańskiego.

wstręt i wzgardę względem ludzi kierujących się zimnym, praktycznym rozsądkiem, pragnących żyć tylko życiem bydlęcym, którzy „trawią błoto i brud”, którym „zgnilizna i jad” stały się już miłymi. Tchnie on świętym gniewem przeciwko zubożeniu i upodleniu duszy. Słowami duchowo pokrewnymi niektórym wspaniałym wybuchom Mickiewicza na katedrze paryskiej¹⁵², piętnuje Konrad usposobienie i postępowanie oportunistów i ugodowców: „Wy, co liżecie obcych wrogów podłóże, czołgacie się u obcych rządów i całujecie najeżdźcom łapy, uznając w nich prawowitych wam królów... Wy hołota, którzy nie czuliście dumy nigdy, chyba wobec biedy i nędzy, której nieszczęście potrącaliście sytym brzuchem beczelników i pięścią sługi. Wy lokaje i fagasy cudzego pyszałstwa, którzy wyciągacie dłoń chciwą po pieniądze, – po łupież pieniążną, zdartą w tej ziemi, której złoto i miód należy jej samej i nie wolno ich grabić! Warchoły to wy, co się nie czujecie Polską i żywym poddaństwa i niewoli protestem. Wy sługi! Drżycie, bo wy będziecie nasze sługi i wy będziecie psy, zaprzęgnięte do naszego rydwanu i zginiecie – pokryje waszą podłóż niepamięć!”¹⁵³

Taki bohater, bolejący strasznie nad znikczemieniem serc, nad zanikiem woli, nad nieudolnością do czynu, nad obłudą chytrych przodowników, pragnących się obłowić przez wyzysk naiwności narodowej, nad marzycielstwem fantastycznym dusz słabych, rojących rzeczy piękne i wzniosłe, lecz nieczujących istotnej nędzy społeczeństwa, nad marnością upajania się wspomnieniami, gdy o życie rzeczywiste dziś i na przyszłość chodzi – taki bohater staje do walki z Geniuszem, co dotychczas władał umysłami.

¹⁵² Mickiewicz od grudnia 1840 do maja 1844 roku prowadził wykłady z historii literatur słowiańskich w Collège de France w Paryżu.

¹⁵³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 63–64.

Któż to jest ten Geniusz?

To cały czar wielkiej, wspaniałej lub bolesnej przeszłości. To mroczne kaplice katedr gotyckich, to marmurowe pomniki rycerzów, to chorągwie zdobyte na wrogach, to nieśmiertelniki na grobach, to wieńce zawieszane na strzaskanych kolumnach, to lampki ukradzione¹⁵⁴ stawiane w Dzień Zaduszny¹⁵⁵ na mogile poległych, to urok opowieści o bohaterstwie i męczeństwie, to obchody pamiątkowe po wielkich zmarłych, to żałobą wstrząsająca epopeja *Wojny i Lithuanii* Grottgera¹⁵⁶...

Wszystko to jest uprawnione, wszystko to ma swoją zasadę – i źle byłoby, gdyby o tym wszystkim zapomniano. Ale – ideały przeszłości nie mogą być ideałami przyszłości; trumna nie powinna stać na miejscu kołyski; zmierzch pomimo podobieństwa nie rówien świtowi. Chrystus powiedział: niech umarli grzebią swoje umarłe – nie dlatego, żeby żywym zabraniał oddawać ostatnią posługę tym, „co odchodzą”, ale dlatego, żeby grób nie stał się mieszkaniem dla życia.

Konrad nie rozumuje oczywiście w ten sposób, bo jako człowiek, pragnący podźwignąć w narodzie wolę i zdolność do czynu, nie refleksjami, ale działaniem dążność swą zaznacza. Oto gdy masy wśród posępnego, ale uroczystego nastroju gotowe już są wziąć z rąk Geniusza „róg złoty”, „wieczność pokoju”, czyli inaczej mówiąc, pogrążyć się w cichej kontemplacji przeszłości bez zwracania uwagi na to, co się tuż obecnie przed oczyma dzieje, krwawiąc

¹⁵⁴ Tak w pierwodruku. Być może błąd korekty („ukradkiem?”).

¹⁵⁵ Dzień Zaduszny (właśc. Wspomnienie Wszystkich Wiernych Zmarłych) – w Kościele katolickim dzień modlitwy o zbawienie zmarłych, obchodzony 2 listopada.

¹⁵⁶ Artur Grottger (1837–1867) – malarz romantyczny, autor między innymi wielokrotnie reprodukowanych serii rysunków związanych tematycznie z powstaniem styczniowym: *Polonia* (1863) i *Lithuania* (1867).

zropiałymi ranami – Konrad z pochodnią w ręku staje obok Geniusza nad wrotami wiodącymi do grobów – grobów sławnych, grobów bohaterów i wieszczów – i wygłasza swoją świetną, głęboko odczutą przemowę, piętnującą ognistymi słowy zakochanie się w śmierci. Trzeba tę przemowę (str. 172–175¹⁵⁷) odczytać w książce, albo, co lepsza, posłuchać jej na scenie (gdy będzie odegrana), ażeby się przejąć jej potęgą i częściową prawdą. Tu parę tylko zdań przytoczę, ażeby do nich dalszy swój wywód nawiązać.

Nazwawszy Geniusza „harpią¹⁵⁸ narodu”, Konrad woła w uniesieniu: „Widmo niedościgłe duszy stęsknionej, – po obłądnych wodzisz manowcach i nad grób i czelusz grobową żywe, spragnione przewodzisz... Precz ty... chcesz przychylić nam do ust czary jadem pełnionej, która jest przeszłością naszą występłą i bolesną, – i ta nie będzie naszą krwią, krwią nas żywych i napojem... Złudo wielkości! Oto chcesz ująć nas sidłem piękna, co zamarło i zgaśło i jęk chcesz obudzić w piersi naszej a nie wołanie radości!... Czarodzieju! Mamidłem bawisz myśl i duszę kołysasz snem wspomnień. W państwie twoim czarów wszędy Śmierć jeno ta – wieczysta i nieśmiertelność dająca. Przeklęty! najlepszą brać zabiłeś moją i ranisz jadem smutku... Radość głoszę i wesele! Wyrzekam się ruin i gruzów i złomów wielkości, której oto Śmierć mocarką”¹⁵⁹...

Uniesiony widocznie swadą, uogólniając swoje wrażenia i uczucia, wiążąc zakochanie się w śmierci z ogólną dążnością poezji, Konrad – wypada w końcu ze swej roli

¹⁵⁷ Wszystkie wskazania stron *Wyzwolenia*, dokonane przez autorów tekstów zamieszczonych w antologii, odnoszą się do pierwodruku (Kraków 1903).

¹⁵⁸ Harpia – w mitologii greckiej groźny demon, wyobrażany jako ptak z kobiecą głową.

¹⁵⁹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 185–187. Monolog Konrada cytowany niedokładnie i fragmentarycznie, bez podziału na wersy.

i woła jak zrozpaczony hr. Henryk z *Nie-Boskiej*¹⁶⁰: „Poezjo precz!... Jesteś tyranem”¹⁶¹ (wielkie litery i wykrzykników masa). Zwrotka z *Dziadów*: „A kto prośby nie posłucha”¹⁶², kończy ową scenę w scenie – główną część dramatu.

Przeholował Wyspiański! Razem z mętną kąpielą wyłał dziecko – przynajmniej zamierzył i usiłował. Zamiast potępić – jak w *Kazimierzu Wielkim*¹⁶³ – archeologię ducha, balsamowanie życia żywego, rzucił klątwę na poezję w ogóle – czy też – co trudno rozstrzygnąć stanowczo – na poezję romantyczną. Zamiast zwalczać wszelkie pozowanie: na rozmiłowanych w smętnej śmierci, na amatorów melancholii księżycowej, na mistyków, prawiących o bezpośrednim obcowaniu z duchem Buddy¹⁶⁴, lecz przenoszących w praktyce całkiem inne obcowanie, na piewców siły, dygocących jak galereta, na „ładujących wóz Chrystusem”, ażeby przemycić tłuste poście słoniny dla siebie itd., itd. – Wyspiański zgromił poezję i nazwał ją tyranem dusz naszych.

Ale czyż Wyspiański?...

Czy autor, zwłaszcza autor dramatyczny, nie może zachować przedmiotowego stanowiska wobec swego bo-

¹⁶⁰ Hrabia Henryk, bohater romantycznego dramatu *Nie-Boska komedia* (1835) Zygmunta Krasińskiego, znajduje się pod wpływem poezji niszczącej osobowość, unieszczęśliwiającej, podległej złu.

¹⁶¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 188.

¹⁶² A. Mickiewicz, *Dziady kowieńsko-wileńskie*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, BN I 317, s. 16.

¹⁶³ W rapsodzie *Kazimierz Wielki* (1900) i projekcie witraża do katedry wawelskiej (1899–1900) Wyspiański nawiązał do otwarcia grobu króla i renowacji tumbi w czerwcu 1869 roku. Duch władcy, który jest narratorem rapsodu, charakteryzował odrętwienie narodu i jego zapatrzenie w przeszłość.

¹⁶⁴ Budda, właśc. Siddhartha Gautama (ok. 560 p.n.e. – ok. 480 p.n.e.) – indyjski twórca systemu filozoficzno-religijnego nazywanego buddyzmem.

hatera? Konrad, co prawda, z rodu swego jest wielkim bohaterem, nie godziłoby mu się podsuwać lada jakich poglądów, choćby zresztą bardzo efektownych na scenie; ale ostatecznie, któż wie?...

Wyspiański przypisał Konradowi i takie rzeczy, które z Konradem Mickiewiczowskim nie mogą mieć nic zgoła wspólnego. Jak to? Konrad Mickiewiczowski miałby przyjmować „święcone, noże” (Wyspiański sam natrąca, co to znaczy, wie, że to zbrodnia), on by miał brać pochodnię do ręki nie na to, ażeby rozświetlać mroki ścieżek narodowych, ale na to, ażeby roznosić pożogę, albo choćby rzucać na drzwi grobów królewskich i bohaterskich? On mógł walczyć z Bogiem „na serca”, lecz z Gontą i Żeleźniakiem, albo też z Szelą¹⁶⁵ nie przyjaźnił się przecie.

Nie, jak w *Legionie*¹⁶⁶ Wyspiański najfałszywiej narzucił Mickiewiczowi tyranię dusz, tak w *Wyzwoleniu* najniefortunniej przypisał Konradowi przekleństwo poezji. Konrad nie przeklinał poezji nawet wtedy, gdy do niego przemówił Bóg (jak sądził Mickiewicz przez usta Towiańskiego¹⁶⁷;

¹⁶⁵ Maksym Żeleźniak (ok. 1740–1768) i Iwan Gonta (1705–1768) byli przywódcami koliszczyzny, wystąpień Kozaków i chłopstwa ruskiego na Ukrainie Prawobrzeżnej. Kulminacją buntu była rzeź humańska (21 VI 1868 r.), podczas której zamordowano tysiące Polaków i Żydów. Jakub Szela (1787–1860) – jeden z przywódców rabacji galicyjskiej (II i III 1846 r.), buntu chłopskiego, wynikłego ze sprzeciwu wobec egzekwowania pańszczyzny, ale też sprowokowanego przez władze austriackie w celu zapobieżenia polskiemu powstaniu narodowemu. Uczestnicy rabacji zamordowali blisko 3000 osób, zniszczyli około 500 dworów i 52 plebanie.

¹⁶⁶ Kanwą dramatu Wyspiańskiego *Legion* (1900) jest formowanie przez Mickiewicza legionu polskiego w Rzymie w 1846 roku. Ochotnicy mieli walczyć z Austriakami.

¹⁶⁷ Andrzej Towiański (1799–1878) – prawnik, przywódca religijny, mesjanista, uzdrowiciel. Od 1842 roku kierował Kołem Sprawy Bożej, które zrzeszało polskich emigrantów, w tym Mickiewicza,

przedmowa do wydania *Poezji* z r. 1844¹⁶⁸); on tylko przestał je tworzyć, aby się wziąć do czynów.

Jest cię tej myśli i w *Wyzwoleniu*. – Walka z Geniuszem i pokonanie go, to końcowa scena „improwizacji dramatycznej”. Po niej Konrad z osłupieniem patrzy, jak aktorzy zrzucają kostiumy, zmywają barwiczki¹⁶⁹, przechodzą do życia powszedniego. Bolesnie mu. Więc to wszystko udanie tylko? I znowu ma ciężyc nad nami ta zgęszczona, zgniła atmosfera? Więc można tylko śnić artystycznie, ale nie można życia w sposób artystyczny przerobić?... Więc on ma być tylko bohaterem teatralnym? Więc jego wezwanie było jeno efektem scenicznym, tak samo jak te gromy, wywoływane przesuwaniem kul ołowianych przez rurę blaszaną, lub jak „tam-tam”, co naśladuje dźwięk dzwonów, nawet dźwięk Zygmunta¹⁷⁰?

I opadają dumającego Konrada Erynie. Za co? Za to podobno, że „stracił żarów świętą siłę, choć w ofierze dla

Słowackiego i Goszczyńskiego. W nauczaniu łączył chrześcijaństwo z reinkarnacją i programem politycznym zakładającym zaangażowanie członków Koła w przybliżenie Królestwa Bożego na ziemi.

¹⁶⁸ W przedmowie do paryskiego wydania dzieł wieszca Aleksander Chodźko (nie sam Mickiewicz, choć zapewne z jego wiedzą) pisał: „Powstanie Warszawskie [1830–1831 – W.R.] nie powiodło się, bo nieszczęśliwy naród przystępował do ofiary czynnego słowa, w części tylko tonu przeznaczanego dla swego zbawienia. I Wallenrod nie wydarł z rąk cudzoziemczych Ojczyzny swojej, bo środków do tego szukał gdzieindziej niż w Bogu. Ale zło nie zwyciężyło! Wskrzyszony Konrad, obudził się w celi wileńskiego więźnia i poniósł jęk milionów przed tron Wszzechmocnego, zapytał Go o przyczynę katuszy swojego narodu. Bóg już odpowiedział Konradowi” (A. Chodźko, *Przedmowa wydawcy*, w: *Pisma Adama Mickiewicza*, Paryż 1844, t. 1, s. VI–VII).

¹⁶⁹ Barwiczka (daw.) – kosmetyki do makijażu.

¹⁷⁰ Dzwon Zygmunt – dzwon królewskiej katedry na Wawelu, ufundowany przez Zygmunta Starego. Jego bicie towarzyszy najważniejszym wydarzeniom państwowym i religijnym.

narodu”. Zapewne, gdyby wprost z teatru wyszedł na rynek i ogłosił walkę za niepodległość, Erynie by go nie ściagały. Ale nie przyszło mu to jakoś na myśl – choć przecie kiedy marzenie... to marzenie... Siedzi tedy zamknięty w teatrze, czekając, aż mu nad ranem otworzy drzwi (nie wiadomo jakim prawem, a raczej jakim sposobem) „może wyrobnik, dziewczka bosa”...

Trudno było gorzej upokorzyć bohatera – jak tym zgrzytem ironii, przybranej w jakieś mgliste szaty symbolu sprawności ludowej.

III

Innych też zgrzytów nie brak *Wyzwoleniu*, zwłaszcza w nieszczęśliwym akcie drugim.

Gdybym się chciał bawić w ciuciubabkę literacką, nazwałbym ten akt drugi, jak p. Ortwin cały dramat, „pułapką na myszy”¹⁷¹, zwłaszcza na myszy krytyczne. Ale ponieważ lubię prosto zmierzać do celu, więc powiem, jak jest w trzętem pod względem architektonicznym, tak pod względem myślowym psuje całkowicie postać Konrada.

Autor objaśnia w parabazie, że Konrad w tym drugim akcie „nie zwierza się, kryje swą moc i swe męczarnie; w tej walce z myślą walczy własną, by ujrzeć ją dla siebie ja s n ą”.

Otóż każdy, kto bez uprzedzenia, a z uwagą odczyta cały ten szereg wybuchów, paradoksów, zdań niedomówionych, powtarzań, nawrotów, odskoków itd. (artystycznie nieugrupowanych i nieustopniowanych), poweźmie przekonanie, że tu autor utożsamiał się całkowicie

¹⁷¹ O. Ortwin, *O Wyzwoleniu Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1903, R. 5, t. 1, z. 2, s. 115 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 73). Biogram O. Ortwina zob. s. 71, przyp. 52.

z bohaterem i co sam w ostatnich latach myślowo przeżywał, to przypisał Konradowi, chcącemu wyjaśnić sobie myśl własną.

Znajdziemy więc w tych rozmowach z maskami (22-ma) zarówno to, co Wyspiański z sobą rozważał, bijąc się z myślami, oblatującymi jego duszę, jak i to, co słyszał lub czytał wokół siebie, w najbliższym swym otoczeniu o sztuce, o ideałach, o stosunku życia do poezji, o Polsce, o kosmopolityzmie, o westchnieniach bezsilnych do siły, o wyrabianiu w sobie woli, o budzeniu do czynu, o pokonaniu w sobie sprzeczności wewnętrznych, o „złotym rogu” itd., itd.

Jest to zatem spowiedź autorska, ale spowiedź zamaskowana rzekomą świadomością, że istotnie poeta doszedł do zupełnego wyjaśnienia sobie swej myśli o palących zagadnieniach artyzmu czystego, sztuki narodowej i życia realnego.

Nie chcę bynajmniej twierdzić, iż sam Wyspiański nie ma o tym jasnych pojęć – w tajniki wewnętrzne umysłu człowieka żywego wdzierać się nie chcę; twierdzą tylko, że w dramacie nie dał poznać tej jasności. Wszystko raczej chaotycznie się przedstawia. A więc zarówno myślenie, jak niemyślenie, rozumowanie, jak zaprzeczenie wartości rozumowania, jednoczenie ludzi i ich rozdawanie, miłość i nienawiść, budowanie, a nawet ohydne, z szyderczej gwary przejęte „robienie” Polski, jak zaniechanie urojeń nacjonalistycznych, a rzucenie się w nurty duchowe wszechludzkości, przenoszenie sztuki nad życie i życia nad sztukę; wszystko to w tych bezładnych rozprawieniach znaleźć i autentycznymi przytoczeniami poprzeć można, że z tego powstaje sielanka myśli, nie bezbarwna wprawdzie – o! nie! – lecz rozbiegająca się, jak kulki rtęci, łatwo to zrozumieć bez długiego dowodzenia. Autor bynajmniej tym się nie martwi. Jednym z paradoksów, włożonych przezeń w usta Konradowi – a których by się prawdziwy

Konrad wyparł niezawodnie – jest, że „nie ma myśli tak niejasnej, której by człowiek, myślący jasno i wyraziście, nie przenikał i nie rozumiał”¹⁷². Takim paradoksem usprawiedliwić by można wszystkie wypowiedziane kiedykolwiek przez ludzi – nedorzeczności. Myśl niejasną może człowiek myślący przerobić, przetworzyć na jasną, ale to już będzie jego własnym dorobkiem, jego własną zasługą; tamta zaś niejasność, jak była, tak i pozostanie niejasnością na zawsze; ona to będzie znamionowała swego autora.

Ale cóż to obchodzi Wyspiańskiego? Niech sobie łamie głowę nad rozwiązywaniem niejasnych zagadek; on sam rozwiązywać ich nie zamierza. Jemu się zdaje, że idee swe wciela w formę nieodwołalną, konieczną, bo „artystyczną”, on jej nie obmyśla, tylko ją odnajduje i w słowa ubiera. Szczęśliwe złudzenie!

W świecie idei nie można chodzić po omacku, jak w świecie wyobraźni, niczym niekrępowanej; tu potrzeba dobrze w abstrakcjach wyćwiczonego rozumu, ażeby się nie potknąć, ażeby głupstwa nie palnąć. Wyspiańskiemu brak wykształcenia filozoficznego, więc w uogólnianiu po prostu rady sobie dać nie może; myśli, słucha, patrzy, wszystko mu się zmienia w obrazy szczegółowe, same w sobie częstokroć bardzo piękne, ale nieukładające się w jednolitą, organicznie spójną całość. Posługując się symbolami, pisze bardzo a bardzo sugestywnie; można z jego słów i zdań snuć pajęczą przędzę najróżnorodniejszych domyślników i wykładów, ale one ani ściślejszych wymagań rozumu, ani też poważniejszych praw artystycznego nie zadowolą, bo się przedstawiają jak miliony drobno-ustrojów w kropli wody.

Konrad powtarza znaną zasadę: „chcę, ażebyś myślał wraz ze mną”¹⁷³, to jest nie wchłaniał jeno biernie tego, co

¹⁷² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 86.

¹⁷³ *Ibidem*, s. 96.

powiadam. Nic słusniejszego. I kiedy autor podaje szereg maksym, sentencyj, aforyzmów, to dość mu odwołać się do tej zasady. Ale gdy zamierza utworzyć dzieło jednolite, stanowiące jakąś całość artystyczną, złożoną z różnych części, to musi koniecznie tak te części uporządkować i ustosunkować, iżby bez szkody nie dały się mechanicznie oddzielić i ażeby stanowiły pewien organizm.

Tego w *Wyzwoleniu* nie ma; tu niektóre jeno części trzymają się kupy, a większość ich snuje się jak ten rój 22 masek niby to około Konrada, lecz każda swoim dworem¹⁷⁴; a Konrad sam tak się zapomina, kto go rodzi, że mówi jak jaki dekadent spod Pawia¹⁷⁵: „Ty budzisz we mnie zupełnie nowe kombinacje odruchów. Nie przyszło mi jeszcze nigdy do myśli (!), żeby trzasnąć w pysk Jowisza” (str. 61)¹⁷⁶.

Skądże to okropne zaniedbanie myśli i układu ich pochodu? Oto z zasady „świętości wrażeń” doprowadzonej do krańców. Wyspiański nie chciał zamilczeć przed czytelnikami i słuchaczami, co mu kiedy przychodzi do głowy, spisywał więc najróżnorodniejsze nieprzetrawione aforyzmy, paradoksy, koncepty, maksymy, przemowy i sądził, że tym sposobem spełnia zadanie artysty, odtwarzającego wnętrze duchowe życia. Dawniej mniemano, że poeta

¹⁷⁴ Swoim dworem – na swój sposób, według swego wyobrażenia.

¹⁷⁵ Paw widniał na zaprojektowanym przez Wyspiańskiego godle kawiarni Ferdynanda Turlińskiego Paon, przy ul. Szpitalnej 38 w Krakowie. Lokal istniał w latach 1896–1901, był miejscem spotkań bohemy (m.in. Dagny i Stanisław Przybyszewscy, Tadeusz Pawlikowski, Jan Stanisławski, Tadeusz Boy-Żeleński, Ludwik Solski, Jan Kasprówicz, Lucjan Rydel).

¹⁷⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 67. Wykrzyknik pochodzi od Chmielowskiego. Jowisz – najpotężniejszy bóg w panteonie rzymskim, odpowiednik greckiego Zeusa. Cytowane przez krytyka słowa odnoszą się do Maski 2, wynoszącej się ponad wszystkie polskie stronnictwa.

powinien ogółowi dawać dojrzały owoc swoich natchnień; dzisiaj wzięto sobie za prawidło częstować kwaśnymi, ledwie w początkach rozwoju będącymi jabłuszkami wrażeń, bo to podobno zaostrza zepsuty apetyt... 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 nienależących do grona „wtajemniczonych”¹⁷⁷, co mu przyznali genialność w twórczości dramatycznej¹⁷⁸; 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.

¹⁷⁷ „Wtajemniczeni” to dla Chmielowskiego zwolennicy prądów modernistycznych w literaturze i sztuce.

¹⁷⁸ Pisał wcześniej Chmielowski między innymi: „Dramat polski wiele zawdzięcza Wyspiańskiemu, bo pchnięty przezeń został na nowe, oryginalne, oswobodzone z pęt cudzoziemskich tory, ale myśl polska, do tychczas, tyle jeno przez jego najlepsze utwory zyskała, iż zwróciła się znowu do dziedziny wielkich natchnień, do dziedziny potężnych naszych wieszczów romantycznych” (P. Chmielowski, *Potocki Antoni*, Stanisław Wyspiański: studium literackie [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1902, z. 4, s. 693).

Władysław Leopold Jaworski¹⁷⁹

**Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach,
napisał Stanisław Wyspiański**

O stronie artystycznej ostatniego dzieła Wyspiańskiego napisze kto inny. Przypadnie mu zadanie wykazania oryginalności formy utworu, piękności wiersza, wspaniałości obrazów, wreszcie staranności gry artystów. Gdy jednak autor w swojej komedii *dell'arte* pragnął wystawić *Polskę współczesną*, jej hasła, programy, prądy, kierunki i myśli, przeto wolno widzowi także i z tego stanowiska ocenić sztukę. Mówię: widzowi, aby ułatwić sobie zadanie. Historyk literatury będzie się zastanawiał nad stosunkiem autora do dzieła, nad tym, co chciał powiedzieć, a co powiedział. Krytycy z cechu miewają czasem swoje zasady. Widz tylko jest niekępowany, pisze pod wrażeniem i tylko o wrażeniu.

Publiczność szeroka, kończąca powszedni dzień w teatrze, mogła być poruszona przez sztukę. Dramat, skombinowany w przedziwny sposób z malarstwem, wiersz rozbrzmiewający od początku do końca słowem: Polska, kolumny Wawelu, pomniki rycerzy, głos Zygmunta, światła, kostiumy, muzyka – wszystko to uderzało w idealną stronę widzów, wzruszało ich, a mogło nawet dla poety entuzjasmować.

¹⁷⁹ Władysław Leopold Jaworski (1865–1930) – prawnik i polityk konserwatywny, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Poza tym jednak nie sądzę, aby od razu zrozumiała, że między nią a autorem jest ostry konflikt i to z kilku przyczyn. Dzieło p. Wyspiańskiego jest przeniknięte na wskroś szyderstwem i ironią. Poeta oskarża swój naród, chłoscze i szydzi z niego. Ton ten jednak nie jest jednolity. Satyra miesza się z prawdą, igraszka i żart z prawdziwą boleścią, drwiny z poważną myślą. Wśród tego chaosu i gmatwaniny widz traci poczucie, gdzie kończy się jedno, a zaczyna drugie, pod wpływem zaś zewnętrznych efektów, nagromadzonych z prawdziwym mistrzostwem scenicznym malarza, a działających na najszlachetniejsze uczucia, bierze wszystko na serio.

Nie jest to jednak jedyna przyczyna nieporozumienia między artystą a widzem. Autor zapowiada Polskę współczesną, tymczasem daje wymyślone, oderwane linie myśli polskiej tylko dlatego, że ją stroi w kontusz i sukmanę¹⁸⁰ i stawia na tle Wawelu. Charakterystyka np. stronnictw czy kierunków jest w jego utworze zupełnie ogólną, pomijając już to, że jest bardzo zewnętrzną, a do tego skarykaturowaną. Konserwatyzm np. wyobrażają sobie tuzinkowe dzienniki wszystkich narodów jako inercję, demokrację jako krzykactwo, szlachtę przedstawiano w znanych celach w pismach i tworcach *sui generis*¹⁸¹ jakżeż wielu krajów jako umiejacą tylko grać w karty itd., itd. Nie rozumiemy, co w tych wszystkich prądach, przedstawionych pod formą różnych grup pojawiających się na scenie, jest szczególnie polskiego i do tego polskiego współcześnie. Przodownikowi na przykład, który, jak przypuszczam, reprezentuje demokrację, włożyć tylko trzeba w usta zamiast wyrazu „Polska” wyraz na przykład „Francja”, a będzie to agita-

¹⁸⁰ Kontusz (strój szlachecki) i sukmana (strój chłopski) symbolizują tu tradycyjne ujęcie relacji między warstwami polskiego społeczeństwa.

¹⁸¹ *Sui generis* (łac.) – w swoim rodzaju.

tor z rewolucji francuskiej, z r. 1848, z r. 1863, z czasów dzisiejszych wreszcie, każdy z nich bowiem mówił, mówi i będzie mówił:

Podajmy sobie braterskie dłonie i jedno jeno wciąż wołajmy: Polska. Braterskie sobie podajmy ręce, abyśmy wiedzieli, że w węzeł spajamy się nierozdzielny, nierozzerwalny, uświęcony tym słowem: Polska, itd., itd.¹⁸²

Oto druga przyczyna nieporozumienia i niezgody między autorem a widzom. Spodziewamy się na scenie Polski i to Polski współczesnej, a otrzymujemy typy ogólne, ukonstytuowane tylko po polsku lub głoszące wyraz „Polska”. To samo, co powiedziałem przedtem o poprzednich typach, to samo stosuje się do wszystkich innych. Harfiarka¹⁸³ na przykład, jako poezja liryczna wszystkich narodów, będzie przemawiać mniej więcej w taki sam sposób, jak w dramacie p. Wyspiańskiego:

Na tych strunach nanizanych
serce moje gram;
śmiej się do mych lic rumianych,
duszę swoją znam.
Dusza w tobie się żaliła,
spozstrzegłam ją raz;
na ołtarzu w źródle piła, itd., itd.¹⁸⁴

Ale na tym nie koniec nieporozumień. Nie mam zamiaru podsuwać autorowi takiej lub innej myśli i groma-

¹⁸² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 67. Cytat nieciągły i nieco zmieniony.

¹⁸³ Harfiarka – postać w *Wyzwoleniu*, uosabiająca uwodzącą i obywatelną siłę melancholijnej poezji.

¹⁸⁴ *Ibidem*, s. 44–45.

dzić argumenty mające wykazać, że tylko tę właśnie myśl chciał przedstawić. Wolno mi jednak, jako widzowi, stwierdzić z odebranych na przedstawieniu wrażeń, jaką ja myśl w utworze widzę. Otóż przypuszczam, że *Wyzwolenie* oznacza wyzwolenie się spod wpływu poezji. W kulminacyjnym punkcie komedii *dell'arte* mówi Konrad do Geniusza, uosabiającego właśnie poezję: „Poezjo precz. Jesteś Tyranem”¹⁸⁵. Oskarża ją dalej i obwinia o wszystkie nieszczęścia narodowe:

Złudo wielkości, oto chcesz ująć nas sidłem piękna, co zamarło i zgaśło, i jęk chcesz obudzić w piersi naszej, a nie wołanie radości.... Ty żeś nas wwiódł w bezdroże rozstajnych dążeń, uwodzicielu! Czarodzieju! mamidłem bawisz myśl i duszę kołyszasz snem wspomnień. W państwie Twoim czarów wszędy śmierć jeno ta wieczysta i nieśmiertelność dająca. Przeklęty! Najlepszą brać zabiłeś moją i raniśz jadem smutku, itd., itd.¹⁸⁶

Treść przeto utworu przedstawia mi się w następujący sposób. Wszystkie pojęcia, kierunki, hasła, programy, nurtujące, przenikające i kierujące współczesną Polską, nie mają żadnej wartości i wiodą do rozpacz, do beznadziejności, do śmierci narodu. Przyczyną tej bezsilności – to właśnie poezja, ta „Harpia narodu, która ssie nasze siły i spala je w czczy dym”¹⁸⁷. Konrad odpędza poezję, sam jednak nie podaje zamiast niej nic innego. Gdy Muza proponuje mu jako zakończenie obietnicę, że „naród poprowadzi gdzieś w przyszłość wspaniałą, że ukaze nowe

¹⁸⁵ Zob. s. 102, przyp. 161.

¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 187. Monolog Konrada cytowany nieciągle i niedokładnie, bez zachowania akapitów.

¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 185. Cytowanie niedokładne.

ideały, nowe świecące słońca itd.”¹⁸⁸, nazywa to prostytutką, ostatnia zaś scena z Eryniami oznacza, że „wyzwolenia” nie osiągnął, ale porwany przez nie stał się ich łupem i pastwą. W końcu dopiero, już nie w dramacie, ale w dopisku, jakby w zapowiedzi nowego utworu, robi autor nadzieję, że nadzieje może chwila wyzwolenia.

Jak Geniusz uosabia poezję, oskarżoną o całą niedolę narodu, tak poezja może być uważaną tylko za symbol tego strasznego ciężaru, którym nasza narodowa katastrofa przygniotła nasze cywilizacyjne życie. „Wyzwolenie” oznaczałoby wówczas wyswobodzenie się spod tego ciężaru, który nam zagradza drogę w cywilizacyjnym pochodzie narodów, który nam nakłada pęta przy rozwijaniu jakiegokolwiek problemu religijnego, politycznego, artystycznego czy naukowego. „Wyzwolenie” oznaczałoby wówczas tę swobodę, jaką mają narody szczęśliwe w swojej cywilizacyjnej pracy.

Można przypuszczać z wielu ustępów, że utwór p. Wyspiańskiego ten właśnie problem ma za zadanie rozwinąć i przedstawić. Przynajmniej ze symbolów, użytych w sztuce, może widz skonstruować tę właśnie myśl. Problem zaprawdę wielki i wspaniały! Widz oczekuje przeto przedstawienia niewoli duchowej, cywilizacyjnego zastoju, skarlenia myśli, w które nas popchnęło nasze położenie, nakazujące nam we wszystkich naszych czynach, dziełach i myślach zawsze pamiętać, że ich kierunek, ich lot i pęd znajduje swój kres i swoje granice w interesie narodu niesamodzielnego. Widz oczekuje dalej, że „wyzwoleniem” będzie oswobodzenie się z tych pęt, oswobodzenie jednak nieosłabiające w niczym narodu jako narodu. Jakżeż te oczekiwania spełnia dramat p. Wyspiańskiego?

¹⁸⁸ *Ibidem*, s. 201–202. Niedokładne cytowanie słów Muzy z aktu III dramatu.

„Wyzwolenia” poeta nie przynosi, przeciwnie, w samym dramacie stwierdza, że go w naszym położeniu nie ma, w dopisku zaś, jak już zaznaczono, czyni tylko nadzieję, że je sprowadzić może przypadek, może wybuch napiętej do ostateczności siły zemsty. Wynik jest więc tragiczny i to w dramacie rozumiemy. Ale bezwartościowość naszych dotychczasowych wysiłków cywilizacyjnych, spowodowaną tą właśnie „niewolą patriotyzmu”, czy tak lekko, tak łatwo, tak zewnętrznie tylko godziło się przedstawić, aby dowieść, że do tych „wyzwolin” jeszcześmy nie urosli w dostateczne siły? Naród, który by w swoich wysiłkach był tak słabym, tak tylko przez frazes przejętym i odżywianym, zasługiwałby naprawdę na to szyderstwo, którym go poeta chłoszcze. Tak jednak nie jest. W naszych dążeniach politycznych jest coś więcej niżeli kiwanie głowami jednych, a krzyk drugich; w naszym życiu religijnym jest coś więcej niżeli deklamatorska ekstaza; w naszej poezji coś więcej aniżeli śpiewane przez harfiarkę p. Wyspiańskiego „nic” itd., itd. Widz nie powinien uwierzyć, że to wszystko, co stanowi życie narodu, że wszystkie prace, trudy, męki narodu nie mają żadnej wartości, ale na szczęście widz na podstawie dramatu p. Wyspiańskiego także i nie może uwierzyć, aby tak było, wie bowiem, że pod tą artystyczną szarżą płynie inne życie, że pod płytkim kontrastem, wywołanym względami artystycznymi, jest coś głębszego, mającego istotną wartość, nieprzemijającego, a wiodącego do prawdziwego – nie na teatrze – wyzwolenia.

I to jest trzecia przyczyna niezgody między artystą a widzem. Przetłumaczmy ją na inny język. Krytyk artystyczny wyjaśni, czy ze względów artystycznych środki, obrane przez poetę, najlepiej wyrażają jego myśl. Widz jednak, jak przypuszczam, nie zrozumie nigdy, dlaczego wielką myśl i wielki problem przedstawiono tak płytkimi środkami. Nie zrozumie dalej, dlaczego naród taki, jakim

go zna z historii i z dzisiejszego dnia, zasługuje tylko na szyderstwo, na krwawą ironię, „na chłostę i oskarżenie”. Nie zrozumie wreszcie, że naród jego jest nicością, która żyje tylko przez zemstę. Widz nie zrozumie tego wszystkiego, bo wie choćby tyle, że ci, którym poeta każe „ślubować wieczne milczenie”, w milczeniu tym pracują nad odrodzeniem narodu; bo wie, że ci, którym poeta każe „grać na karabele”, dzisiaj w pracy narodowej nie ustępują nikomu innemu; bo wie, że poezja, sztuka, nauka polska – to przecież jakiś rzetelny i istotny dorobek utrzymujący mimo wszystkiego, mimo krępowanych niewolą skrzydeł, przy życiu.

Niezgody tej między poetą a widzem nie wyrównywanic, chyba przypuszczenie, że poeta jest człowiekiem innej epoki aniżeli widz. I rzeczywiście, dramat, któryśmy w sobotę po raz pierwszy widzieli na scenie, byłby zrozumiałym, gdyby pochodził z dawno minionej doby. Romantyzm odegrał już swoją rolę w naszym narodowym życiu, przyszły po nim już dawno inne kierunki, inne myśli, które nas z pewnością z bogaciły, uczyniły dojrzałszymi, przyniosły niejedną plon nowy, które choćby to tylko sprawiły, ale sprawiły naprawdę, że już nie dzielimy się na „ślubujących wieczne milczenie” i krzyczących głośno „Polska, Polska”, lecz że różnice między nami stanowią różne programy pracy, ale tylko pracy. Romantyzm spełnił już więc swą rolę i nie od niego mamy się obecnie wyzwolić. Dla epigonów romantyzmu miejsce więc obecnie już tylko w dziedzinie sztuki.

W dziedzinę tę widz nieuświęcony¹⁸⁹ nie wkroczy ze swoim sądem, gotów wszystko, co mu zachwałą krytycy z cechu, przyjąć z wiarą, że jest doskonale, ale pod pewnym warunkiem. Powinni mu pierwiej ci krytycy wy-

¹⁸⁹ Nieuświęcony – tu autoironicznie o sobie jako niedopuszczonym do święceń, czyli będącym poza kręgiem krytyków.

tłumaczyć, że wolno poecie wywoływać na scenę Polskę współczesną, a dawać ogólne i powszechne typy, że wolno poecie dla celów artystycznych zatajać dobre strony narodu, a szarżować złe, że wolno artyście ignorować wszystkie półwieczne cywilizacyjne wysiłki narodu, że na tym wszystkim wreszcie polega właśnie wielkość sztuki. Jeżeli mu to zostanie udowodnionym, zgodzi się na sąd krytyków z cechu i nieść będzie poecie wieńce. Zakończmy jednak te wrażenia razem z tą publicznością, która po dniu powszednim przychodzi do teatru, nie dla wysiłków umysłowych. Stwierdziliśmy, że będzie ona poruszona przez sztukę przy pomocy wszystkich tych efektów, które poeta tak świetnie wyszydza, a którymi sam szafuje z taką hojnością i z takim mistrzostwem scenicznym. Jeżeli jednak ta publiczność pragnie zachować to niecodzienne wrażenie, niechaj nie idzie słuchać po raz wtóry dramatu, wówczas bowiem stałaby się odporniejszą na działanie efektów, a poczęłaby rozumieć, że między nią a poetą istnieją owe głębokie różnice, o których pisaliśmy wyżej.

Władysław Prokesch¹⁹⁰

Wyzwolenie. Dramat w 3 aktach
St. Wyspiańskiego, przedstawiony na scenie
krakowskiej w dniu 28 lutego br.

Poznaliśmy tedy z desek sceny ten rozgłośny utwór, o którego treści, myśli przewodniej i znaczeniu zabierał na tym miejscu przed niedawnym czasem głos jeden z najbardziej powołanych znawców naszego piśmiennictwa¹⁹¹. Okoliczność ta zwalnia mnie od poddawania obecnie ponownemu rozpatrzeniu niezwyklego dzieła Wyspiańskiego. Wprowadza nas ono na tak zawrotne wyżyny poezji, rozpiętej na krosnach filozofii narodowej, że całe zastępy krytyków długo zagłębiać się będą mogły w tej kopalni myśli, wyblysków ducha i poetyckiego polotu, jakie autor *Wyzwolenia* złożył w tym podniosłym utworze, będącym znamienym wyrazem prądów, myśli i upodobań dzisiejszych. Autor *Wyzwolenia*, czytając je lub słuchając sądów o scenicznej reprezentacji swego dzieła wygłaszanych, znajdzie w nich niezawodnie wszystko, krom odbicia własnych poglądów i myśli, które na każdym kroku stara się ukryć pod korcem ironii, filozoficznych dedukcji lub poetyckich przenośni.

¹⁹⁰ Władysław Prokesch (1863–1923) – dziennikarz, krytyk literacki i tłumacz. W „Nowej Reformie” był recenzentem teatralnym, a także kierował działem literacko-artystycznym.

¹⁹¹ Mowa o przedrukowanym w tej antologii artykule Piotra Chmielowskiego (idem, *Wyzwolenie*, „Nowa Reforma” 1903, nr 35–37, zob. *Teksty źródłowe*, s. 93–110).

A jak niezwykłym jest samo dzieło, jak żywiołowym potok słów, głoszonych przez usta bohaterów dramatu, uosabiających Polskę współczesną i jej narodową ideę, tak niezwykłym i na wskroś oryginalnym jest wrażenie, jakie ono wywołuje w ramach sceny.

Czytając *Wyzwolenie*, sądzić by można, że jest to utwór zgoła niekwalifikujący się na scenę, poemat dramatyczno-filozoficzny, niemający nic wspólnego z plastyką sceny. W rzeczywistości tymczasem rzecz się ma wręcz przeciwnie. Dramat Wyspiańskiego jest wprawdzie antytezą i negacją wszelkich prawideł sceny, ale niezwykły nastrój dzieła przenosi nas w taką sferę myśli, rozpościera takie tło, że można zapomnieć na chwilę o świecie kinkietów, a przenieść się w świat myśli autora i przez pryzmat jego filozofii patrzeć na ten długi szereg zmieniających się, jakby w kalejdoskopie, obrazów, które odtwarzają wielką komedię politycznego życia Polski porobizorowej, nie bez słuszności nazwaną przez Wyspiańskiego „*commedia del arte*”.

Wyzwolenie jest dalszym ciągiem, rozwinięciem niejako myśli zasadniczych i idei zawartej w *Weselu*. W obu utworach akcja sceniczna rozgrywa się w abstrakcji, pozbawiona łatwo uchwytnych kształtów konkretnej myśli, jest przygotowaniem końcowego zgrzytu najostrzejszej ironii, która nadaje obu tym utworom charakterystyczną cechę odrębności toku myśli i metody dramatycznego tworzenia. Jakieś dziwne beznadziejne, wprost przygnębiające, wrażenie jest wspólną cechą zarówno *Wesela* jak *Wyzwolenia*, a uczucie to staje się udziałem widzów teatralnych.

Wyzwolenie ogarnia szerokie i rozległe widnokreśli myśli narodowej. Pod formą zgrzytliwej ironii wyowiada ono wojnę utartym poglądom i teoriom, pragnie skrzepić myśl narodową, wskazać jej prawdziwe drogi wyzwolenia się spod wpływów apatii i bezsilności

w czynie, w programie i działaniu, spod wpływów teatromanii i poezji romantycznej, na którą rzuca gromy potępienia – on Wyspiański, sam typowy romantyzmu przedstawiciel...

Bohaterem, przedstawicielem nowych myśli i idei, czyni Wyspiański w *Wyzwoleniu* samego siebie, przybrawszy na się postać Konrada z trzeciej części *Dziadów* i snując przędzę myśli wielkich, programowych, wieszczych, ale niejasnych, nieuchwytnych i niejednorodnych, jak on sam – wielka mara poezji romantycznej. Aby o takie zadanie się pokusić, nie stracić wiary we własne siły, trzeba mieć zaiste niemały zasób wiary w siebie, we własne siły i posłannictwo. Dotąd nie przyszło do głowy żadnemu z poetów o taki zamiar się pokusić – ale Wyspiański nie cofnął się przed nim, może w poczuciu własnej siły, a może pod wpływem słów niektórych bezkrytycznych chwalców, którzy wmówili w niego, że jest mężem opatrznościowym, zapowiadającym cyfrą 44...¹⁹²

On sam tedy, ów Konrad, wypełnia osobą i myślą swoją akcję trzech aktów dramatu, dokoła niego rozgrywa się wielka tragedia, on buduje i burzy programy przyszłości, aby w ostatecznym zakończeniu przyjść do przekonania, że wszystko jest fikcją, że od poezji do czynu tak odległa droga, jak od teatru do rzeczywistości.

Ten równie śmiały, jak wspaniały temat dziwacznej akcji rozwija się przed widzami w trzech aktach, z których pierwszy i ostatni łączą się z sobą organicznie i dopełniają, środkowy zaś jest tylko luźnym przyczynkiem do charakterystyki Konrada, a raczej objaśnia genezę jego myśli.

Tło istotnie wspaniałe. Z podniesieniem kurtyny odsłania się oczom widza wnętrze kulis teatralnych. Surowe kontury tej naturalnej dekoracji, złączone przez zapuszczenie przejrzystej zasłony muślinu, poza którą widnieje

¹⁹² Zob. s. 70, przyp. 51.

pusta czeluść tylnej części teatru, ukazująca cały aparat dekoracji scenicznych. Na pustą scenę wchodzi Konrad, jakim go pamiętamy z *Dziadów*. Okuty w żelazne więzy zwraca się do siedzącej pod ścianami garści robotników teatralnych i w pełnych wieszczego nastroju słowach „każe im budować i burzyć”, zwykłą za to obiecując zapłatę. Zjawia się po chwili reżyser i Muza, zjawiają się aktorzy, puste wnętrza zaczyna się zaludniać. Konrad, wezwawszy Muzę do pomocy, każe odgrywać dramat, przedstawiający „Polskę współczesną”. Na jego skinienie rozpoczyna się na scenie ruch – w mig zapełniają ją dekoracje i po chwili scena daje obraz wnętrza katedry na Wawelu. Dwa olbrzymie tuki gotyckiej nawy oddzielają od widza purpurowe zasłony, poza którymi kryją się aktorowie dramatu.

I za chwilę obie zasłony rozstępują się, a spoza nieb ukazuje się cały szereg postaci, które podobnie jak w *Weselu* kolejno po sobie, ale każda za siebie, wypowiadają myśl swoją. A więc rozpoczyna ją strojny w bogatą delię Karmazyn, wiodąc spór z Hołyszem. Po rozprawie obaj zasiadają do stolika z kartami, a z tyłu poczyna swą rzecz prezes, po nim kaznodzieja i przodownik, prymas-kardynał, grzmiący tłum szlachty i wdzięczna Harfiarka, starzec z dwiema córkami, a wreszcie ogromna postać Geniusza z wieńcem ostu na głowie, przypominająca Mickiewicza na pierwszym pomniku Rygiera¹⁹³.

Inscenizacja tego aktu, podniosły nastrój słów wypowiedzianych, głębia myśli: wszystko to stwarza niesłychanie barwny obraz przesuwany, jak w kalejdoskopie, szereg luźnych epizodów i scen, nęcących oko różnorodnością,

¹⁹³ Pomnik Mickiewicza, projektu Teodora Rygiera (1841–1913), zmontowano na Rynku w Krakowie w 1894 roku, jednak pod naciskiem opinii publicznej posąg zdjęto z cokołu. Poprawki polegały między innymi na usunięciu wieńca laurowego, a odsłonięcie nastąpiło 26 czerwca 1898 roku.

wyobrażnię niecodziennym nastrojem. Szerokie malar-
skie tło jest tu podstawą scenicznego wrażenia, które jest
istotnie niezwykłym, a w pamięci utrwała się niezatartymi
rysami.

Akt drugi zmienia dekorację. Scena przedstawia od-
wrócone tyłem i zestawione dekoracje. Wśród nich stoi
Konrad, a spoza drzwi płóciennych wysuwa się kolejno
szereg 22 masek. Stają one kolejno po sobie za Konra-
dem lub z boku tak, że on ich nie widzi, wpadają mu
w tok jego monologu i znikają. Jak było do przewidze-
nia, akt ten w najwyższym stopniu niesceniczny, znużył
słuchaczy jednostajnością. Stek najróżnorodniejszych
filozoficzno-krytycznych myśli, niewiążących się z sobą
organicznie, a służących autorowi do ustalenia genezy
pobudek działania i walki ducha Konrada, nie wytrzy-
muje próby najcierpliwszego nawet słuchacza i czyni
skrócenie tego aktu wprost niezbędnym. Teatralną jego
stronę ratuje na szczęście odsłona końcowa, przedziwnej
piękności i wzruszającego nastroju sielanka, ukazująca
wnętrze oświetlonej izby chłopskiej, w której pochylona
nad kołyską kobieta nuci dziecięciu kolendę. Rój aniołów
otacza dziecinę, a wizerunek Matki Boskiej Częstochow-
skiej i płonąca w górze zawieszona choinka dopełniają
niezwykłego efektu malowniczej sceny, która wywołuje
u Konrada wybuch gorącej modlitwy, przypominającej
z lekka ekstazę Konrada *Dziadów*. A jak tam wieszczego
ducha poety opadają Erynie, tak tu wychodzi z ram ob-
razu owa kobieta karmiąca dziecko, kładzie na czole jego
rękę i wetknąwszy mu w dłoń płonąca pochodnię, wzywa
do przewodnictwa narodu.

Trzeci akt przywraca pierwotną dekorację. To samo
wnętrze katedry, ta sama grupa postaci uosabiających typy
Polski współczesnej, tylko nastrój całości wyższy, podnio-
ślejszy – Geniusz, który zakończył akt pierwszy, rozlewa
jakąś uroczystą atmosferę dokoła siebie. Wszyscy grupują

się około wejścia do grobów królewskich w katedrze. – Wtem zjawia się Konrad z pochodnią, zatrzaskuje drzwi grobów i wypowiada swą potężną tyradę, zakończoną potępieniem poezji.

Na tym kończy się improwizowana komedia. Aktorzy zdejmują kostiumy, maszyniści rozbierają dekoracje, tylko Konrad sam stoi zdumiony, nie mogąc zrozumieć, że to, co uważał za prawdę i rzeczywistość, było tylko fikcją.

Dziwne, niezwykle dzieło – niepowszednie zjawisko w polskim teatrze. Jak już wyżej zaznaczyłem, plastyka sceniczna podniosła jego wyrazistość, wzmocniła realizm jego konturów i nie zatraciła jego właściwego ideowego charakteru. Jako takie, należy *Wyzwolenie* do tych dzieł, których wystawienie na scenie wymaga przede wszystkim szerokiego tła malarskiego pod względem ekspozycyjnym, a gry deklamacyjnej w kierunku aktorskim. Obydwu tym warunkom scena krakowska uczyniła zadość, odpowiednio do dzisiejszych warunków swego personau¹⁹⁴ i zespołu. Przedstawienie wypadło w całości bardzo pięknie. Przygotowanie części reżyserskiej wykazało równie wysoki nakład pracy, jak wykonanie ról poszczególnych. Tytaniczny wprost trud miał do pokonania p. Mielewski¹⁹⁵ w roli Konrada. Wygłosił ją artysta w tym szlachetnym i podniosłym tonie, jaki cechował piękną jego kreację w *Dziadach*, którą tak trwale zapisał się w pamięci publiczności. Szczególniej pięknie wypadły sceny aktu pierwszego i końcowa tyrada w akcie ostatnim. W szlachetny

¹⁹⁴ Personau (daw.) – skład osobowy teatru.

¹⁹⁵ Andrzej Mielewski, właśc. Andrzej Sydor, Sidor, początkowo pseud. Milewski (1867–1916) – aktor, reżyser, dyrektor teatru. W jego repertuarze były role romantyczne (Gustawa-Konrada w *Dziadach* Mickiewicza i Semenki w *Śnie srebrnym Salomei* Słowackiego), świetne kreacje stworzył w dziełach Wyspiańskiego (Konrada w *Wyzwoleniu* i Rapsoda w *Bolesławie Śmiałym*).

ton poetycki umieli trafić z miarą prawdziwie artystyczną zarówno p. Wysocka¹⁹⁶ w roli Muzy, jak p. Tarasiewicz¹⁹⁷ w stylowo podniosłe i z tragicznym patosem w mowie i geście rozwiniętej roli Geniusza. Miękki liryzm poetycznej uwodzicielki zręcznie akcentowała p. Mrozowska¹⁹⁸, jako arfiarka¹⁹⁹, stylowym prymasem był p. Sosnowski²⁰⁰.

¹⁹⁶ Stanisława Wysocka (z domu Dzięgielewska, *secundo voto* Stanisławska, pseud. Wilska, 1877–1941) – aktorka teatralna i filmowa, reżyserka, dyrektorka teatru i pedagoga. Od 1901 roku pracowała w Teatrze Miejskim w Krakowie, stając się jedną z jego gwiazd. Kreowała bohaterki dramatów Wyspiańskiego: Muzę w *Wyzwoleniu*, Niewierną żonę w *Bolesławie Śmiałym*, Laodamię w *Protesilasie i Laodamii*, Pallas Atenę w *Nocy listopadowej* i Jewdochę z *Sędziów*. Specjalizowała się także w tragediach antycznych. Podczas I wojny światowej pracowała w Kijowie, gdzie powołała eksperymentalny teatr Studya.

¹⁹⁷ Michał January Tarasiewicz (1871–1923) – aktor, reżyser, dyrektor teatru, krytyk teatralny. Zdobył sławę dzięki tytułowej roli w prapremierze *Kordiana* Słowackiego (Kraków 1899). W sztukach Wyspiańskiego występował jako Poeta w *Weselu*, Geniusz w *Wyzwoleniu*, Protesilas w *Protesilasie i Laodamii*, Sieciech i Bolesław w *Bolesławie Śmiałym*, Chłopicki w *Warszawiance*.

¹⁹⁸ Jadwiga Stanisława Mrozowska (pseud. J. Ruczko, J. Ruczkówna, także Ruczko-Mrozowska, Toeplitz-Mrozowska, *primo voto* Poray-Wybranowska, *secundo voto* Toeplitz, 1880–1966) – aktorka, śpiewaczka, tancerka. W 1902–1905 występowała w Teatrze Miejskim w Krakowie, począwszy od tytułowej roli w *Sąsiadce* Tadeusza Rittnera. W dramatach Wyspiańskiego zagrała Harfiarkę (*Wyzwolenie*) i Pannę Młodą (*Wesele*). W 1908 roku wyjechała do Włoch, gdzie podjęła studia wokalne, następnie została śpiewaczką operową. Wspólnie z mężem, milionerem Józefem Toeplitzem, odbywała egzotyczne ekspedycje, o których publikowała książki i wygłaszała wykłady na uniwersytetach europejskich.

¹⁹⁹ Arfiarka (daw.) – grająca na harfie, harfiarka. Zob. przyp. 283 na s. 113.

²⁰⁰ Józef Konstanty Nałęcz Sosnowski (pseud. Marian, Mariański, 1863–1933) – aktor, śpiewak, reżyser. Początkowo występował w operetkach, później uchodził za wybitnego odtwórcę ról tra-

Wszystkim wreszcie artystom oddać należy słowa zasłużonej pochwały za utrzymanie ról w podniosłym tonie i nastroju.

Czy *Wyzwolenie* zdoła osiągnąć trwałe powodzenie, niepodobna przesądzać, zaznaczyć jednak należy, że utwór ten nie jest właściwie sztuką pisaną dla teatru w tendencji zdobywania teatralnego poklasku. Zapatrywaniu temu dał wyraz autor, który, mimo gorących oklasków widowni, nie ukazał się ze sceny. Zagościło na naszej scenie *Wyzwolenie* jako dzieło głośnego pisarza, którego twórczość obudza dziś powszechne zainteresowanie i oczekiwanie, że spod pióra jego doczeka się teatr polski sztuki, w której harmonia myśli zrównoważy nareszcie wszystkie czynniki artystyczne i da nam syntezę tego niepowszedniego talentu w dziele wszechstronnie dojrzałym.

gicznych. W dramatach Wyspiańskiego kreował role: Prymasa (*Wyzwolenie*), Bolesława (*Bolesław Śmiały*), Chłopickiego (*Warszawianka*), Dziennikarza (*Wesele*), Odysa (*Powrót Odysa*). Reżyserował *Bolesława Śmiałego*, *Sędziów*, *Powrót Odysa*, *Wyzwolenie*, *Klątwę* i *Akropolis*. Opracował partyturę reżyserską *Bolesława Śmiałego* na prapremierę w 1903 roku.

Gabriela Zapolska²⁰¹
Z teatru krakowskiego

Przeżyliśmy wieczór, który długo, a może na zawsze piętnem niepowszedniości wyrył się na duszach naszych. Znużeni byliśmy chwilami – senni i przytłoczeni wielkością dzieła, lecz dusza nasza była sobie wdzięczna, za to, że danym jej zostało znaleźć się w tym ogromie i uczestniczyć jakby widz, jakby część scenicznej piękności, która w ten sobotni wieczór z ciemni, z mgły gaz olbrzymio się rozpościerała. – Bo było nam tak – jakbyśmy weszli do przeogromnego tumu²⁰², którego wiązania giną gdzieś w przestworzu. – Las kolumn dokoła – i widać cienie, światła migają... grobowce odchylone, słychać szepty się ważą w przestrzeni, jakiś zdławiony krzyk, ktoś trącił o struny harf... Z oddali wypływa światło – pochodnia migoce olbrzymio, rośnie, potężnieje – rozjaśnia tum. – Słychać huk zatrzaśniętych grobowych drzwi i znów cisza, ciemnica... Konrad bije skrwawionymi pięściami

²⁰¹ Gabriela Zapolska, właśc. Maria Gabriela Janowska z domu Piotrowska herbu Korwin, *primo voto* Śnieżko-Błocka (1857–1921) – dramatopisarka, powieściopisarka, aktorka, krytyczka teatralna i artystyczna, kolekcjonerka sztuki. W dramatach o wymowie antymieszkańskiej, m.in. *Moralność pani Dulskiej* (1906), *Ich czworo* (1907), *Skiz* (1909), stworzyła oryginalną wersję naturalizmu.

²⁰² Tum – średniowieczna katedra lub kościół kolegiacki.

o drzwi jedne, drugie. Zamknięte?... Odrzucamy precz śmieszność biegających Erynij i czekamy, czekamy na te ostatnie słowa, tak wielkie, tak promienne, tak pocieszające jakby dobry jakiś głos – płynący z daleka:

Znajdzie się ktoś, co przyjdzie tam
z kluczami,
(może robotnik, dziewczka bosa)
i pierwszy uchyli wrót...²⁰³

* * *

I z tymi słowami rozumiemy wszystko – nie to wszystko, co nawąłem, chaosem filozoficznych dysertacji czyni z drugiego aktu mękę z powodu złego odtworzenia masek – lecz czujemy tę nić przewodnią całego dzieła, czujemy i kochamy ją! – Mówić tu o niej – nie miejsce i rola moja. Ogrom dzieła żąda choć w przybliżeniu wielkości określeń, jeśli ktoś o nim mówić się waży. – Co zamknąć można w kilkudziesięciu wierszach chłodnej krytyki teatralnej? A impresję przenosić na papier, druk – impresję tę, jaka się w duszę wżarła podczas tych godzin kilku – to prawie czyni ból. – Bo takie dzieła jak *Wyzwolenie* rozbierać, krajać na kawałki, sceniczności w nich szukać jest prostym szaleństwem! – Wyspiański tak pisze – bo tak pisać chce. I nie snobizm tu gra nam na nerwach, lecz dusze nasze drżą, czują i chłoną w siebie to, co on – nam ze swej duszy daje. – Wizje snuje – wizje z ekstazy swej natchnionej, i my nie mamy prawa sięść z piórkiem za uchem i mówić „och! to niesceniczne!” – To już mocarz w dziedzinie twórczości, i mocarz ten przyszedł świat w szczęśliwą godzinę. Odczuli go, zrozumieli i uznali za

²⁰³ Zob. s. 70, przyp. 51.

życia. – Tworzy coraz większe, coraz potężniejsze dzieła. Tchu nam nie staje, aby podążyć za pędem jego skrzydeł. – Wybiegamy z gmachu odurzeni, słabi. Tłum cały nadążyć nie może za tą myślą, która płomieniem wybucha i ogarnia kraj cały. – Lecz w płomieniach tych myśli znajdujemy dobroczynny żar i światło, które rozjaśnia nam zmroki. – Dlaczego widzicie jedynie w dziele Wyspiańskiego piekący ból, ironię plwaną w twarz tłumowi? – Nie, obok chłosty przejawia się nadziei brzask. – Bo sam jakby nadto wielką czuł mękę iść ciągle wśród ciemni i podłości ludzkiej, więc od czasu do czasu wionie na nas tchem najczystszej poezji. To jego:

– Chcę żeby w letni dzień,
W upalny letni dzień...

zadźwięczało nagle wśród aktu drugiego, wśród jego po-
grzebu ludzkiej godności, szczerości, rozumu i przebly-
sków serca jak najczystsza pieśń dolatująca na trzęsawiska,
po których błądzą upiory. I nie poezją jest owa choinka
i kołyska, bo w tym jest trochę banalne rozrzewnienie
sprowadzone za pomocą akcesorii teatralnych zlepionych
z rozmarzoną tkliwością, lecz poezja tkwi w potędzie
słowa – które sprowadzają nam do sali zatęchłej wizję
pól, lasów, wizję całego kraju rozkwitłego w czarowne po-
łudnie letnie. I gdy wielkość całości dzieła nas zanadto
przytłacza, zwracamy się myślą do tej czarującej pieśni:

Chcę pójść w zaciszny, gęsty bór
Za skłony sinych gór
I patrzeć po konarach drzew. –

Ileż tu miłości! Ile tu przeogromnego ukochania ca-
łego kraju rozplywa się w tej mowie! – I zrozumieć łatwo,
dlaczego potem Konrad oślepiły, skrwawiony bije rękami

w żelazne wrota ciemnicy i Zemstą zionie. – Bo chce wywalczyć wolność dla tych:

Płowych zżętych pól...²⁰⁴

* * *

Jak wykonać takie dzieło olbrzymia? Czy podobna?... I strach zbiera i lęk wykonawców, gdy mają interpretować takie dzieło. – Scena krakowska po części podołała zadaniu. Pojedyncze postacie odtworzone były dobrze, zrozumiane inteligentnie, odczute i żywe. Panu Mielewskiemu nieszablonowa należy się krytyka. – Chwalić go według przepisu, zbywać słowami utartymi to za mało. – Podziw tylko wyrazić należy i radość, że znalazł się w Polsce artysta, który mógł dźwignąć tę olbrzymią postać i wcielić się w nią. – Pan Mielewski ani jednego rysu na zatarł, ani jednej myśli nie spaczył – dla każdego wyrazu znalazł w sobie dźwięk odpowiedni. Serce, duszę, poezję, inteligencję włożył w swą grę – był piękny linią, gestem, intonacją swej gry. – Urósł nam w oczach, spotęźniał – i złączył nas grą swoją z samem dziełem, stając się niejako tym, który cały ogrom na skrzydłach swego talentu ku nam niósł. – Po Mielewskim w pamięci pozostał nam p. Tarasiewicz, który także wyogromniał jako Geniusz, i pan Sosnowski jedyny, który zrozumiał, jak należało się przetrworzyć pod wpływem Geniuszu. – Z kobiet panna Mrozowska wysubtelniła Harfiarkę do ostatniego tchnienia, panna Ordon²⁰⁵

²⁰⁴ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 150–151. Trzy cytowane fragmenty pochodzą z rozmowy Konrada z Maską 19.

²⁰⁵ Władysława Ordon-Sosnowska (z domu Rybicka, *primo voto* Sosnowska, *secundo voto* Feistowa, 1879–1933) – aktorka. Występowała m.in. w teatrach Krakowa i Lwowach, gdzie zdobyła

przemknęła się prawdziwą Primaverą²⁰⁶, panna Czechowska²⁰⁷ prześlicznie wydzwoniła Echo²⁰⁸ swoim niepospolitym głosem. – Harmonijnymi głosami wypowiedziały swe słowa panie Dulembianka²⁰⁹ i Zawadzka²¹⁰, a panna Walewska²¹¹ była silną i piękną Hestią. Pani Wysocka deklamowała poprawnie; a pan Walewski²¹², jeden z tłumu

uznanie, kreując postaci w polskich dramatach współczesnych. Grała Krasawicę w *Bolesławie Śmiałym* Wyspiańskiego (co artysta utrwalił w pastelowym portrecie), a także Wróżkę w *Wyzwoleniu*, Młodą w *Kłątwie* i Korę w *Nocy listopadowej*.

²⁰⁶ *Primavera* (wł.) – Wiosna.

²⁰⁷ Jadwiga Korecka (z domu Czechowska, zamężna Grekowa, także J. Grek-Korecka, J. Grek-Czechowska, 1883–1970), aktorka. W latach 1899–1908 była związana z zespołem Teatru Miejskiego w Krakowie, w prapremierze *Wyzwolenia* grała Echo. Wybitne kreacje, m.in. w dramatach Wyspiańskiego (*Młoda w Kłątwie*, *Jewdocha w Sędziach*, *Panna Młoda w Weselu*), stworzyła w Teatrze Polskim w Łodzi, gdzie występowała w latach 1908–1913.

²⁰⁸ Echo – postać z *Wyzwolenia*. W scenie z *Samotnikiem*, powtarzając ostatnie słowa monologów i dopowiadając ciąg dalszy, drwi z niego i uświadamia mu rozpaczliwą pustkę.

²⁰⁹ Maria Dulęba (1881–1959) – aktorka i pedagog. Debiutowała już w 1902 roku w krakowskim Teatrze Miejskim, w prapremierze *Wyzwolenia* była Córką I. Od 1906 roku występowała w teatrach warszawskich. W teatrze Reduta Juliusza Osterwy stworzyła wybitną kreację Marii w dramacie *W małym domku* Tadeusza Rittnera.

²¹⁰ Aniela Zawadzka-Kleczyńska, właśc. A. Rogala-Zawadzka, zamężna Kleczyńska (1877–1948) – aktorka. W prapremierze *Wyzwolenia* była Córką II. W 1904 roku wyszła za mąż za pisarza i krytyka sztuki Jana Kleczyńskiego, znacznie ograniczając aktywność sceniczną.

²¹¹ Leta Walewska, właśc. Waleria Abramowicz, zamężna Czajkowska (?–1929) – aktorka i tłumaczka. Grała Marysię w prapremierze *Wesela* i Hestię w *Wyzwoleniu*. W 1904 roku zrezygnowała z kariery sceniczej. Była żoną Józefa Czajkowskiego, malarza.

²¹² Adolf Leopold Walewski, właśc. A.L. Wallek-Walewski (1852–1911) – aktor, reżyser i dramaturg. Jako aktor specjalizował się w rolach nieszczęśliwych biedaków. W Teatrze Miejskim w Kra-

Masek inteligentną grą dowiódł, że rozumiał, o co chodzi. O reszcie „Masek” – powiedzieć trudno, że złożyły dowód inteligencji i należało podziwiać siłę Mielewskiego, że nie dał się wyprowadzić z tonu w tej przetrudnej scenie. – To samo należy powiedzieć i o grupach w akcie pierwszym, w których odzywali się i zabierali głos aktorzy nierozumiejący zupełnie tego, co mówią. A szkoda – bo scenizacja²¹³, dzięki reżyserii Wyspiańskiego, któremu dopomagał dzielnie jak zawsze Walewski – była niezwykłą i z ogromną siłą linii i odczuciem kontrastów obmyślaną. – Statystów było dużo – widocznie dobrze pouczonych, dekoracje piękne, ton cały odpowiedni. Lecz sił! Sił brakuje do dźwignięcia całości! Czy Dyrekcja, która widocznie z całą starannością i chęcią wystawiła dzieło Wyspiańskiego, nie chce zrozumieć, iż po to, aby grać, trzeba mieć... artystów z duszą, z sercem, z rozumem i wykształceniem!... Inaczej – najlepsze chęci iść muszą na marne.

kwie reżyserował *Dziady* w układzie Wyspiańskiego oraz premiery *Wesela* i *Wyzwolenia*.

²¹³ Scenizacja – tu: teatralna interpretacja tekstu dramatycznego.

Feliks Koneczny²¹⁴

Teatr krakowski

Ostatniego dnia lutego weszło na deski nowe dzieło p. Stanisława Wyspiańskiego: *Wyzwolenie*, znane już z druku i od kilku tygodni budzące powszechne zajęcie, jakkolwiek nie takie już, jak przedtem *Wesele*. Poezja polska zawsze była obywatelską i nie przestawała nigdy na hasła „sztuka dla sztuki”²¹⁵. Od XVI wieku wszyscy wybitniejsi nasi poeci starali się być przydatnymi dla Rzeczypospolitej, użyczyli Pegaza²¹⁶ nawet polityce, zabierali często wprost głos w walkach stronnictw i nawet Muzę swą oddawali na służbę partii podczas wojen domowych, postępując nieraz zuchwale, bez wahania, jak im dyktowało najlepsze ich przeświadczenie. Każdy też okres literatury naszej ma

²¹⁴ Feliks Koneczny (1862–1949) – historyk i historiozof, krytyk teatralny, publicysta, archiwista i bibliotekarz. W latach 1896–1905 publikował recenzje teatralne w krakowskim piśmie „Przegląd Polski”. Oryginalną koncepcję kształtowania się i relacji między cywilizacjami zawarł w książce *O wielości cywilizacji* (1935).

²¹⁵ Sztuka dla sztuki (franc. *l'art pour l'art*) – aktualna na przełomie XIX i XX wieku koncepcja autonomii sztuki, eksponowania jej funkcji estetycznej i uwolnienia od płasko rozumianych obowiązków społecznych.

²¹⁶ Pegaz – skrzydlaty koń z mitologii greckiej, symbol natchnienia artystycznego.

jakiegoś swego *Dworzanina*²¹⁷ lub *Doświadczyńskiego*²¹⁸, a kiedy poezja narodowa stanęła u szczytu, zamieniło się to dążenie do służby publicznej w Gustawa-Konrada. Za naszych dni dopiero zganiono po raz pierwszy, rzekomo w imię sztuki, jako takiej, wydrwiwano „społeczników” i orzeczono, że to wszystko jest dowodem zacofania polskiej poezji wobec „nowych prądów” dekadenco-symbolistycznych²¹⁹. Hasło „sztuka dla sztuki” jest w poezji nadzwyczaj wygodne dla tych, którzy rozporządzają wąską tylko gamą artystyczną, nie brakło mu więc zwolenników. Nie należał jednak do nich nigdy p. Wyspiański. Stała się rzecz niezmiernie ciekawa: najzdolniejszy z „Młodej Polski”, przerastający o całą głowę Przybyszewskiego²²⁰, nie był poznany wśród własnego otoczenia. I jego uważano za zwolennika sztuki samorodnej, czy też samorodztwa

²¹⁷ *Dworzanin polski* (1566) – dzieło Łukasza Górnickiego, wzorowane na włoskim traktacie *Il cortegiano* Baltazara Castiglione. W formie dialogów Górnicki przedstawił ideał renesansowego dworzanina, człowieka wykształconego, wytwornego i honorowego.

²¹⁸ *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki przez niegoż samego opisane* (1776) – powieść Ignacego Krasickiego. Tytułowy bohater, przebywszy wędrówkę edukacyjną po fikcyjnych krainach, uosabia cnoty obywatelskie właściwe dla polskiego oświecenia.

²¹⁹ Dekadentyzm (franc. *décadence* – schyłek) – tendencja w kulturze przełomu XIX i XX wieku związana z przekonaniem o kryzysie kultury europejskiej; symbolizm – tu: prąd artystyczny ukształtowany we Francji i Belgii w latach 80. XIX wieku. Jego zwolennicy jako cel sztuki wskazywali wyrażenie uniwersalnych, odwiecznych treści psychologicznych i metafizycznych za pomocą symboli.

²²⁰ Stanisław Przybyszewski (1868–1927) – dramaturg, pisarz, poeta i publicysta. Był jednym z najważniejszych uczestników życia kulturalnego czasów Młodej Polski, w jego wypowiedziach programowych istotną rolę odgrywały hasła „sztuki dla sztuki” oraz „nagiej duszy”, wyzwolonej ze społecznych konwencji i intelektualnych stereotypów.

sztuki, nietroszczącej się o żadne inne życia objawy. Długo wydawał się jak najdalszym od „społeczników”, aż wtem dojrzawszy, zwrócił się, i to wielkim ruchem, w tym właśnie starym kierunku. „Młodej”²²¹ sprawił taką niespodziankę, że nie wiedzieli, co począć z tym zjawiskiem. Logika kazała się wyprzeć Wyspiańskiego i rzucić w imię Przybyszewskiego wielką klątwę na autora *Warszawianki*²²². Ale Wyspiański stał się nagle tak popularnym, mimo wielkiej niepopularności dekadentyzmu, którego marką jakoś się oblepił, widocznie przygodnie! Praktyczniej więc było udać, że się nie dostrzega herezji i użyć głośnego nazwiska na korzyść szkoły. Zabawnym było patrzeć, jak największą sławę robili Wyspiańskiemu ci, którzy wczoraj jeszcze szydzili niemiłosiernie z poezji starającej się o treść. Straciwszy kontenans, stracili też miarę i zaczęli wołać, że zjawił się nowy geniusz poetycki, równy Mickiewiczowi i Słowackiemu. Krytykę zamieniali w krzykliwą reklamę, jakby dla zatarcia własnych śladów, żeby świat uwierzył, że oni z tej samej gliny, jak Wyspiański. Przyznać trzeba poecie, że się nie bardzo troszczył o to, czy go chwala, czy gania i jak to robią. Po wyjściu *Wesela*, które pomimo swych wad, wzbudza w słuchaczach zapał, a imię poety otoczyło powszechnym szacunkiem, gorliwcy zaczęli przyodziewać naprędce swe „nagie dusze”, czym kto miał, i dalejże publicznie w pogoń za *Weselem*, za najwybitniejszym utworem „społecznikostwa”, żeby się im nie wydarła nowa sława. Rzucili nie klątwę, lecz wielkie zaklęcie, że od czasu *Pana Tadeusza*²²³ nie pojawiło

²²¹ Tak w pierwodruku. W domyśle „Młodej Polsce” lub błąd korekty: „młodym” (na co wskazuje liczba mnoga czasownika w dalszym ciągu zdania).

²²² *Warszawianka* (1898) – dramat Wyspiańskiego. Akcja rozgrywa podczas powstania listopadowego, w dniu bitwy o Olszynkę Grochowską 25 II 1831 roku.

²²³ Poemat Mickiewicza *Pan Tadeusz* ukazał się w 1834 roku.

się nic wielkiego, aż dopiero *Wesele*, dzieło godne dzieła. Przesada przesadą. *Wesele* ma trwałe miejsce w literaturze, jest w nim bowiem poezja. Dekadentyzm zaś cały tak się zmęczył gonitwą za Wyspiańskim, że popadł najpierw w apatię, a potem zaczął się... namyślać. Nie żartem, ale całkiem poważnie powiadam, że jeżeli Wyspiański przestanie tworzyć tragedię historyczną (do czego jest powołany), gotów się do tego zabrać Przybyszewski.

W p. Wyspiańskim zbudził się obywatel, zastanawiający się nad ogólnym położeniem narodu, a pragnący pobudzić go na nowe tory. Słowem, mamy do czynienia z odrodzeniem starego objawu, kiedy to o tyle ceniono poezję, a poetę uważano za pożytecznego członka społeczeństwa, o ile mógł być „wieszczem”. W nowym utworze Wyspiańskiego, *Wyzwoleniu*, ta poezja „wieszcza” bierze stanowczo górę ponad wszelkimi innymi względami.

Wielkich, a raczej wyjątkowych zdolności Wyspiańskiemu nikt odmówić nie może. Dla krytyki jednakże same zdolności nie mogą jeszcze stanowić kryterium, zwłaszcza wobec tego, że jak piekło brukowane jest dobrymi chęciami, tak cała Polska brukowana jest wzdłuż i wszerz zdolnościami, tylko z tym bieda, że one po większej części wydają nieproporcjonalnie małe rezultaty. W sprawozdaniach teatralnych „Przeglądu Polskiego” była już kilkakrotnie mowa o widocznym powołaniu Wyspiańskiego na poetę dramatycznego, a zdaje mi się nawet, że „Przegląd Polski” pierwszy wśród pism niesympatyzujących z dekadentyzmem nazwał Wyspiańskiego poetą wybitnym i samemu talentowi hołd złożył, a pierwszy w ogóle określił go. Kiedy poeta wystąpił z *Warszawianką*, powiedziano na tym miejscu wyraźnie²²⁴, że jakkolwiek to dopiero materia-

²²⁴ Niejednoznaczne stanowisko Konecznego wobec *Warszawianki* relacjonował Kazimierz Gajda: „Uważał ją za «najlepsze» dotychczas «poetyczne dzieło» o powstaniu listopadowym, po-

łem jest na tragedię, jednakże materiałem już tak znaczącym, że nikt ze współczesnych w zawody z Wyspiańskim iść nie może co do zdolności dramaturgicznych. Pojawiły się później inne dzieła, sąd ten usprawiedliwiający, a zwłaszcza dwa utwory w stylu klasycznym, godne najwyższej pochwały. Jedno z nich wyszło w „Przeglądzie Polskim”²²⁵. Z niejasnego wyłożenia myśli w *Weselu* i z pewnej chaotyczności formy tego utworu nie można jednakże było snuć wniosków niekorzystnych dla przyszłości Wyspiańskiego jako dramaturga, gdyż można było określić dzieło jako poemat dramatyczny, pełen licencji, co nie przeszkadza, żeby potem nie miała nastąpić ta tragedia, na której napisanie czekamy. Nie nastąpiło to dotychczas, bo poeta gubi się ciągle w „szukaniu formy”, jak się powszechnie określa niedostatek... panowania nad sobą samym. Starej więc formy nie przyjmuje, a nowej nie wymyśla i pisze tymczasem, jak gdyby spisywał wszystko bez wyboru, cokolwiek chwila na myśl mu przyniesie.

Myśl ta, poważna i głęboka, krąży ciągle koło sprawy narodowej i zastanawia się nie tylko nad stanem społeczeństwa, ale zarazem nad stosunkiem poety do narodu. Z każdego wiersza *Wyzwolenia* znać, że autor pragnąłby cały zamienić się w jakieś ziarnko gorczyczne²²⁶, z któ-

mimo dostrzeżonych «wad», jak np. «zapadanie w tyradę bez potrzeby, bezczynność wielu osób na scenie, kilka zapomnień» – i słusznie podjętą przez Wyspiańskiego próbę tragedii historycznej, choć w stadium rozwoju: «metodę pisania niech ma, jaką mu się żywnie podoba, byle [to] było piękne i wykończone» (K. Gajda, *Koneczny o dramatach Wyspiańskiego*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” t. V, 2005, s. 88).

²²⁵ Ten dramat to *Protesilas i Laodamia. Tragedia* („Przegląd Polski” 1899, nr 397, s. 1–31). Drugim utworem w stylu klasycznym z tego czasu jest *Meleager. Tragedia* (Kraków 1899).

²²⁶ Nawiązanie do przypowieści Jezusa o ziarnie gorczycy: „Mówił jeszcze: «Z czym porównamy królestwo Boże lub w jakiej

rego wzrosnąłoby drzewo nowej, odbudowanej Polski. Zastanawiał się widocznie wiele nad samym sobą, a określiwszy we własnym umyśle swe przeznaczenie, czy powołanie wśród współczesnych, pospiesza je spełnić. W nowym dziele opisuje swoje własne „wyzwolenie” z dotychczasowej – jak mniema – nieświadomości i z mnóstwa zapatrywań rozpowszechnionych, a zdaniem jego błędnych i dla sprawy polskiej wielce szkodliwych. Sam wyzwolony niesie wyzwolenie innym i oto geneza i cała interpretacja *Wyzwolenia*. Tak sobie tłumaczę ten utwór i wyjaśniam; czy dobrze? Ręczyć nie można, bo skoro tylko idea utworu nie jest jasną, już źle, że jest jakby zrównaniem²²⁷, dopuszczającym kilku rozwiązań. W matematyce każde z nich jest równie dobrym, ale w poezji, a do tego w „wieszczey”, to jest chcącej objawić ogółowi jakąś myśl, jedna tylko interpretacja może być prawdziwą. Niestety *Wyzwolenie* jest tak pogmatwane, że można się w nim zgubić w najrozmaitszych domysłach. Zresztą – autor żyje, pisze, działa; jego rzeczą jest dostarczyć interpretacji autentycznej, jeżeli mu zależy na tym, żeby go nie rozumiano fałszywie.

Czytamy na tytule, że to „dramat w trzech aktach”. Ależ *Wyzwolenie* dramatem wcale a wcale nie jest, ani nawet poematem dramatycznym, ani też choćby jakkolwiek fantazją dramatyczną; utwór ten nie posiada najmniejszego związku z dramaturgią i z teatrem nie ma nic do czynienia. Autor jest wprawdzie innego zdania, mniema, że teatr jest w sam raz dobrym miejscem do ogłaszania

przypowieści je przedstawimy? Jest ono jak ziarno gorczycy; gdy się je wsiewa w ziemię, jest najmniejsze ze wszystkich nasion na ziemi. Lecz wsiane wyrasta i staje się większe od jarzyn; wypuszcza wielkie gałęzie, tak że ptaki powietrzne gnieźdzą się w jego cieniu» (Mt 4, 30–32, cyt. za *Biblią Tysiąclecia*).

²²⁷ Zrównanie – tu: równanie matematyczne.

dział tego rodzaju, ale myli się pod tym względem stanowczo. Dyrekcja wystawia utwór po prostu dlatego, że po *Weselu* nazwisko autora stało się dobrą firmą na afiszu, i cokolwiek by teraz wystawiono z tym podpisem, zawsze tłum do teatru ściągnie, bo choćby rzecz była słaba, każdy jednakowoż osobiście będzie chciał sprawdzić, co to jest. Gdyby jednakże po *Wyzwoleniu* nastąpił drugi utwór podobnego rodzaju, zajęcie publiczności z pewnością osłabnie. Wyobraźmy zaś sobie, że utwory podobne do *Wyzwolenia* zaczęto by pisać powszechnie – dyrekcja musiałaby się od nich bronić, a gdyby je wystawiała, runąłby teatr pod ciężarem – nie swojej rzeczy.

Wyzwolenie wyszło drukiem, co mnie uwalnia od pragmatycznego przytaczania treści utworu – ograniczę się więc do samej krytyki. Nie będę ganił dzieła za to, że nie jest dramatem, choć na tytule się nim być mieni, ani za to, że nie wiadomo, do jakiego rodzaju poezji je zaliczyć; wszak poecie nie tylko wolno wymyślać nowe rodzaje literackie, ale owszem, niechaj na kamieniu rodzą się geniusze zdolni wymyśleć nowe zupełnie artystyczne formy! Niech *Wyzwolenie* będzie czym chce; jeżeli jest jakimś nowym zgoła rodzajem poezji, tym lepiej; podziękujemy za dokonanie odkrycia w dziedzinie form poetycznych, owszem! Niechaj tylko w ogóle ma wartość artystyczną.

W akcie I stawia Konrad „teatr nowy”, spodziewając się, że za pomocą tego środka wyrzuci wpływ; ale światek teatralny nie stoi na wysokości zadania, nie dosyć duchowy, żeby być skutecznym narzędziem do idealnych celów. Konrad wywołuje Polskę współczesną, opisaną w ustępach nazwanych „scenami” (str. 26–54)²²⁸, okazuje się, że pokolenie to żyje wciąż przeszłości, trochę doktryn; z biernym wyczekiwaniem czegoś nieokreślonego. Do

²²⁸ Tu i w dalszej części artykułu Konecny powołuje się na wydanie I *Wyzwolenia*, Kraków 1903.

jakich czynów zdolny ich geniusz, okaże akt III; przedtem zaś akt II ma pouczyć, co Konrad sądzi o ludziach, stosunkach i okolicznościach życia współczesnej Polski, o jej myślach, nadziejach i trwogach. W III akcie Geniusz współczesnej Polski wprawia umysły w ruch, ale nie osiągnie nic ponad rezygnację, pesymizm lub marzycielskie złudy, bo ten Geniusz – to złudna poezja, odrywająca całe pokolenia od rzeczywistości, odejmująca im w końcu zdolność do czynów. Do tego doszło, że Polacy wytworzyli sobie już jakąś marę Polski bez państwa polskiego i na tym poprzestać gotowi. Konrad inaczej o tym mniema: ideał Polski musi przybrać materialne kształty, duch polski musi się wcielić w państwo polskie, inaczej przepadnie. Jedynym rezultatem wszelkiego działania „współczesnej Polski” może być: śmierć. Konrad stacza więc walkę z Geniusem tego pokolenia, czerpiącym swą moc z grobów i trumien, z patriotycznego kultu przeszłości bez śmielszej myśli o przyszłości. „Poezjo precz, jesteś tyranem!”²²⁹ Nikt ze współczesnych nie rozumie go; nie rozumieją aktorowie rzeczy, w której grali, i on sam nie może na razie znaleźć wyjścia z zaczarowanego koła mylnych mniemań i wyobrażeń, w jakich grzęzną współcześni i zabagniają sprawę polską.

Taki jest szkielet utworu, taki – zdaje mi się – tok zasadniczych myśli i następstwo ich kolejne. Wspomniała myśl, temat niezrównany (jakkolwiek nie do dramatu) dla poety. Historyk, statysta²³⁰ i publicysta każdy musi wprawdzie energicznie zaprotestować, że w całej tej myśli nie ma ani słowa prawdy, że autor nie ma widocznie pojęcia o tym, jaką naprawdę jest współczesna Polska i niepotrzebnie głosi wynalazek prochu, odkrytego dawno już przedtem – ale krytyk odmawia tamtym

²²⁹ Zob. s. 102, przyp. 161.

²³⁰ Statysta – tu: polityk, mąż stanu.

głosu i oświadcza, że byle tylko rzecz była artystycznie dobrą, nie dba o zdanie historyków, statystów itp. „pedantów”. Artystycznie zaś rzeczy biorąc, nie może być myśli szczęśliwszej jak tytaniczny pomysł olbrzyma ducha próbującego wyzwolić ojczyznę prostowaniem rozumów i serc rodaków, rzucającego się na oślep w wir i zamęt zamąconych głów całego pokolenia, żeby je zbawić, wbrew niemu samemu. Najwięksi poeci świata próbowali podobnych pomysłów, ale inaczej, bo stawiając bohatera poza społeczeństwem; jeden tylko Mickiewicz kazał się Gustawowi-Konradowi identyfikować ze społeczeństwem. Konrad p. Wyspiańskiego wydaje się wznowionym Konradem z *Dziadów* i tamtego takim samym odbiciem, jak np. postacie szekspirowskie u Słowackiego – nie naśladownictwem, ale reminiscencją. Z tym też nie kryje się autor; owszem naśladuje często *Dziady*, utwór, z którego rozmyślania wysnuwa się zresztą lwia część poetyckiej działalności Wyspiańskiego.

Zasadniczą wadę *Wyzwolenia* stanowi brak wszelkich proporcji, a bez tego nie ma dzieła sztuki. Nie mam wcale na myśli jakichś proporcji powszechnie znanych i używanych; niechby były proporcje inne, nowe, choćby dziwne, ale jakieś przecież być muszą! Hasło nowej formy mogłoby służyć za usprawiedliwienie tylko nowym proporcjom artystycznym, ale żadną miarą nie może służyć za pozór do obywatnia się bez nich. Przypuśćmy, że ludzie wymyślą jeszcze dużo nowych nie tylko form, ale nawet działów sztuki; w każdym jednak dziele będzie potrzeba odróżnienia rzeczy głównych od podrzędnych, pierwszego planu od dalszych; dzieła literackie zawsze trzeba będzie pisać tak, żeby czytelnik mógł na pewno i bez trudności odróżnić myśl samą od ozdoby stylistycznej, podmiot logiczny od akcesoriów formy. Autor musi, pisząc, zachowywać jakieś proporcje w wyrażaniu rzeczy zasadniczych a drugorzędnych; musi trzymać się jakichś sposobów, żeby

czytelnik epizodu (choćby najdłuższego) nie pomieszał z przewodnią myślą dzieła. Styl – to ład i porządek. Każde dzieło sztuki składa się z dwojakich części: istotnych, to jest takich, bez których nie może się obejść, bo bez nich przestałoby być sobą, i z dodatkowych, których może być mniej lub więcej, bardzo mało lub bardzo dużo, ale zawsze tak ułożone być muszą, żeby ich nikt nie pomieszał z tamtymi, istotnymi. Dziwna to rzecz, że p. Wyspiański, który w *Warszawiance* i *Lelewele*²³¹ tak skąpo udzielał swym dziełom owych dodatków, teraz popadł w drugą ostateczność i zasypał nimi zupełnie właściwą treść *Wyzwolenia*. Układ tego dzieła może służyć za wzór, jak poeci układać swych utworów nie powinni. Nie o fakturę sceniczną tu chodzi, bo tej od *Wyzwolenia* zgoła nawet wymagać nie można, skoro się go nie zalicza zupełnie do literatury dramatycznej; poprzestaję na skromnym wymaganiu, żeby czytelnik inteligentny mógł się jako tako orientować podczas czytania, żeby nie trzeba było mozolić się nad odróżnieniem kanonu dzieła od wszelkiego rodzaju ekskursyj²³², przygodnych pomysłów itp. *Król-Duch*²³³ Słowackiego jest bardzo a bardzo przejrzysty, a *Beniowski*²³⁴ pełen ładu w porównaniu z *Wyzwoleniem*. Tamtych poematów nikt jeszcze nie chwalił za to i dlatego, że nieprzejrzyste i bezładne; tym bardziej przeto ganić wypada p. Wyspiańskiego. Jego *Wyzwolenie* to nie chaotyczność, ale sam chaos, a przez to samo już nie może posiadać większej artystycznej wartości.

²³¹ *Lelewel. Dramat w 5 aktach* (1889) – dramat historyczny Wyspiańskiego z czasów powstania listopadowego.

²³² Ekskursja (daw.) – wycieczka, tu: dygresja.

²³³ *Król-Duch* – nieukończony poemat historyzoficzno-mistyczny Słowackiego, pisany w ostatnich latach życia poety.

²³⁴ *Beniowski* (1841) – poemat dygresyjny Słowackiego. Oba wymienione przez Konecznego dzieła charakteryzują się wielością wariantów i dygresji.

Zaraz na samym początku spotyka się czytelnik z niepewnością, o czym autor właściwie pisze. Odnosi się zrazu wrażenie, że rzecz będzie o teatrze jako takim, o teorii dramatu, że p. Wyspiański napisał dramat o – dramacie. Dekoracja przygniata treść, a raczej usuwa ją zupełnie i dopiero po długim stosunkowo czasie, widząc, że autor nie wraca już do przerwane go wątku, domyślamy się, że to był tylko jakiś wstępny epizod, że mieliśmy do czynienia tylko z dekoracją.

We krwi brodzący i wyjący: „Zemsta!”²³⁵ Konrad, reprezentant polskości, chcąc spełnić swą ideę, zaczyna od teatru: „Przyszedłem – wy najpierwsi!”²³⁶. To wyrażenie „najpierwsi” każe przypuszczać, że w *Wyzwoleniu* o teatrze przede wszystkim się rozchodzi, a gdy potem czytamy ustępy satyryczne, przedstawiające dosadnie, a może nawet przesadnie, różnice między powołaniem aktorskim a życiem aktora, przypuszczamy, że Konrad podniesie poziom tego światka, a *Wyzwolenie* będzie wyzwoleniem teatru z poziomych względów rzeczywistości. Ale dopiero na końcu III aktu powraca autor do tego tematu i ku największemu zdziwieniu widzimy, że Konrad nie zrobił dla teatru nic a nic. Satyra na początku może być dobrą, ale powtórzenie jej na końcu jest artystycznym błędem, bo obniża bardzo wartość Konrada i robi go czczym rezerwerem. W epizodzie o teatrze mieści się jeszcze inny epizod, a chociaż ma trzeciorzędne tylko znaczenie, wybija się niepotrzebnie w danej chwili na pierwszy plan. Autor miewa często chwile, w których pragnie być realistą aż do przesady. Tak właśnie realistycznie traktowane jest całe urządzenie widowiska teatralnego. Konrad, wchodząc na scenę, zastaje na niej samych tylko robotników, którzy rzeczywiście przychodzić muszą wcześniej od aktorów.

²³⁵ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 208.

²³⁶ *Ibidem*, s. 5.

Robotnicy ci nie są autorowi do niczego potrzebni, nie ma ich potem już ani śladu, ale dla realizmu Konrad musi ich pierwszych zastać; błąd jednak w tym, że zaraz przed nimi rozkłada swe myśli, przez co czytelnik musi na chwilę przypuścić, że temu „chórowi” przeznaczona wielka rola w utworze. Chór ten powiada sam o sobie, że jest „czern’”²³⁷, po czym indywidualizuje autor jednego z tłumu, robotnika, któremu w jakimś starciu ulicznym z wojskiem zabito siostrę (co to ma do rzeczy?), a który sam tak charakteryzuje swe otoczenie i jego zapędy: „Tak upływa nam życie nasze. Synowie nasi zburzą, co my budujemy; burzymy, co zbudowali ojcowie nasi”. Konrad odzywa się do niego słowami: „Synu zemsty – dzieła dokonam z wami i na czyn twój patrzeć będę”²³⁸. Powiada autor przeto wyraźnie, że „robotnik” powołany jest do jakiejś ważnej akcji, że to jakiś współnik i towarzysz Konradowego dzieła, że Konrad oprze się na czerni wiecznie burzącej, ażeby zapewnić Polsce lepszą dolę! Najrozmaitsze snuje sobie czytelnik domysły, ażeby w końcu dojść do przekonania, że jedyną możliwą interpretacją tego ustępu jest to, że on w ogóle nic nie znaczy. Nic a nic! Konrad rozgadał się przedwcześnie, autor zaś za dużo uwagi poświęcił robotnikom, znajdującym się całkiem przygodnie koło Konrada, a że to robotnicy, więc utartym dziś szablonem – tak jest, tu autor wpadł w szablon – mówi się o krwi, zemście i burzeniu. Czytelnik zaś tym bardziej łączy niepotrzebnie jedno z drugim, że i Konrad przedtem mówił o krwi i zemście (choć bez burzenia). Gdyby zupełnie przekreślić cały ten ustęp (str. 9–12), *Wyzwolenie* nie straciłoby nic z piękna, a byłoby przynajmniej trochę mniej niezrozumiałym.

²³⁷ Czern’ – tu: motłoch, tłuszczka.

²³⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 8–9.

Najbardziej chodzi oczywiście o to, kogo rozumieć przez Konrada. Pierwszym przypuszczeniem musi być domysł, że to dalszy ciąg, dalsza jakaś ewolucja Konrada z *Dziadów* i zrazu nic nie przeszkadza takiej interpretacji. Kiedy jednak Konrad mówi, że tworzy teatr nowy, budzi się inny domysł. Wszak to autor sam poświęcił życie swe wymyśleniu „nowego teatru”, a kształty jego oparł na składzie *Dziadów*, o tyle więc działanie jego ma związek z „Konradem”, a to mogło naprowadzić na pomysł (nie-szczyśliwy), żeby się samemu podać za Konrada. Utwierdza w tym domysle rozmowa z Muzą o nowej formie, a im dalej w tekst, tym więcej śladów egotycznej natury poematu. I tak jest rzeczywiście: *Wyzwolenie* jest osobistą liryką, jest poematem o samym sobie, zwierzeniem się, publiczną spowiedzią, przybraną w formę spowiadania innych. Autor doszedł do określenia sobie samemu swych poglądów, doszedł do syntezy i (rzecz tak naturalna!) czuje potrzebę wypowiedzenia się. Nadaje swej liryce formę teatralną, bo ma inne od reszty świata pojęcia o teatrze; ale nie opiewa żadnego przedmiotu z zewnątrz siebie, lecz tylko własne myśli i uczucia, słowem, poemat liryczny zamienia na przedstawienie sceniczne. *Wyzwolenie* nie tylko nie jest obiektywnym dziełem sztuki (a takim musi być dramat), lecz jest z całej a całej literatury polskiej utworem najbardziej subiektywnym. W *Dziadach* rozważa Mickiewicz stosunek swój do społeczeństwa; tym razem zajmuje się Wyspiański stosunkiem Polski do siebie. W sposobie ułożenia *Wyzwolenia* tak się bowiem mącą wszelkie proporcje, że naród wydaje się jakby tylko środkiem dla chwały Konrada, tłem dla jego wielkości. Odwrócony ten porządek nie zgadza się oczywiście z intencjami autora i świadczy tylko, że nie umie panować nad własnym piórem i nadać poematowi kształtów właściwych.

Konrad przygotował wreszcie swe przedstawienie. W dwunastu ustępach, nazwanych „scenami”, przedstawia

autor „współczesną Polskę” na dwunastu typach i objawach. Nie będę się rozprawiał z tym, że opis ducha, myśli i dążeń współczesnych jest zupełnie a zupełnie fałszywy, nie tylko niezgodny z rzeczywistością, ale wprost urągający jej. Autor podaje za regułę, co jest wyjątkiem, a stawia na czele, co stoi na uboczu. Niechby, skoro mu tak trzeba do osiągnięcia artystycznego wrażenia! Byłoby to dzieło sztuki! Zarzucę to tylko, że typy te nie posiadają ścisłej charakterystyki, są niewyraźne, blade, tak, że ani jeden z nich nie sprawia silniejszego wrażenia, nie przemawia należycie do wyobraźni i po kilkakrotnym pilnym odczytaniu tekstu żadna z tych scen nie wryje się w umysł. Dlaczego? Bo ci ludzie sami sobie się sprzeciwiają, autor nie obmyślił ich sobie dokładnie. Karmazyn gardzi chłopem, ale całuje się z Hołyszem. Kaznodzieja mówi o białym orle „wolnym krat, więzów, sideł”, a więc o niepodległości; nie nadaje się do tej kolekcji. Prymas ma szatę „we krwi Centaurów²³⁹ pojona”; to zupełnie niezrozumiałe, a chyba ma jakieś znaczenie? Scena Ojca z Synem²⁴⁰ i Harfiarką najbledsza ze wszystkich – najlepsze zaś: Prezes i Przodownik.

W akcie II „inna dekoracja”, ale jaka, tego autor nie powiada. Treść całego niezmiernie długiego „aktu” stanowią rozmowy Konrada z 22 maskami. Są to rozmówki bardzo lakoniczne i z każdą z osobna prowadzone; często Konrad sam tylko mówi, maska zaś mimiką i gestami ma wyrażać zdziwienie, oburzenie, zaciekawienie itp. W tekście przedstawia się to nie tylko dziwacznie, ale aż cudacznie, gdy na słowa Konrada odpowiada maska wydrukowanym pytajnikiem, wykrzyknikiem, czasem dwoma wykrzyknikami, a raz wykrzyknikiem wydrukowanym pomiędzy

²³⁹ Centaury – pół ludzie, pół konie w mitologii greckiej. Ich krew była trucizną.

²⁴⁰ Ojciec i Syn – postaci z *Wyzwolenia*. Ojciec starał się uchronić Syna przed uwodzicielską, zmysłową i melancholijną poezją.

dwoma pytajnikami. Interpretować ten akt niełatwo: zaraz we wstępie oznajmia nam bowiem autor, że Konrad nie mówi prawdy, on się nie zwierza; „kryje swą moc i swe męczarnie. W tej walce z myślą walczy własną, by ujrzyć ją dla siebie jasną”, czyli, mówiąc po prostu, prozą, że myśli jego jasne nie są, on sobie sam z tego zdaje sprawę, i tylko tak na próbę z maskami rozmawia? Nie można też brać na serio słów masek, bo to maski, i autor też ostrzega, że „nie znać nigdy z jej twarzy, co w myśli skrycie człowiek waży”. Skoro tedy, jak sam autor przestrzega, ani Konrad nie mówi prawdy, ani maski, z czegoż czytelnik ma wiedzieć, co sobie Konrad naprawdę myśli i czego maski chcą? Zdarza się często w poezji, i także w poezji dramatycznej, że rozmawiające osoby nawzajem się okłamują, wybadywując się zręcznie w podobny mniej więcej sposób, jak Konrad i maski to czynią; ale też wtedy autor musi zawsze zrobić coś takiego, żeby czytelnik czy widz wiedział, jak właściwie rzeczy się mają. Rozmówki te zajmują w sam raz połowę całej książki. Jest to niekończąca się dysputa, przeskakująca z przedmiotu na przedmiot, bez jakiegokolwiek nici przewodniej. Kilka rzeczy charakterystycznych. Nie podoba się Konradowi „manifestowanie polskość”, bo „to tak wygląda, jakby Polski nie było, Polaków nie było... Jakby ziemi nawet nie było polskiej, i tylko trzeba było wszystko pokazywać, bo wszystkiego zostało na okaz, po trochu... pokazywać, jakby srebra stołowe w zastawie; pokazywać, jakby kartki i karteczki zastawnicze”²⁴¹. Co za kojarzenie pojęć, żeby przy Polsce całej przypomniały się kartki zastawnicze²⁴²? (!) Jeżeli zaś manifestowanie polskości jest nagannym, w takim razie nagannym jest także *Wyzwolenie*, bo utwór ten właśnie do tego służy, a zatem nie

²⁴¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 103.

²⁴² Karta zastawnicza – dokument informujący, że dany przedmiot jest zastawem za dług.

wszelkie manifestowanie naganne jest, lecz zależy to od okoliczności. Konrad rozsnuwa często dziwaczne poglądy, np. (str. 101) oburza się na Polki wychodzące za cudzoziemców i używa bardzo drastycznego wyrażenia na oznaczenie tej rzekomej zbrodni przeciw narodowi. Widocznie Konrad nie bardzo biegły w sprawach polskich, skoro nie zna długiego a bardzo długiego szeregu nazwisk dobrze zasłużonych Polaków, a wśród nich stosunkowo wielu nawet znakomitych i bardzo sławnych ludzi, a pochodzących właśnie z takich małżeństw. Z małżeństw takich – powiada Konrad – „wytwarza się tłum ludzi obojętnych dla naszego narodowego społeczeństwa, którzy go zaprzeczają”. A tak! *Vide*²⁴³ Chopin, Matejko, Smolka²⁴⁴ itd., itd. Wystarczyłoby jeden dzień stracić na szperanie po encyklopediach, a można by kilka stronnic zadrukować nazwiskami zasłużonych ludzi zrodzonych z Polek w małżeństwie z przybyszami. O żenieniu się Polaków z cudzoziemkami nie mówi Konrad nic; nie wiadomo więc, czy przeciwny jest w ogóle małżeństwom mieszanym, czy tylko jednostronnie zachwala ten nowy środek odgródzenia się od Europy. Inaczej czytamy o tym w Mickiewiczu: ten, który ma przyjść zbawić Polskę, jest „z matki obcej”²⁴⁵.

²⁴³ *Vide* (łac.) – zobacz.

²⁴⁴ Ojcem Fryderyka Chopina (1810–1849), genialnego kompozytora i pianisty doby romantyzmu, był Francuz Nicolas Chopin. Ojcem Jana Matejki (1838–1893), wybitnego malarza historycznego i pedagoga, był Czech František Matějka, muzyk i nauczyciel. Joanna, matka Jana, wywodziła się z polsko-niemieckiej rodziny Rossbergów. Wincenty Schmolke, ojciec wybitnego polskiego polityka i działacza niepodległościowego Franciszka Smolki (1810–1899), był austriackim oficerem i urzędnikiem. Matka, Anna z domu Nemethy, pochodziła ze spolonizowanej rodziny węgierskiej.

²⁴⁵ Z „matki obcej” ma pochodzić bohater imieniem 44, zapowiadany w *Widzeniu księdza Piotra* w III części *Dziadów* Mickiewicza. Por. A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 91.

Dalej oświadcza Konrad, że co dotychczas za poezję uważaliśmy, wcale nią nie jest, i że „byłe jakie słowa i byłe jak zlepione, wystarczają, aby przeciętne zmysły nastroić poetycznie”. Nie wiadomo, do którego okresu i do jakiego rodzaju literackiego te słowa się odnoszą; jeżeli do współczesnej Polski, okazuje doświadczenie, że największa nawet reklama literacka nie pomaga na długo dziełom „byłe jakim”. Doprawdy, czytając te słowa, budzi się podejrzenie, czy autor nie dworuje sobie z czytelnika i czy *Wyzwolenia* nie napisał na żarty, żeby się potem wyśmiać z nas, żeśmy rzecz traktowali na serio? Bo właśnie podczas czytania *Wyzwolenia* często przychodzi na myśl, że to są „byłe jakie słowa i byłe jak złożone”. Staranności o formę żadnej a żadnej, a treść taka chaotyczna, że rzeczywiście „nastroić poetycznie” może tylko umysł mniej niż przeciętne, udające, że się wznoszą do wyżyn autora, podczas gdy autor tym razem wcale niewysoko lata. Oryginalność poglądów Konrada dosięga szczytu, gdy występuje przeciw solidarności narodowej, bo po cóż solidaryzować się ze złą częścią narodu? (str. 106–108). Każdy szkolny podręcznik logiki zna formułki ułożone w podobny sposób, ale też przytacza je dla przykładu, jak nie należy rozumować. W rozmowie z maską 15 zapytuje Konrad: „Na co mamy być Chrystusem narodów, wyłącznie na mękę i krzyż i dla cudzego zysku?”, a zatem chodzi o przyobleczenie idei polskiej w kształty konkretne zupełnie, bez mistycyzmu, nie poprzestając na moralnym podniesieniu narodu. Jedyny to ustęp, wiążący się w tym akcie z całością. Zachwycając się potem swą wolnością, odzywa się Konrad: „Rozświetlał mi w głowie Bóg, Apollo-Chrystus²⁴⁶ i Erynie przechodzą

²⁴⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 122. Łącząc w *Wyzwoleniu* Apolla, boga z panteonu greckiego, i Chrystusa, Wyspiański dokonał syntezy męczeństwa, symboliki solarnej, siły oczyszczenia, mocy zbawczej. Koncepcję tę rozwinął w dramacie *Akropolis*

mimo. Wiesz ty, co to znaczy, że ja jestem wyzwolony”. Czy wyrazy: „Apollo-Chrystus” należy łączyć z poprzednim „Bóg”, czy też z następnym „i Erynie”? Czy „wyzwolenie” następuje dzięki Chrystusowi, czy mimo Niego? Dziwnie brzmi w tym miejscu, ni stąd ni zowąd, imię Zbawiciela...

Najcięższym zarzutem przeciw *Wyzwoleniu* jest ten, że (moim przynajmniej zdaniem) byłoby dobrze skreślić całkiem stronicę 57–145; wartość dzieła podniosłaby się znacznie. Trudno zaś przyznać wartość artystyczną utworowi, którego cała połowa jest dlań szkodliwa. Wszystkie te z maskami mimiczne dialogi, poprzedzone zastrzeżeniem, żeby tego nie brać na serio, są tylko próżnym marnowaniem słów. Dysputy o przeróżnych kwestiach, podczas gdy nie wiadomo, czy są szczerze! Tym bardziej nie wiadomo, do czego prowadzą! Dla przykładu przytoczyłem kilka sentencji Konrada, ale powiedzieć można z wszelkim prawem, że Konrad (czy autor) jest innego zdania, bo nie mówi tak, jak myśli. Ogromna wygoda! Można napisać cokolwiek i za nic nie być odpowiedzialnym.

Koniec II aktu ma wartość literacką, ale jaki by mógł mieć związek z występem masek, tudzież z aktem pierwszym, jako też trzecim, próżno dociec usiłowałem. Powiada wprawdzie Konrad (str. 80): „Nie ma myśli tak niejasnej, której by człowiek, myślący jasno i wyraziście, nie przenikał i nie rozumiał”, ja jednak pomimo to wolę wyznać, że w *Wyzwoleniu* wielu rzeczy nie rozumiem.

Po rozmówce z dwudziestą drugą maską nagle Konrad znajduje się we własnym mieszkaniu. Znajdujemy tu rzewne strofy o własnym domu i dachu nad głową, i bardzo piękną modlitwę kołędową, prostą a głęboką. Liryka, niewypaczona teatralnością, tu naprawdę wyzwolona,

(1904) i w witrażu znanym pod tytułami *Apollo* lub *System Kopernika* (1905).

pozwoliła wyśpiewać autorowi wspaniałą pieśń, którą zaliczyłbym do pereł współczesnej poezji. Wyciąć to z *Wyzwolenia* i dać osobno! Ale związku to nie ma z całym dziełem, bo przecież dla Polski wszystko jedno, czy Konrad ma żonę, czy nie ma. Żona ta jako Hestia (a więc żona w ogóle, nie tylko ta, lecz ogółem Polki-żony?) poczyną jednak płatać mistyczne wyrazy, mówi o toporach i krwawej rzezi, każe poświęcić noże i daje w końcu Konradowi pochodnię płonąca, z którą on następnie (w akcie III) wróci do zebranych na Wawelu przedstawicieli współczesnej Polski. Można by to uważać za satyryczną aluzję, że powstanie urządziła niewieścia egzaltacja, ale trudno dopuścić do podobnej interpretacji; podaję to tylko dla przykładu, jak giętkim jest tekst, jak go można wyginać na wszystkie strony. Autor dodaje tym razem sam objaśnienie, co znaczy ta pochodnia w rękę kobiety (str. 152–153), ale tego objaśnienia w sam raz nie sposób zrozumieć. Jeżeli bowiem chodzi o „płomień boski”, o „żarów świętą siłę”, cóż poczniemy z nożami i rzezią, o których co dopiero mówiła też sama Hestia?

Słowacki w okresie towiańszczyzny²⁴⁷ pisał w ten sposób, że przy pisaniu mniej myślał, a wszystko bez wyboru, cokolwiek mniej natężona myśl podyktowała, spisywał i niczego nie zmieniał, bo wierzył, że pióro jego jest narzędziem Wielkiego Ducha. Czyżby szła na literaturę jaka nowa towiańszczyzna? Oby tylko nie była gorszą od tamtej o tyle, o ile nowy Konrad gorszym jest od dawnego!

W akcie III dekoracja jak w pierwszym, i z tymi samymi spotykamy się znowu osobami. Na początku dialog dwóch „głosów” o Konradzie, ażeby zwrócić ponownie uwagę na niego, jako na bohatera utworu, a właściwie

²⁴⁷ Towiańszczyzna – zespół postaw (związanych z życiem społecznym emigracji polskiej, polityką, poezją, religią) inspirowanych nauczaniem Andrzeja Towiańskiego.

nie na niego, lecz na myśl jego, która żyje wśród współczesnych i na nich ma oddziaływać; ma to być „jego myśl dalsza, jakiej my się nie możemy spodziewać ani domyślać. Niespodzianka, którą odnośnie do siebie, on jeden wnieść może”²⁴⁸. Określenie nie bardzo zrozumiałe, ostatnie zdanie nawet gramatycznie niejasne. Jeżeli chodzi o myśl, której nikt nie może się spodziewać nawet, skądże obecni wiedzą, że ona w ogóle istnieje i przyjść ma? Przybywa Geniusz, chodzi od grupy do grupy i obecnością swą sprawia, że myśli podnoszą się o ton: „Skala myśli być ma znów podniesioną o ton”. Znów przesuwają się przed nami te same grupy, które w I akcie przedstawiały współczesną Polskę. Jeżeli ton ich myśli podnosi się, to chyba w tonie *moll*²⁴⁹, bo wszyscy nastroszeni melancholijnie i pesymistycznie. Muza, w I akcie trochę żartobliwa, a nawet swawolna, teraz już do „tęsknej lgnie niewoli, gdy wspomnianie sławy boli”. Karmazyn i Hołysz bratają się z chłopami, oddają wieśniakom karabele²⁵⁰, biorą siermiężnych²⁵¹ do herbu; Kaznodzieja mówi to samo, co w akcie I, ale górniejszych dobiera wyrazów; Mówca ogłasza, że społeczeństwo zginie „przeznaczeń wyrokiem”; Prymas zasmucony, że nie wie jak uratować serca i dusze współczesnej Polski: „Grób widzę wielki przed wami i przede mną”; w modlitwie gorącej woła do Chrystusa: „Z kielicha daj nam pić – śmierć naszą w twoim domu”. Starzec przemawia do córek w ten sposób, że one oświadczają: „Ślubujemy się Śmierci”; wreszcie sam Geniusz, zaznaczywszy, że nie wszystko jeszcze im powiedział,

²⁴⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 169.

²⁴⁹ Utwory muzyczne oparte na skali molowej uważa się za smutne, poważne.

²⁵⁰ Karabela – paradna polska szabla z rękojeścią w kształcie głowy orła.

²⁵¹ Siermiężni – tu: chłopci (od siermięgi – wierzchniej odzieży chłopskiej w dawnej Rzeczypospolitej).

wysławia „śmierć, która cuda działa”, i wreszcie rozdaje „pokarm i napój niepamięci”. Chór zapytuje, czy przez śmierć rzeczywiście ma dążyć ku celom narodowym? Geniusz powiada: „Ta jedna jedyna droga”, dalej zaś: „Krew żywą wzięłem do czary na Toast wielki i górny: za Polski Śmierć-Odkupienie, za Polski krzyżową mękę”. Geniusz wyobraża tedy wielką poezję narodową, mesjanistyczną, autor zaś chce okazać wprost zmysłem naszym na scenie, jak to ustawiczne opiewanie śmierci na nic społeczeństwu się nie zdaje: wyrabiać może piękne charaktery, ale sprawy narodowej nie poprawi. Geniusz dźwiga spiżowe drzwi wiodące do grobów królewskich i wzywa, żeby na głos Zygmunta zeszli za nim „w sklep podziemny, gdzie żyje ducha świat tajemny”. Obiecuje im, że wyzwoleni duchem, będą „Kościół-zwycięski nad ludzkie nędze i klęski”. Inny ustęp: „Będziecie godni Bogów: gwiazdami wśród gwiazd kołowrotu”, wskazuje wyraźnie, że ten nowy Konrad to właściwie anti-Konrad; prawdziwego Konrada z *Dziadów* przedstawia właśnie Geniusz, przeciw któremu zwróci się Konrad nowy, ów „wyzwolony”, z całą gwałtownością. Rzekomo chodzi o to, żeby naród był wyzwolony nie tylko duchem, ale także ciałem niejako, to jest, że mu chodzi nie tylko o ducha polskiego, ale o państwo polskie. Jak gdyby dawny Konrad nie myślał o państwie polskim!! Otwierają się na oścież wielkie podwoje katedry i nowy Konrad wpada z pochodnią otrzymaną od Hestii. Ze wszystkich części *Wyzwolenia* początek III aktu jest najbardziej skupiony i najzrozumialszy; i tu jednakże są wielkie nierówności i wtręty. W głosie²⁵² Karmazyna jest jedna strofka bardzo piękna, gdy mówi o ludzie wiejskim: „Jednym razem żęli pola i jeden nasz był żywny²⁵³ żłób. Dziś się nam wspólna rodzi wola, gdy bierzem na ruinach ślub”, ale

²⁵² Glosa – tu: głos w dyskusji, wypowiedzenie.

²⁵³ Żywny – tu: posilny, pożywny.

zaraz bezpośrednio potem przechodzi Karmazyn w ton rubaszny, i dochodzi do tego tonu: „Szlachcie Bóg dał karabele, pohanców²⁵⁴ bić, po pyskach tłuc”, co obniża od razu cały poziom nastroju, gdy w końcu czytamy: „Niech, mości dzieju²⁵⁵, Bóg zna Pana, że jesteś cham, sam Bóg to dał, do herbu biorę dziś acana²⁵⁶, byś ty i Bóg mą łaskę znał”, nie wiemy, czy mamy do czynienia z humorystyką, czy z dalszym ciągiem poważnej myśli. Geniusz powiada w jednym miejscu: „Ta jedna jedyna droga: przez artyzm, wielkość i Boga”. Co to właściwie znaczy? Przez artyzm i Boga, a więc przez artyzm pogodzony z Bogiem? Przez wielki artyzm religijny? Prawdopodobnie sam autor ściśle tutaj nie określa myśli, którą włożyć pragnie w usta Geniusza. Podobnych wyrażań, które najrozmaiciej można by tłumaczyć, znalazłoby się więcej.

Konrad i Geniusz wyklinają się wzajemnie. Można zrozumieć, że Konrad zwraca się przeciw temu, ażeby społeczeństwo żyć miało tylko własną przeszłością, ale co za związek ma z tym wszystkim: „Chcę święcić noże”, tego dojść nie sposób. Przypomina się, że w akcie I robotnik przemawiał coś bardzo krwisto i krwawo, ale połączyć tego z tamtym nie da się żadną miarą, i mamy znów taką łamigłówkę, że budzą się wątpliwości, czy też „noże” nie weszły tutaj w tekst przez mimowolne wsłuchanie się w poprzedni rym „gorze”; a to „gorze” ma być widocznie archaizmem językowym, bo p. Wyspiański lubuje się w tego rodzaju osobnych i osobliwych upiększeniach tekstu. Konrad nie cofa się przed bluźnierstwem: „Krzyż przeklnę. Chrystusa godło, gdy męką naród uwiodło. Dla mnie żywota prawo”. Czara złota, którą Geniusz trzyma wzniesioną, pada w czeluść grobów królewskich,

²⁵⁴ Pohaniec – dawniej poganin, wyznawca islamu.

²⁵⁵ Mości dzieju – dawny zwrot grzecznościowy.

²⁵⁶ Acan – skrót od „waszmość pan”.

wytrącona uderzeniem pochodni Konrada. Konrad zatrząskuje drzwiami do grobowców, przetyka rygle płonąca pochodnią, staje na drzwiach grobów, wybucha najwyższym gniewem i woła do Geniusza: „Harpio narodu! siły siesz nasze, i spalasz je w czczy dym”... „Oto chcesz je pogrążyć w niechybną Noc Śmierci, niechybną Noc Zatracenia... chcesz przychylić nam do ust czary trucizną pełnej, czary jadem pełnionej, która jest przeszłością naszą występłą i bolesną, i ta nie będzie naszą krwią, krwią nas żywych i napojem”. Tutaj myśl zasadnicza *Wyzwolenia* wyrażona zupełnie jasno i na tym głównie ustępie opieram całą tę interpretację. Nieco dalej czytamy wyraźnie: „Wyrzekamy się ruin i gruzów i złomów wielkości, której oto Śmierć mocarką!!”, aż nareszcie dochodzimy do okrzyku: „Poezjo precz, jesteś tyranem”²⁵⁷. Konrad w długim a ognistym przemówieniu nie stoi jednak wcale na wysokim poziomie, więcej bowiem w nim uczucia nienawiści sekciarskiej, aniżeli miłości ojczyzny. Pod względem artystycznym nie brak jej wprawdzie siły, ale popada często w pozę, nie mówiąc już o wyrażeniach, którym poetyczności wcale przyznać nie można. Chcąc wyrazić, że nie da się złudzić posłyszonym frazesom, powiada np.: „Nie wiedzie mnie szept wiślany i fala wierzchnia, która kłamie, czyje ją kolwiek wiosło łamie, temu powolnych chyli grzbietów – nie zwiedzie poszept oczeretów²⁵⁸, trzciny chwiejnych, łózy²⁵⁹, szuwarów; – czyja je kolwiek dłoń skuje w różgi liktorskie²⁶⁰ Cezarów...”. Ależ w ten sposób można wszystko przenieć, żadne a żadne obrazy artystyczne,

²⁵⁷ Zob. s. 102, przyp. 161.

²⁵⁸ Oczeret – kłączowa roślina rosnąca w płytkich wodach stojących lub wolno płynących.

²⁵⁹ Łozy – zarośla wierzbowe nad wodą.

²⁶⁰ Różgi liktorskie – wiązka różg z wetkniętym w nie toporem, symbol władzy noszony w starożytnym Rzymie przed wysokimi urzędnikami.

żadne wyrażenia poetyczne nie utrzymają się wobec takiej hiperkrytyki. Do czego to ma służyć, żeby Konrad nie odróżniał wyrażenia poetycznego od myśli, którą ona obrazuje? Zrozumienia poematu to nie ułatwia, a ustęp ten jest zbyt brutalnym, żeby mógł sprawiać artystyczne wrażenie. Po wykrzyknicach tych odzywa się Chór: „A kto prośby nie posłucha, – w Imię Ojca, Syna, Ducha: czy widzisz Pański krzyż! Śmierć miałeś w twym napoju, zostawże nas w pokoju! A kysz, a kysz, a kysz!”. Użycie w tym miejscu zwrotki z *Dziadów* zakrawa na trawestację²⁶¹ i jest wręcz niesmaczne po tym wszystkim, co anti-Konrad powiedział o Konradzie.

„Sztuka grana się kończy, nie kończy się myśl Konradowa”. Skończony teatr w teatrze, rozbierają przed widzami dekoracje, wracamy do tego, co było przed „scenami”, mającymi wyobrażać współczesną Polskę na początku I-go aktu.

Po skończonej wielkiej scenie starcia się Konrada z Geniuszem następuje jedna z tych wierszowanych instrukcji i wycieczek, których jest więcej w tekście rozrzuconych, jakoby objaśnienia; są po większej części dziwaczne, często satyryczne, zawsze prawie niezrozumiałe. Na ocenę całości wpływać nie powinny, wolno też każdemu mieć swoje dziwactwa. W tym ustępie podobało się autorowi wspomnieć Prospera, bo Geniusz ma także czarodziejską moc, mianowicie nad myślami ludzkimi, jest więc w utworze jakoby Prosperem. „Nie jest to wcale ten Prospero ze szekspirowskiej znanej *Burzy*”, żartuje sobie autor i dodaje: „Różni się odeń choćby cerą, jak o tym mowa w pierwszym akcie”. Co ma cera do Geniuszów? W pierwszym

²⁶¹ Trawestacja – przeróbka utworu literackiego, w tym przypadku polegająca na zastosowaniu w *Wyzwoleniu* cytatu z *Dziadów* w odmiennym kontekście. Por. A. Mickiewicz, *Dziady kowieńsko-wileńskie...*, s. 26.

akcie rzeczywiście nadaje mu autor cerę spiżową²⁶², zwracało to uwagę, ale nie zastanawiało wówczas, uchodząc za niewinną oryginalność, jedną z tylu! Skoro tu jednak autor jeszcze raz prawi o tej cerze, widocznie mu na niej zależy. Wróćmy więc do pierwszego aktu! Napisano tam o Geniuszu (str. 54): „Jako *posąg* jego postawa, jako *spiżowe* pokrywy... na czole *wiecha*²⁶³ ogromna zeschniętej ostu gałęzi, oblicze jako *spiż* ciemne”, a więc chodzący posąg spiżowy z wieńcem na głowie brzydtko ułożonym, jakby wiechą z gałęzi ostu. Czyj to posąg ożywiony? Posąg Konrada z *Dziadów*? Mimo woli nasuwa się myśl, że to może być figura spiżowa Mickiewicza z pomnika na Rynku krakowskim, mająca na czole osławiony ów wieńiec, który porównywano już i do kołtuna²⁶⁴, i do rogów (tak się jakoż nie wydarzył p. Rygierowi²⁶⁵), który rzeczywiście najtrafniej porównać z wiechą. Oby ten domysł był niewczesnym! Gdyby bowiem był trafnym, natenczas owa wielka scena byłaby... pojedynkiem Wyspiańskiego z Mickiewiczem, zakończona wygnaniem Mickiewicza ze współczesnej Polski jego własnymi słowami: „A kysz! a kysz!”. Chciałoby się odrzucić to przypuszczenie i nie posądzać autora o megalomanię, autora, który – najzdolniejszy stanowczo z całego pokolenia – dotychczas skromnością i prostotą się odznaczał. Chciałoby się widzieć w tym tylko nowy dowód, jak *Wyzwolenie* jest niejasne, pogmatwane, że do jak najdziwniejszych może doprowadzić wniosków, nawet takich, jak wynoszenie się autora z własnego popędu ponad Mickiewicza i złożenie na niego

²⁶² Spiż – stop miedzi z cyną, cynkiem i ołowiem.

²⁶³ Wiecha – tu: pęk suchych łodyg.

²⁶⁴ Kołtun – zwarty kłęb włosów, skutek brudu i nieczesania.

²⁶⁵ Teodor Rygier, rzeźbiarz, znany z alegorycznych rzeźb historycznych, najsłynniejszym jego dziełem był krakowski pomnik Adama Mickiewicza, odsłonięty w roku jubileuszu stulecia urodzin poety (zob. s. 122, przyp. 193).

sądu, co da się oprzeć na samym tekście, a nie na samym tylko „spiżu”!

Konrad nazywa sam siebie często Orestesem²⁶⁶; zabija więc rodzicielkę. Autorowi *Wyzwolenia* rodzicem jest Mickiewicz, a mianowicie *Dziady*, na których oparł formę swych scenicznych utworów; od czasów *Wesela* cała jego twórczość da się odnieść genetycznie do *Dziadów*. Sam to nieraz mówił i w *Wyzwoleniu* również to przyznaje. Spiżowa postać wraz z tym „Orestesem” składają się na interpretację tak prostą i zupełnie jasną, że nie sposób pozbyć się tej dręczącej myśli. Są w tekście miejsca, którym oprzeć się nie można. Do maski szesnastej odzywa się Konrad: „Wy jesteście wyzwoleni. Męka Orestesa przeszła nad całą ziemią mykeńską²⁶⁷. Zbrodnia Atrydów nad całym ciążyła miastem. A zwolniony Orestes dał ziemi swojej uwolnienie od klątwy”. Z dalszej rozmowy wynika, że Konrad ma coś stanowczego zrobić i to coś takiego, za co przyjdą... Erynie. „Przyzwyczałeś się wszystko kłaść na jedną kartę”, powiada mu maska i żąda od niego „odwagi”, odwołuje się sił jego „samoistności”. Z serca Konradowego ma popłynąć „krew, czysta krew”, a „wy z niej pijecie”. Maska: „Możesz to uważać za swoje przeznaczenie... nie chcesz wiedzieć”; inni zaś odrobinę się domyślają (że tu trzeba być Orestesem, wystąpić przeciw Ojcu ojczyzny, Mickiewiczowi), ale „boją się zrozumienia”, bo „zrozumienie jest najstraszniejszym” i „początkiem lęku”, i „już nigdy spokoju”. I nie tylko niejeden jeszcze ustęp II aktu dałby się tak tłumaczyć, ale pod cały ten długi akt dałoby się bez trudności podłożyć wyjaśnienie, że tu

²⁶⁶ Orestes – bohater mitologii i tragedii greckich. Zabił matkę Klitajmestrę i jej kochankę, mszcząc śmierć Agamemnona, swego ojca.

²⁶⁷ Mykeny – miasto na greckim półwyspie Peloponez. Było siedzibą rodu Atrydów, z którego wywodzili się Agamemnon i Orestes.

nowy Konrad stacza ostatnią straszną walkę wewnętrzną, czy wystąpić przeciw żywieniu narodu poezją Mickiewicza. Niezrozumiale półśłówka, chaotyczne na pozór rozmowy, dają nagle sens dobry i jasny w tym oświetleniu; co więcej, tłumaczy się doskonale, dlaczego to ani Konrad, ani maski nie chcą mówić po prostu prawdy, kryją się z myślami i ostrożnie nawzajem się wybadują. Cały nawet układ dramatu, inaczej niezrozumiały i dziwaczny, staje się w jednej chwili jasnym. Obraz współczesnej Polski (akt I) pobudza Konrada do rozmyślań (akt II), aż zdecydowawszy się być Orestesem, spełnia, co uważa za swój obowiązek (akt III). Ale to wszystko znaczyłoby, że autor bierze na siebie z całą świadomością czyn Orestesa, bo tego wymaga dobro ziemi mykeńskiej: Polskę trzeba uwolnić od... Nie! Tego nie sposób dopisać.

Ale jak inaczej wytłumaczyć sobie to wszystko, żeby nie wywoływać istnej zmyry? A więc chyba całe przedstawienie współczesnej Polski i wszystko od str. 22 aż do końca jest satyrą na jakieś polskie don-kiszotostwo²⁶⁸ i po prostu żartem? Satyry jest w *Wyzwoleniu* niewątpliwie dużo i każdy czytelnik to spostrzeże, ale wszystko satyrycznie tłumaczyć bardzo trudno. Próbowałem brać całe *Wyzwolenie* na nice i czytać książkę, jakby *Don Quichota*²⁶⁹, ale całe na nice wziąć się nie da, bo zbyt wiele ustępów nie pozwala żadną miarą na taki eksperyment. Jeżeli zaś mamy do czynienia z żartem, w takim razie trzeba by ubolewać nad dobrorem tematu do żartu.

²⁶⁸ Donkiszotostwo (donkiszoteria) – postawa związana z dążeniem do wzniosłych celów, połączona z marzycielstwem i nieliczeniem się z realiami.

²⁶⁹ *Don Quichote* (1605–1615) – powieść Miguela de Cervantesa Saavedry, renesansowego pisarza hiszpańskiego (pełny tytuł: *Przemysłny szlachcic don Kichot z Manczy*). Jej treścią są przygody szlachcica, który popadł w szaleństwo z powodu czytania romansów rycerskich.

Wygnawszy poezję i skończywszy przedstawienie, pozostaje jednak Konrad w teatrze. Kilka pierwszych wierszy jest naśladowaniem nastroju z *Dziadów* tuż po wielkiej Improwizacji, po czym zwraca się do Muzy i aktorów i znowu mieszają się ustępy poważne z satyrycznymi. Słowa wyrzeczone do Muzy: „Moja swatko, żegnaj mi. Od dziś moja poczyna się wola, zdobyłem dzisiaj władzę ponad twoją władzą” – i następne: „W myśli iskra pożaru się łąże”, przypominają Mickiewiczowskie: „Zgińcie me pieśni, wstańcie czyny moje”²⁷⁰. Rozmowy z aktorami są ustępstwem dla „realizmu”; powtarzam, że autor lubi zabawiać się takimi ustępstwami. Jest wśród tego jedna rzecz bardzo piękna, opowiadanie „Starego aktora”. Do właściwego tematu Wyzwolenia to wszystko nie należy, to są epizody.

Konrad zostaje sam w budynku teatralnym. „Na proch się moja myśl skruszyła: niewolnik wielkiej myśli jednej, w niej moja niemoc, moja siła. Czy jesteś Polsko – tylko ze mną?... wstyd me czoło pali: jedyna siła, moc tajemna”. Wnet poczyna go ścigać chór Erynij. Cały ten ustęp jest zgoła niezrozumiały, jeżeli nie przyjmiemy najboleśniejszej interpretacji, że nowy Konrad, a właściwie anti-Konrad, jest Orestesem względem Mickiewicza. Wykrztusił Konrad swą tajemnicę, ale co dalej? Wyjścia nie znajduje żadnego, wszystkie wrota dla niego zawarte. „Tu dramatowi temu koniec. Lecz myśl, ten chybki goniec, poza ten dramat polatuje i oto co mi podszeptuje”. Następują wiersze „objaśniające”, a znowu całkiem niezrozumiałe, nad którymi wielu próżno się mozoliło. Dałyby się wyjaśnić z owego fatalnego „spiżu”; dadzą myśl jasną, gdy je zwrócimy przeciw kultowi Mickiewicza: powstanie

²⁷⁰ Pomyłka autora. Słowa te pochodzą z poematu Z. Krasieńskiego (zob. *idem, Przedświt*, Warszawa 1908, s. 74).

Polska, znajdzie się w narodzie ów „czterdziesty czwarty”²⁷¹, gdy społeczeństwo dojrzeje na tyle, żeby zdjąć kłębę z anti-Konrada, gdy mu przyzna słuszność.

Dziwna rzecz, jak się płata niekonsekwentnie naśladowanie, czyli jak autor mówi, „przeżywanie” *Dziadów* z pomysłem anti-Konrada. P. Wyspiański wywodzi dramat polski z *Dziadów*, upatrując w tym utworze nie tylko tak zwany dramat metafizyczny, ale *in nuce*²⁷² nowy rodzaj dramatu w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, dramatu odrębnego, polskiego; mniema, że trzeba tylko umieć czytać się w *Dziady* pod względem formalnym, a wysnuje się stamtąd wielki polski dramat, jak nitkę z kłębka. Są tedy *Dziady* dla niego pierwowzorem i rzeczywiście faktura *Wesela* na Mickiewiczowskim arcydziele się opiera, jest tego potem trochę w *Legionie*, obecnie zaś bardzo wiele w *Wyzwoleniu*. Pod tym względem autor działa konsekwentnie, co jednak i tym bardziej ułatwia krytyce wykazanie (jeżeli to w ogóle potrzebne), że *Dziady* nie są wcale skarbnicą form scenicznych i że nie należy ich mieszać z literaturą dramatyczną. Czym dłużej p. Wyspiański uczy się faktury na *Dziadach*, im dłużej tę formę (jak mniema) rozwija, tym bardziej oddala się od dramatu. Naśladując Mickiewicza pod względem formy, zrywa jednak z nim zupełnie co do treści, pisze w kierunku wprost przeciwnym, wyklina mesjanizm, który w *Dziadach* jest już wyraźnie określony. Mesjanizm był jednak w poezji jednym z największych i najwspanialszych zjawisk artystycznych kultury całego świata. Przetłumaczony na prozę okazał się błędnym ognikiem; to inna sprawa, a nie wielkich owych poetów wina, że się na wierszach uczono wówczas polityki. To jednak, co *Wyzwolenie* wstawia na miejsce wygania-

²⁷¹ Zob. s. 70, przyp. 51.

²⁷² *In nuce* (łac., dosł. w skorupie orzecha) – lapidarnie, w skrócie, zwięźle.

nego („A kysz! a kysz!”) przez anti-Konrada mesjanizmu, to prozaicznie również jest błędnym, poetycznie zaś bez wszelkiego porównania mniejszym – i gdyby dziś poczęto na nowo uczyć się polityki na wierszach, dopieroż byłyby opłakane i tego wyniki! Nie ma w tym nic dziwnego, że się ma inne wyobrażenia od Mickiewiczowych, jeżeli się pisze w 70 lat po powstaniu owej części *Dziadów*; rzecz jest całkiem prosta, do tego stopnia, że dopiero z *Wyzwolenia* dowiedzieliśmy się, że mesjanizm można uważać za „kwestię” życia publicznego. Jest to jednak walka z wiatrakami, z urojeniem, kwestia taka zgoła bowiem nie istnieje i poza lekcjami historii literatury wcale jej nie ma. Niepotrzebnie też trudzili się wszyscy ci, którzy publicznie polemizowali ze społecznymi i politycznymi tendencjami *Wyzwolenia*. To także walka z wiatrakami; może tylko bardzo młoda młodzież będzie szukać w wierszach swej „szkoły nauk społecznych i politycznych”, póki nie podrośnie na tyle, żeby się dowiedzieć, że polityka wierszami nie chodzi, a poezji dużo wolno, tak dużo, że wolno jej nawet politykę obrabiać po swojemu – to jest artystycznie, a więc – niepolitycznie. Wykształcenie normalne społeczeństwa postąpiło już na tyle, że ogół nie pomięsza sprawy odzyskania niepodległości ze sprawą uzyskania wielkiej poezji dramatycznej. Polityki się do teatru nie wnosi, a gdy ją kto wniesie, nie należy jej podnosić i roznosić; dlatego nie będę się z autorem *Wyzwolenia* wcale spierać o poglądy na sprawy publiczne.

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

Za żadne skarby świata nie rzucę na autora kamieniem i nie myślę się „oburzać” na poetę, będącego Orestesem bez najmniejszej potrzeby. Nie ulega wątpliwości, że przeszedł przez straszne katusze, nim zasiadł do spisania tego utworu, a wszelki ból serdeczny godzien jest szacunku. W *Wyzwoleniu* jest jeden moment tragiczny, a jest nim samo autorstwo tego utworu. Ono jest widocznie tragedią życia Wyspiańskiego; co nam dał, to naprawdę było krwią utoczoną z serca.

Skąd jednak ta niepotrzebna *Oresteja*²⁷³? Tyle bólu, trudu i przewyciężenia samego siebie, a nawet zaparcia się i poświęcenia; boć tego wszystkiego trzeba było nagromadzić niemało w sobie, żeby się zdobyć na odwagę ogłoszenia tego utworu. Poświęcenie się na ściganego przez Erynie opinii Orestesa tak niepotrzebnie, że ręce załamać nad tym wszystkim! Jeszcze raz miałyby się ochotę tłumaczyć całe *Wyzwolenie* jako satyrę, wymierzoną przeciw tym, którzy nie umieją ocenić należycie dobrodziejstwa *Opatrzności*, że nam dała Mickiewicza, i za mało cenią Adama; a takich w ostatnich czasach nie brakło. Ale w takim razie po co Erynie i to zakończenie o uwolnieniu Konrada w przededniu odzyskania niepodległości?

Zachodzi tu straszne nieporozumienie, naprawdę tragiczne. Genezy szukać należy oczywiście w wyobrażeniach autora o współczesnej Polsce. Jest ona przedstawiona w I akcie tak jednostronnie i do tego w tak małym fragmencie, że biada każdemu, kto by jej znał tak mało! Ze współczesnej Polski da się z łatwością Bogu dzięki zebrać drugie tyle typów dzielnych, a pełnych pozytywnej polskiej myśli. Wręcz zaś nieprawdą jest, jakoby myśl

²⁷³ *Oresteja* (458 rok p.n.e.) – trylogia tragiczna (*Agamemnon*, *Ofiarnice*, *Eumenidy*) Ajschylosa o zamordowaniu Agamemnona przez Klitajmestrę, zemście ich syna – Orestesa, procesie, pokucie i ułagodzeniu Erynii.

kochających Polskę ograniczyła się do samego kochania, do miłości jej ducha i pamiątek. A cóż za sens miałoby poświęcenie życia przeszłości, bez zamiarów na przyszłość?! Nawet ci, którzy pracują nad przeszłością Polski w dosłownym rozumieniu tego wyrazu, czynią to przecież w imię przyszłości! Gdzie i w jaki sposób spotykał się autor z ludźmi, z których złożył swój obraz współczesnej Polski? Wśród takich zapewne można by popaść w rozpacz, która jest złą doradczynią. Ale oni są w takiej mniejszości, że ważą na ciężko ładownym polskim wozie w sam raz tyle, co ów motyl z bajki.

Nuta rozpaczki przebrzmiewa ciągle przez całe dzieło, „śmierć” powtarza się nieustannie, jak stuki w rozpędzie młyńskiego kamienia, osadzonego na zepsutej osi. Autor sam przejęty jest najczarniejszym pesymizmem, a niektóre ustępy owiane są jakimś dziwnym nastrojem, jakby rozporządzenia ostatniej woli, wieje z tych wierszy jakieś zmęczenie, poczucie bezsilności, opuszczenie rąk. Przyczyna dla mnie prosta: autor wykoleił się, jak zawsze przy pracy niewłaściwej, a do tego niepotrzebnej. Jego przeznaczenie gdzie indziej, a nie robi tego, do czego jest powołany. Stworzony na dramaturga, obdarzony wielkimi zdolnościami, nie daje Polsce tego, co może i powinien, ale filozofuje – po co? Po to, żeby wydać rzecz artystycznie słabą, bo takim, niestety, jest *Wyzwolenie*. Pozwolę sobie zastosować własne słowa autora: „Nie filozofować, by nie przefilozofować Polski!” i drugie jeszcze: „Polak jest od tego, żeby siedział w swoim kącie, na swoich śmieciach i był!”²⁷⁴ Otóż Wyspiańskiego nie ma, zgubił się, zaginął, odkąd poszedł „filozofować”, a to przez to, że nie siedzi w swoim kącie. Miejmy nadzieję, że wróci, odpędzi od swej Muzy duszącą ją zmorę, dyletancką i fałszywą hi-

²⁷⁴ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 105–106. Fragmenty rozmowy Konrada z Maską 11.

storiozofię i pseudo-politykę, a wtenczas rozchmurzy mu się czoło, zniknie pesymizm krępujący wolę i twórczość i doczekamy się spod jego pióra nowego dzieła polskiej tragedii. Nie waham się złożyć otuchy w tym niepospolitym talencie, poecie prawdziwym, który nie jest kliwosłodycznym „kochankiem Muz”, ale ich władcą; uznaję i nadal, że to talent i natchnienie takie, że podołałyby zadaniom godnym sławy nie tylko w polskiej literaturze, lecz w powszechnej. Niemniej przeto, nie zmieniając dawnego swego zdania o talencie Wyspiańskiego, zaprotestować muszę przeciw lekkomyślnemu uwielbianiu wszystkiego, cokolwiek wyszłoby spod jego pióra. Dochodzi to już do tego, że gdyby Wyspiański napisał: „Oj kamień na kamieniu, na kamieniu kamień, a na tym kamieniu jeszcze jeden kamień”²⁷⁵, dopatrywano by się w tym nowego objawienia poezji. Co innego talent, a co innego rzecz, na którą go użyto; użyty zaś do niewłaściwej roboty nie ma się na czym objawić, a więc nie może się też popisać nowym dziełem. Tylko wielki talent mógł napisać *Wyzwolenie*; ale ono wielkim dziełem nie jest. Wśród czytającej „nowości” publiczności wiele osób wychwala je tylko dlatego, żeby udawać, że je rozumie; ale ci sami, gdy zrozumieją, gotowi zamienić się w Erynie; ci właśnie najniebezpieczniejsi, bo w czułości i w gniewie jednakowo... bezmyślni.

Aż do tego miejsca była krytyka napisana i już w druku złożona jeszcze przed scenicznym przedstawieniem *Wyzwolenia*. Teatr dodał, niestety, nowego argumentu w kierunku niepożądanego interpretacji. Na przedstawieniu, inscenizowanym przez samego autora, Konrad przypomina rzeczywiście spiżową figurę Mickiewicza z krakowskiego pomnika; aktor udawał chodzący posąg. Jeżeli interpretacja ta okaże się mylną – będę się bardzo cieszyć, żem się pomylił; pragnę gorąco, żebym był w błędzie.

²⁷⁵ Cytat z popularnej piosenki ludowej.

Przedstawienie sceniczne *Wyzwolenia* było pod niejednym względem zajmującym widowiskiem, zwłaszcza że reżyserowane znakomicie. Można było przewidzieć, że *Wyzwolenie* będzie na scenie nader malownicze, tym bardziej że autor, sam malarz, zwykł sam inscenizować i zajmować się „wystawą”²⁷⁶. Było ono rzeczywiście jak najstaranniejsze, reżyseria zaś tak świetna, że nigdy chyba jeszcze za obecnej dyrekcji nie widzieliśmy jej na tak wysokim poziomie. Na początku scena zupełnie otwarta, można widzieć całą jej głębię, a całe urządzenie widowiska dokonywa się w oczach publiczności. Konrada grał p. Mielewski; przypominał nieco dawniejszą rolę Gustawa-Konrada z *Dziadów*, ale niezupełnie był taki sam; od pierwszej zaraz sceny widać było, że artysta nie będzie grał w zupełnie tym samym tonie, jakkolwiek pewne reminiscencje zachowane. Udało się p. Mielewskiemu utrzymać pod tym względem w sam raz stosowny „złoty środek”. Z rozmaitych stron nadchodzą robotnicy, zebrało się na scenie około 40 osób. Chór ten wymawiał bardzo ładnie przeznaczone dlań zdania, i już tutaj, jak i przez dalszy ciąg utworu, znać było wyborne wyrobienie; tak składnie urządzonej chórowej dykcji nie mieliśmy jeszcze nigdy. Bardzo ładnie wyglądała też sama „dekoracja”, gdy przy tym zupełnym dekoracji braku widać było całą sceny rozciągłość, zwłaszcza wielką jej głębokość. Reżysera grał p. Walewski²⁷⁷ (który też urząd ten rzeczywiście sprawuje na naszej scenie), Muzę zaś p. Wysocka. Gra pierwszego była zupełnie naturalną, zachowywał się tak, jak zwykle reżyser się zachowuje, nadał swemu występowi starannie cechy

²⁷⁶ Wystawa – tu: ogół dekoracji użytych w przedstawieniu, jego wizualna forma.

²⁷⁷ Adolf Walewski grał Maskę 19 (o czym była już mowa: G. Zapolska, *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 10, s. 195, zob. *Teksty źródłowe*, s. 131–132), ale także Reżysera.

powszedniości, czym właśnie trafił doskonale w ton tego ustępu poematu. P. Wysocka stanęła od razu na półkolumnie, przybierając stopniowo coraz bardziej pozy, aż potem doszła do tonów koturnowych²⁷⁸. Najtrudniej podobno aktorowi grać aktora, toteż deklamacja jej zasługuje tym bardziej na największe pochwały. Bardzo ciekawie wyglądało na scenie spuszczenie dekoracji, a gdy po jakiejś chwili weszło na scenę kilkadziesiąt osób w kostiumach, złożyło się to wszystko na nader malowniczy obraz. Ciekawi byliśmy, co będzie z pierwszym ustępem z objaśniających, tj. z tych, które w tekście drukowane są kursywą i należą przez pół do instrukcji, przez pół zaś do samego tekstu. Łamało sobie wielu nad tym głowę, co też reżyser pocnie z tym na scenie, przypuszczano, że będzie może deklamowany przez kogo, czy z przodu sceny, czy też gdzieś z boku, jako pewien rodzaj parabazy; postąpiono jednakże najwłaściwiej, że te ustępy całkiem opuszczano. Gdy Reżyser klasnął trzy razy i cienka gazowa zasłona, która, jak tekst każe, dotychczas wszystko kryła, podniosła się, spuszczone na drugi plan sceny dwie mniejsze czerwone zasłony tak, że pozostał z dekoracji tylko mały wąski pas na szerokość pomnika Kmity²⁷⁹, reszta zaś katedry zasłoniętą była owymi czerwonymi oponami, opartymi na przednich filarach. Na samym środku sceny ustawiła się Muza, Reżyser zaś za zasłoną na prawo, której uchylał i wysuwał się spoza niej, ile razy wypadło mu z tekstu przerwać deklamację Muzy. Ustęp ten od słów: „Niebianką wstąpiłam do tych bram”, aż do końca: „kto woła wyzwolony”, należy do najlepszych wśród tylu tak pięknych deklamacji p. Wysockiej. Tutaj Muza naprawdę przejmuje się swą rolą, a gdy Reżyser każe „trzasnąć”, przewyborny był

²⁷⁸ Koturnowy – tu: patetyczny, deklamacyjny.

²⁷⁹ Renesansowy nagrobek wojewody krakowskiego Piotra Kmity młodszego znajduje się w katedrze na Wawelu.

gest przerażenia i zasmucenia zarazem. Następne sceny przedstawiają „współczesną Polskę”, ugrupowaną nadzwyczaj zmyślnie. Nasza scena jest bądź co bądź za małą, ażeby to wszystko mogło się bez trudności pomieścić, jednakże trudności te ominięto, z jednym tylko wyjątkiem sceny Kaznodziei, nadzwyczaj szczęśliwie. Poprzed zasłonę na prawo wyszedł Karmazyn i Hołysz. Karmazyna grał p. Sobiesław²⁸⁰, a Hołysza p. Zelwerowicz²⁸¹. Obydwaj wykonali swe role wybornie, ale deklamacja nie wpadła dosyć w takt naśladowanego przez autora świetnie rytmu poloneza; za mało tego było znać w deklamacji. P. Sobiesław doskonale nosił kontusz²⁸² i karabelę, p. Zelwerowicz, przybrany za szaraczka²⁸³, zasługuje tu na pochwałę, że niczym a niczym nie przypomniał komicznego aktora. Przy słowach: „srebra rodowe mam w zastawie”, weszło na scenę, również od prawej zasłony, kilku chłopów, prawdziwie typowych postaci, którzy ustawili się za krzesłami. Było może lepiej wyprawić ich na scenę nieco wcześniej. Następnie podniesiono zasłonę czerwoną z prawej strony i część katedry pomiędzy słupami z prawej strony przedstawia się, jak gdyby mała sala posiedzeń; Prezes siedzi na środkowym miejscu, jako przewodniczący siedzących i obradujących

²⁸⁰ Włodzimierz Sobiesław, właśc. Sobiesław Fabian Sebastian Bystrzyński (1854–1927) – aktor i malarz. Przez większość kariery scenicznej związany był z Krakowem, z powodzeniem kreował role amantów, m.in. w sztukach Fredry: *Gustawa w Ślubach pannieńskich* i *Barskiego w Dwóch bliźnach*.

²⁸¹ Aleksander Zelwerowicz (1877–1955) – aktor, reżyser, pedagog, prezentował repertuar komediowy. W latach 1900–1908 występował na scenie Teatru Miejskiego w Krakowie, m.in. w rolach Kacpra w *Weselu* oraz Księdza/Bajkowa w *Dziadach* Mickiewicza w inscenizacji Wyspiańskiego.

²⁸² Kontusz – wierzchnia szata szlachecka, rodzaj długiej sukni sięgającej poniżej kolan. W XIX wieku noszony jako paradny polski strój narodowy.

²⁸³ Szaraczek – tu: ubogi szlachcic.

dookoła stołu; wstaje i ma mowę. P. Przybyłowicz²⁸⁴ może trochę za silnie akcentował. W lekturze ten Prezes zdaje się być kopią Prezesa²⁸⁵ z *Kordiana* Słowackiego; skoro jednakże autor sam był obecny na próbach i udzielał instrukcji, widocznie wrażenie tamto nie odpowiada pod tym względem jego intencjom. Potem spoza zasłony na lewo wychodzi Przodownik ze swoją znów grupą; tu p. Senowski²⁸⁶ wygłosił swe tyrady słabo, powinno być w tym znacznie więcej ognia i jak najwięcej teatralnej pozy. Poprzednie grupy pozostawały zawsze na miejscu, tak że na przykład w scenie trzeciej mieliśmy już na scenie trzy grupy, z których każda tworzyła dla siebie całość, ale też zarazem grupowała się w całość ogólną z innymi. Niedostatecznie wypadła scena czwarta Kaznodziei, przez to, że wstawiony gdzieś za środkowym filarem nie był zupełnie widzialnym, a przynajmniej lewa strona teatru widzieć go nie mogła. P. Stępowski²⁸⁷ nie miał w tej roli należytego ognia, zapału; tutaj należało zaznaczyć pewien fanatyzm, a tymczasem zrobiło to wrażenie zwyczajnego tylko kazania. Podczas słów Chóru: „Polskę Bóg przez Ciebie głosi”, odsuwając zasłonę czerwoną z lewej strony i na środkowym planie lewej strony, pomiędzy filarami chóru katedry a środkowymi filarami sceny, okazała się grupa Prymasa.

²⁸⁴ Michał Przybyłowicz (1864–1927) – aktor i pedagog. Specjalizował się w rolach komediowych, w 1904 roku uległ paraliżowi, jednak do roku 1910 prowadził prywatną szkołę aktorską.

²⁸⁵ Prezes – postać z dramatu *Kordian* (1834) Słowackiego. Dojrzały i ostrożny Prezes studiował zapał młodych spiskowców, przygotowujących zamach na cara. Pierwowzorem tej postaci był Julian Ursyn Niemcewicz (1758–1841) – poeta, dramaturg i polityk.

²⁸⁶ Grzegorz Senowski (1859–1951) – aktor i śpiewak operetkowy. W latach 1894–1939 pracował w zespole Teatru Miejskiego w Krakowie, grając z powodzeniem role komediowe.

²⁸⁷ Leon Stępowski (pseud. Leonowicz, Warski, 1852–1914) – aktor, pedagog. Był przyjacielem Wyspiańskiego, pierwowzorem postaci Starego Aktora w *Wyzwoleniu*.

wyszedł stamtąd wraz ze swoją grupą na pierwszy plan sceny pomiędzy grupą Przewodnika a grupą grających w karty, lecz niezupełnie na środek, trzymając się nieco na lewo. Tu okazała się znów użyteczność p. Sosnowskiego na naszej scenie; miał w tej roli wiele powagi i umiał w deklamację włożyć należytą siłę. W jednym ustępie może nie dociągnął, a mianowicie w słowach: „Niech będą wyczekujący, aż śmierć je zagrabi, zaorze”, w tym powinno być trochę więcej tonu *moll*; podczas ostatnich słów Prymasa, zanim jeszcze Chór odpowiedział: „O wielki, o sługo Pana” itd., wyszła na prawo, na pierwszy plan sceny, grupa Mówcy; począwszy od deklamacji Mówcy, kardynał cofnął się ze swoimi nieco w głąb i pozostał przez następne sceny oparty o środkowy filar, schylony i patrzący w głąb, do publiczności tyłem zwrócony. P. Frączkowski²⁸⁸ nie ma na tyle głosu, ażeby oddać rolę Mówcy, oddycha krótko, a deklamuje zanadto szablonowo. Z lewej strony spod słupów podpierających chór przechodzi przez środek sceny Ojciec z Synem na prawą stronę sceny i rozmowa toczy się w ruchu. Ojca grał p. Bronicz²⁸⁹, Syna zaś p. Pawłowski²⁹⁰, obydwaj zupełnie poprawnie. Tu jednak drobny szczegół zwracał uwagę. Wszystkie osoby, o ile nie były przybrane w kostiumy, ubrały się według dzisiejszego obyczaju, po największej części w czarnych ubraniach, przy czym zachowano godną najwyższej pochwały dyskrecję, ażeby nikt

²⁸⁸ Franciszek Frączkowski (1878–1931) – aktor, reżyser, dyrektor teatru, pedagog. Wykonawca ról charakterystycznych, związany przede wszystkim ze scenami Krakowa i Lwowa.

²⁸⁹ Stanisław Bronicz-Iłowiecki (1878–1907) – aktor. W latach 1902–1907 pracował w zespole Teatru Miejskiego w Krakowie, grał role w sztukach Wyspiańskiego: Rycerza Czarnego w *Weselu* i Sieciecha w *Bolesławie Śmiałym*.

²⁹⁰ Jan Pawłowski (1878–1936) – aktor teatralny i filmowy, reżyser, dyrektor teatru. Specjalizował się w rolach amantów. W prapremierze *Wesela* był Poetą.

nie był wystrojony na modnisią; p. Pawłowski niepotrzebnie zrobił się w ubiorze nieco starszym, na szyję wdział chustkę, dziś nieużywaną, spod której wysuwał się kołnierzyk o bardzo starej formie tzw. *Vatermörder*²⁹¹; było to tym zabawniejsze, że grał rolę Syna, jakżeż tedy mógł być ubrany według dawniejszej mody od swego ojca? Z głębi, z prawej strony wyszła Harfiarka, którą grała p. Mrozowska, ubrana bardzo stosownie i pięknie. Popęłniła w pierwszej chwili ten błąd, że już z daleka wykrzywiła usta do szablonowego uśmiechu, uśmiechała się, nie wiedzieć do czego i do kogo. P. Mrozowska ma ten szablon w rolach lirycznych i sentymentalnych, który publiczność nazwała już dawno „mizdrzeniem się”. Nie chciałem wyrazu tego dotychczas używać w krytykach, lepiej może jednakże będzie powiedzieć i to. I już podczas wyrazów Ojca: „Duszę tobie zatruję”, kiedy obchodziła dalsze grupy, podczas gdy p. Bronicz popełniał ten błąd, że deklamował ostatnie swoje ustępy bez pauz, p. Mrozowska z daleka stroiła kokieteryjnie minki, a nawet popełniła jeszcze grubszy błąd, że wyrazi: „Przychodzę śpiewać na zgłiszcze”, wygłosiła jakimś szczebiotliwym, pseudo-dziecięcym tonem.

W dalszej jednak części roli zmieniała się p. Mrozowska zupełnie. Dobrze już powiedziane były słowa: „U ołtarza służką byłam”, chociaż zaraz w bezpośrednio następującym wierszu: „Wróżyłam ci wiek”, zrobiła znów gest „mizdrzenia”. Wyrazy: „Hej wy struny moje złote, grajcie szumny gaj” wygłoszone były z niepotrzebną pozą. Wkrótce też potem zaczął źle grać p. Pawłowski; jak tylko wypowiedział słowa: „Kocham ją”, od razu zaczął źle mówić i źle się zachowywać. Powtórnie przychodzące słowo „Kocham” znów było powiedziane zupełnie źle, i tak już do samego końca ustępu. Skoro tylko p. Pawłowskiemu

²⁹¹ *Vatermörder* (niem.) – spiczasty, wysoki kołnierzyk męski, modny w pierwszej połowie XIX wieku.

wypadnie choć z daleka przypominać amanta, od razu staje się złym aktorem. Najślabszym ustępem roli p. Mrozowskiej był ustęp: „To się tobie śni”, ale za to ustęp: „Leć, podlatuj”, odkrył w niej inną zupełnie aktorkę. Warto było słyszeć, jak dobrze wygłosiła: „Jeden car, a drugi kat”, i od tego wiersza była coraz lepszą, grając nie tylko dobrze, ale bardzo dobrze aż do wiersza: „Za mną na rozstaje dróg”; a dwa następne wiersze w całym tego słowa znaczeniu przepysznie. Końcowy jednak wyraz: „Tęsknisz?”, znów słabo oddany, bo znów z tej manieri pseudolirycznej. Ustęp: „Zagram waszą skrytą myśl”, deklamowała przy grupie Przodownika na pierwszym planie na lewo i tutaj tak ślicznie wygłosiła owo „nic”, że wywarła niepowседневnie wrażenie. Przechodzi następnie koło kardyanała, który na chwilę odwraca się ku niej, i gdy tutaj Chór zapytuje się jej: „Cóż wyśpiewasz?”, zrobiła bardzo znamienne pauzę, po czym znów w wyrazie „nic” pomieściła cały ogrom smutku i zwątpienia. Doskonale jeszcze udały się jej wiersze: „Z wieku w wiek, łachman kryje grzbiec”. Występ ten powinien mieć zasadnicze znaczenie dla kariery artystycznej p. Mrozowskiej, a wysnuć z niego należy wniosek taki: precz na zawsze z wszelkimi „naiwnościami”, dać temu zupełnie spokój i jąć się ról naprawdę dramatycznych, skoro się w tym kierunku posiada niepospolity talent! Samotnika grał p. Jednowski²⁹². Szkoda, że nie był przybrany w myśl tekstu, lecz miał na sobie jakiś płaszcz, barwy wyglądającej z daleka jak świeża cielęca skóra, tylko ciemniejszej nieco maści; dopiero gdy bliżej postąpił, widziało się, że to jest jakaś stara spłowiała ma-

²⁹² Marian Jednowski, właśc. Marian Jednoróg (1873–1932) – aktor teatralny i filmowy, śpiewak, reżyser. Jako aktor specjalizował się w repertuarze romantycznym, zwłaszcza sztukach Słowackiego, miał w repertuarze także Wernyhorę z *Wesela* i Biskupa z *Bolesława Śmiałego*.

teria. Że spłowiwała, to tutaj bardzo dobre i słuszne; można jednakże było zadość uczynić w tym miejscu zupełnie tekstowi. Ucharakteryzowany był bardzo dobrze i z początku dobrze deklamował, potem jednak popadł trochę w jednostajność. Echo przedstawiała p. Czechowska. Była to postać trochę karykaturalna, z maską, wyrażającą jednakże wybornie machinalność. Opisać się tego nie da, powinno by to pojawić się we fotografii dla instrukcji teatrów. Nie można jednakże pozbyć się uwagi, że Echo wyglądało nie tyle jak echo, ale raczej jak zły duch Samotnika. Dobrze oddał p. Jednowski ustęp: „Jestem sam, kto oni są”, nie można natomiast pochwalić dalszego ustępu: „Kim jesteś ty, kim jestem ja”, deklamowanego *staccato*²⁹³; ustęp ten był w interpretacji artysty do reszty niezrozumiały. Samotnik opiera się przy końcu o posąg Kmity i tak pozostaje do końca aktu; tworzy się coraz większy obraz z żywych osób. Nadała się do roli Wróżki p. Ordonówna, grając umiarkowanie. Chór przemawiał podczas jej występu *pianissimo*²⁹⁴, z początku może aż nazbyt cicho, tak że wyrazy pierwsze: „To ten” były prawie niedosłyszalne. P. Ordonówna grała inteligentnie, a kiedy mówiła, że „on może już wśród was” albo później: „Już idzie, już”, sprawiała rzeczywiście silne wrażenie. Znakomita zaś była w tym miejscu dykcja Chóru, zapytującego: „Czy dorósł już, czy mąż czy dziecię?”. Kiedy Wróżka mówi: „Może to ty, może to on”, podchodzi do rozmaitych osób, wpatruje się, czasem chwyta za dłoń, próbując i szukając, czy to nie ten. Bardzo pięknie i bardzo poetycznie wykonał

²⁹³ *Staccato* (wł.) – termin muzyczny oznaczający wyraźne oddzielanie następujących po sobie dźwięków.

²⁹⁴ *Pianissimo* (wł.) – termin muzyczny oznaczający bardzo ciche wykonanie.

rolę Starca p. Kotarbiński²⁹⁵. Był to przepiękny typ staro-rego Polonusa „z waszecia”, kochającego Polskę z całych sił, naiwnego w poglądach, ale tak serdecznego, obdarzonego dziwną prostotą serca; dobroduszny uśmiech, zachowanie się miłe a nie zdzienniałe. Córkami były pp. Zawadzka i Dulębianka; w pierwszym akcie przemawiała p. Dulębianka, w trzecim zaś potem p. Zawadzka. Z nadzwyczajną przyjemnością stwierdzam, że p. Dulębianka mówiła całkiem dobrze; owa wada wymowy, o której dawniej tu pisano²⁹⁶, znika, a więc nie była wadą organiczną? Najpiękniejszym ustępem z całego aktu był ustęp pod koniec mowy Starca, kiedy p. Kotarbiński wymawiał zdanie: „Otwierajcie oczy córki moje”, tyle było rzewności i głębi uczucia w tych zdaniach. Wnet słyhać muzykę Chopina, obecni na scenie zaczynają czegoś wzrokiem szukać, podnoszą się, wstają, oznaczając doskonale przecucie i oczekiwanie. Wchodzi na scenę p. Tarasiewicz w roli Geniusza, ucharakteryzowany, jak o tym już wyżej była mowa. Wszystkie osoby zebrane na scenie tworzą malowniczą grupę, tak piękną, że czegoś równie pięknego dawno już w teatrze nie widziano.

Pomimo największej i godnej największych pochwał staranności dyrekcji i reżyserii, pierwszy ten akt wątpliwe wywarł wrażenie; to trudno, co niezrozumiale jest

²⁹⁵ Józef Karol Jan Nepomucen Kotarbiński (pseud. i kryptonimy: Dzieszuk, Gabriel Dzieszuk, J., JK, J.K., J.K.K., K.; K-i, K...i, Karol, Nux, Sincerus, Spectator (Spektator), ...ski, 1849–1928) – aktor, reżyser, dyrektor teatrów, pedagog, krytyk teatralny i literacki, felietonista. Jako dyrektor Teatru Miejskiego w Krakowie w latach 1899–1905 wprowadził na scenę dramaty wielkich romantyków oraz Wyspiańskiego.

²⁹⁶ „Debiutantka [...] nie ma talentu na aktorkę. Głos przy tym drewniany, a dykcja jakaś *staccato*, jakby jękająca się” (F. Koneczny, *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1902, R. XXXVII, t. 145, s. 194).

w lekturze, to tym bardziej nie może być jasne na scenie. Widzowie, nie rozumiejąc, co do nich aktorowie ze sceny mówią, męczą się, czują się znużonymi, aż wreszcie poczynają się nudzić. Największych pochwał godni aktorowie, a jednak scenie polskiej *Wyzwolenia* na trwałe przyswoić nie zdołają. Można na pewno powiedzieć, że na żadnej scenie nie znalazłby się aktor taki jak p. Mielewski, który by sprostął roli nieuchwytniej, aż nazbyt symbolicznej, i potrafił ją przedstawić realistycznie, a przy tym z wielkim taktem artystycznym. Jeszcze bardziej wypadało nam podziwiać tego artystę w akcie II, niezmiernie długim, nużącym nad wszelki wyraz i tak nudnym na scenie, że trudno sobie coś nudniejszego wyobrazić. Wszakże to największy monolog, jaki kiedykolwiek na scenie wygłaszano, przerywany tylko dla niepoznaki „maskami”. Sucha dyskusja jest niebezpiecznym szkopułem dla najbardziej rutynowanego aktora i tutaj należą się p. Mielewskiemu gorące oklaski, że jednak potrafił ominąć te szkopyły i ani na chwilę nie przestał wyobrażać poezji. Inscenizacja II aktu była wcale zmyślna; dekoracji nie było żadnej, scena przedstawiała kulisy; ustawiono dekoracje odwrócone nicami do publiczności. W otoczeniu szarych, nagich płócien jeden aktor na scenie, ciągle wymawiający niezrozumiałe jakieś zdania, i raz w raz podchodzące zagadkowe postacie, o których nigdy nikt z widzów nie wiedział, co one mają przedstawiać i czego one od Konrada chcą, a do tego często nieme: czyż może być trudniejsze zadanie sceniczne? Nużącą jednostajność przerwano zrećznie tym, że dwa razy w ciągu aktu wszystkie maski gromadzą się i podbiegają do Konrada. Przez „maski” nie rozumie bynajmniej autor larw²⁹⁷, lecz nazywa rozmówców Konrada maskami dlatego, że kryją właściwą swą myśl; czasem nie śmiejąc, a czasem nie chcąc wyraźnie powiedzieć,

²⁹⁷ Larwa – tu: mara, straszdyło.

do czego zmierzają. Wychodziło więc na scenę po kolei 22 osób²⁹⁸, sami tylko mężczyźni (co bardzo słuszne) w zwykłych ubraniach, wyrażając tylko gestem, mimiką i zachowaniem się, że znajdują się w jakiejś niezwyklej sytuacji. Trzeba tu było nadzwyczajnej dyskrecji i niezwykle umiejętnej miary artystycznej; ale najbardziej nawet artystyczne środki nie zdadzą się na nic wobec przedmiotu nieartystycznego. Sceniczną mogła być dopiero scena końcowa, gdy Konrad ma wizję własnego swego ogniska domowego. Tutaj wypowiedział p. Mielewski jak najpiękniej ową modlitwę, prawdziwie rzewnie, tak że rzeczywiście wzruszył słuchaczy, a mówił zawsze głosem niemal cichym, deklamował wolno, w jednostajnym takcie, ale z przepysznymi akcentami. Izba, w której ukazała się matka schylona nad kolebką, była może trochę za duża; aniołowie stojący koło kolebki sprawiali tuzinkowe wrażenie; lepiej byłoby opuścić ich, a wrażenie byłoby znacznie silniejsze. Podczas czytania każdy rozumiał, że matka nad kolebką i Hestia to jedna i ta sama osoba; stało się jednak inaczej. Hestię grała osobno a bardzo pięknie p. Walewska. Tekst nie mówi wprawdzie wyraźnie, że postać matki pochylonej nad kolebką rozmawia z Konradem i wręcza mu pochodnię, powiada tylko „Hestia”, ale logika naprowadza na myśl, żeby obie te postacie uważać za jedną, skoro Hestia jest boginią ogniska domowego. Zrobienie z niej nowej osoby jest też w tym miejscu stanowczo błędem scenicznym. Umieszczony na końcu II aktu ustęp „objaśniający” opuszczono.

W akcie III ta sama dekoracja i ten sam obraz z żywych osób jak na końcu drugiego. Dwa „głosy” przedstawiono trafnie jako rozmowę dwóch osób: jednej z pierwszego planu sceny na lewo, drugiej zaś gdzieś z głębi sceny. Geniusz wyglądał prawdziwie „posągowo”, miarowym,

²⁹⁸ Potknięcie językowe autora.

powolnym ruchem przechodził od grupy do grupy i sprawiał rzeczywiście piękne wrażenie, ale tylko dla tych, którzy nie rozumieli zupełnie tekstu, u tych jednakże, u których rozbudziło się już poczucie, że to jest Mickiewicz, „ojciec ojczyzny”, wrażenie staje się coraz przykrzejszym. O rolach w tym akcie nie mam nic nowego do powiedzenia ponad to, co już przy sposobności I aktu powiedziałem. Aktorowie mieli te same zalety i wady. W wielkiej scenie zasadniczej, rozprawy Konrada z Geniuszem, obydwaj artyści, p. Mielewski, jako też p. Tarasiewicz, byli nawzajem godni siebie. Autor w tym miejscu nieartystycznie tekst rozdzielił, czyniąc Geniusza postacią niemal zupełnie bierną, wobec największego rozpędu Konradowego. Długa tyrada Konrada od słów: „Ty ze mną sławo!! zwyciężaj siłą płomienną!” aż do: „Poezjo precz, jesteś tyranem!” okazała dopiero w deklamacji wszystkie swoje artystyczne wady, nie ma w niej ani miary żadnej, ani harmonii, jest to zbiór jakby luźnych wrywków, niezastosowanych do żadnej zasadniczej linii artystycznej. P. Mielewski na próżno mocował się z tą tyradą, dopiero przy wierszu: „Nie uwiedzie mię szept wiślany”, udało mu się znowu sprawić artystyczne wrażenie. Geniusz, stojący podczas długiego tego ustępu niemy, jak posąg, w przysłowiowym ujemnym tego słowa znaczeniu, nie był w tym miejscu wcale ozdobą sceny, ale raczej wadził swą obecnością. Piękne grupy I aktu powtórzone znów w III zaczęły także nużyć, bo na scenie same zmysły domagają się zmiany. W następnych ustępach deklamacja Starego Aktora²⁹⁹ nie wyszła niestety należycie w interpretacji p. Stępowskiego. Najsłabiej wypadło zaś samo zakończenie *Wyzwolenia*,

²⁹⁹ Stary Aktor – postać z *Wyzwolenia*, prawdopodobnie wzorowana na Leonie Stępowskim, krakowskim aktorze, który w 1902 roku obchodził jubileusz trzydziestolecia pracy na scenie. Zob. s. 169, przyp. 287.

deklamacja samotnego Konrada, a następnie uganianie się po scenie z chórem Erynij. Scena jest znów bardzo obszerną, bo dekoracje wszystkie już usunięto i w oczach widzów podniesiono w górę; Erynie gonią więc po obszernej, pustej przestrzeni, po kilka razy w prawo, lewo, w tył i naprzód całą gromadą. Z początku to ciekawiło, przez małą chwilę mogło wywierać wrażenie grozy, ale gdy trwało tak długo, zaczynało w końcu być zabawnym.

Ogólne wrażenie było nieszczególne, publiczność zachowywała się chłodno, a jak na występ tego autora, nawet dziwnie chłodno. Po pierwszym akcie odezwały się z galerij oklaski i wywoływania autora, z balkonu i parteru niewiele głosów się przyłączyło i to trwało jednak tylko chwilę; po akcie II zaś zapadło głębokie milczenie. Oklaskiwano tylko p. Mielewskiego.

Rozumie się samo przez się, że publiczność odwróci się od tego dzieła, skoro tylko spostrzeże się, co ono właściwie znaczy. Kult Mickiewicza za głęboko jest wryty w każde serce polskie, tak głęboko, że szkoda by nawet czasu bronić go przed błędem popełnionym przez p. Wypiańskiego. Wiadomo też, że Mickiewicz był nie tylko największym, ale też najrozumniejszym z polskich poetów, a miłość ojczyzny pojmował nie jako kult patriotyczno-archeologiczny, lecz jako pracę celem wskrzeszenia państwa polskiego.

Kazimierz Bartoszewicz³⁰⁰

Kronika tygodniowa

[...] Ażeby nie odejść już i dziś od teatru, pozwolę sobie na kilka uwag o *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego³⁰¹.

Bywało dawniej, że poeci pisali w formie dramatycznej poematy filozoficzne, fantastyczne itd., nie stosując się całkiem do warunków scenicznych, ponieważ nie mieli zamiaru oddawać ich na deski teatralne. Używali po prostu formy dialogu, jeżeli sądzili, że ta do wyrażenia ich myśli najlepiej się nadaje.

Za naszych czasów usiłowano niejedną z takich dawniejszych poematów wtłoczyć w ramy sceniczne, czyniono rozliczne amputacje, przestawienia, aby zaspokoić ciekawość, jak dany poemat wyjdzie w interpretacji aktorskiej. Dyrekcja teatru krakowskiego podjęła kilka prób tego rodzaju z mniejszym lub większym sukcesem. Inteligentna publiczność przyznawała jej pewną zasługę, położoną w kierunku popularyzowania arcydzieł, z drugiej strony jednak zdawała sobie jasno sprawę z tego, iż arcydziełom

³⁰⁰ Kazimierz Bartoszewicz (1852–1930) – historyk, publicysta i wydawca. Jego krakowskie wydawnictwo specjalizowało się w edycjach najważniejszych dzieł literatury polskiej. Kolekcjonował polską sztukę współczesną. W tekstach satyrycznych polemizował z konserwatystami krakowskimi.

³⁰¹ Po pierwodruku we lwowskim „Słowie Polskim” szkic ten ukazał się także w „Kurierze Krakowskim” 1903, nr 57 (11 III), s. 1–4.

tym staje się krzywdą, tak przez dokonywane na nich operacje, jak i przez to, że ginie na scenie wiele potężnych myśli, wiele czaru wzniosłej poezji.

W każdym razie publiczność inteligentna przychodziła do teatru zupełnie przygotowana, znała przedstawiane poematy i wiedziała, co chcieli wyrazić wielcy ich twórcy. Nie było tu żadnych niespodzianek, żadnych domysłów...

Obecnie zaczynają się pojawiać utwory nieliczące się również ze sceną, a jednak natychmiast na niej wystawiane. Co więcej, w tamtych „starych” była jakaś akcja, jakaś fabuła, był jakiś węzeł dramatyczny – w tych nowych tego wszystkiego nie ma, są tylko same symbole, abstrakcje, rozmyślania, mgliste idee, krytyka poglądów i stosunków...

Takim utworem było *Wesele*, takim jest i *Wyzwolenie*.

Ale różnica między nimi olbrzymia. Pomimo wszelkich wad scenicznych *Wesele* malowniczością swoją, oryginalnością formy, prostotą środków, a w części i języka, wywołaniem z przeszłości postaci znanych i łatwych do zrozumienia, dialogiem często żywym, barwnym i dowcipnym, poezją łatwą do odczucia, szczerymi wybuchami patriotyzmu, rzewnym lub podniosłym nastrojem, że już pominę inne jego zalety – musiało zyskać powodzenie sceniczne, budziło nawet zapał... Każdy je rozumiał, jak chciał, ale bądź co bądź rozumiał, choć po swojemu. I sprzeczano się o ideę poematu, ale udzielano mu szczerego poklasku i mimo wszelkich zastrzeżeń witano w młodym autorze zwiastuna odrodzenia poezji narodowej.

Wyzwolenie nie posiada ani jednej z tych zalet, prócz kilku malowniczych efektów.

Zastrzegamy się, że nie mówię o nim jako o poemacie „książkowym”, lecz jako o dziele scenicznym.

Nie czytałem go przedtem – i uczyłem dobrze. Ci wszyscy, co piszą dziś sprawozdania z *Wyzwolenia*, opierają się na tym, co czytali, a nie na tym, co widzieli i sły-

szeli na scenie. A sprawozdania teatralnego nie powinno się pisać z książki, bo to inny rodzaj sprawozdań, na całym odmiennych oparty wrażeniach.

Gdybym nie miał przekonania, że pp. recenzenci piszą o czytany, a nie przedstawionym poemacie, musiałbym uczynić im zarzut ogromnej nieszczerości. Wszystkie bowiem ich zachwyty byłyby kłamane. Może je podzielę, ale po... przeczytaniu *Wyzwolenia*.

To, co widziałem i słyszałem na scenie, jest dziełem poronionym, nudnym, niezrozumiałym.

Pierwszy akt (jeżeli się nie mylę) ma być charakterystyką dzisiejszych zapatrywań stronnictw i warstw społecznych na teraźniejszość i przyszłość narodu; ma to być dzisiejsza Polska podzielona na partie. Jeżeli o to szło Wyspiańskiemu, to nie dopiął zamierzonego celu. A przyczyna tego prosta. Trzymając się z dala od walk społecznych i politycznych, wytworzył sobie całkiem mylne o nich pojęcie; nie mając żadnych stosunków ze stronnictwami, nie przypatrując się osobiście ich działaczom, polegał na „legendzie”, nawet ją sam sobie wytworzył. Słyszał o tak zwanych szowinistach, więc mu się wydało, że jest cały obóz ludzi, którzy wciąż wołają: „Polska!” – i zrobił karykaturę. Takiego zamaszystego i jowialnego karmazyna, magnata, który by chadzał w kontuszu, bratał się z drobną szlachtą i dawał jej wciąż „gęby i pyska”, można było spotkać za czasów saskich³⁰², ale nie dzisiaj. Widzimy na scenie lud zupełnie bierny, a przecież on dziś biernym już nie jest. Słowem cała prawie charakterystyka stronnictw i warstw (robotników nie ma, a przecież dziś oni są bardzo głośni) jest mylna, a z tej mylnej podstawy wysnuwa się dalszy poemat.

³⁰² Czasy saskie – lata 1697–1763, okres rządów królów polskich z saskiej dynastii Wettynów: Augusta II Mocnego i Augusta III.

Akt drugi, monolog Konrada, nuży i jest całkiem niezrozumiały. Musiałby aktor mówić powoli, spokojnie, tak głośno i wyraźnie, aby każdy wyraz wpadał do ucha, a wtedy może słuchacz domacałby się jego treści. Może to jest rzecz znakomita, wielka, ja jednak słyszałem tylko urywane zdania, naszpikowane „Polską” i „sztuką”, niewiążące się ze sobą, niedające po prostu pojęcia o tym, czego chce Konrad, a raczej poeta. Owe maski, które po kilka słów dopowiadały, robiły tylko wrażenie komiczne swoim spacerem po scenie.

Z trzeciego aktu również niewiele więcej zrozumiałem. Zdaje mi się, że Konrad, nowy poeta, obiecujący powieść naród nowymi szlaki, przeklina starą poezję za to, że nawołuje do śmierci (?). Nad wyraz przykre uczucie wywołało we mnie wypędzenie Geniusza, zwłaszcza, że ten Geniusz z maską Mickiewicza, stojący przy krypcie mickiewiczowskiej na Wawelu³⁰³, wzywający do niej ogół na śmierć (?), czyli spoczynek, wyganiany słowami Adama: „zostawże nas w spokoju, a kysz, a kysz, a kysz”, jest chyba nie kim innym, tylko Mickiewiczem lub przedstawicielem ducha poezji mickiewiczowskiej, romantycznej. Tu poczułem, że mamy do czynienia z niesłychaną pychą, strącającą w grób wielkich piastunów lutni narodowej, a niedającej w zamian nic, tylko bałamutne, górnotne frazesy.

Daję szkic szkicu moich wrażeń. Z podziwem więc czytam, że wrażenie miało być wielkie, przygnębiające (zapewne ma być to określenie przygnębiającej nudy). Nasi recenzenci stworzyli sobie osobny słownik frazesów, kiedy chcą coś zganić, a być pełnymi kurtuazji. Dla nich bywa często coś „niepowiązane logicznie a przecie pełne genialnych błysków”, coś mało lub nic nie warte, a przecie

³⁰³ Prochy Mickiewicza sprowadzono z Paryża w 1890 roku, 4 lipca złożono je w krypcie archikatedry krakowskiej na Wawelu. Wydarzenie to było wielką manifestacją narodową.

„genialnie rzucone”. Oni wynajdą wkrótce w brzydocie imponujące poczucie piękna, ich wprawi niezadługo w podziw świetna forma w rymach częstochowskich³⁰⁴, oni wszystko to, czego nie rozumieją, nazywają „potężną siłą natchnienia” – oni, jednym słowem, nie znaleźli nic do pochwały, umieją złożyć hołd „czarowi wielkiej poezji”!

Ja tego nie umiem. Przyznaję się więc z całą pokorą, że jako zwykły mydlarz³⁰⁵, filister³⁰⁶, ignorant nudziłem się i złościłem na *Wyzwoleniu*, a prawie nic nie rozumiałem, prócz tego, że jest to utwór wielkiej pychy. Mogłem się przy tym dziwić, dlaczego sztuka poruszająca niby najważniejsze zagadnienia narodowe, od początku do końca mówiąca o Polsce – ani razu nie zmusiła słuchaczy do szczerego wielkiego poklasku. Żeby choć jedno zdanie rozgrzało, wywołało ślad zapału.

Podobno w „książce” są objaśnienia, komentarze ułatwiające zrozumienie tego poematu. Trzeba było, aby je ktoś odczytywał na scenie – powiększyłoby to „oryginalność formy”.

Już po napisaniu tych wrażeń wpadło mi w rękę streszczenie *Wyzwolenia* w jednym z dzienników. Rzuciłem okiem i wyczytałem:

Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi
i smucisz się i czoło kryjesz,
z rękoma w krzyż załamanemi
biadasz – przybywaj tu – o d ż y j e s z!

³⁰⁴ Rym częstochowski – rym prosty, banalny, pozbawiony wartości artystycznych. Nazwa pochodzi od jarmarcznych wydawnictw dewocyjnych.

³⁰⁵ Mydlarz – tu: dorobkiewicz, mieszczuch.

³⁰⁶ Filister – w okresie Młodej Polski określenie to stosowane było pogardliwie wobec ludzi pozbawionych artystycznej wrażliwości, materialistów i obłudników.

W Przestrzeń rzucimy wielkie słowa
tragiczną je ubierzem maską,
ktokolwiek wiesz, co znaczy polska mowa,
przybywaj tu – odżyjesz Słowa łaską³⁰⁷.

Tak, przypominam sobie te słowa ze sceny. Ale przybyłem i – nie odżyłem.

Chcąc „odżyć”, zabieram się zaraz po skończeniu kroniki do przeczytania *Wyzwolenia*. Może ono mi się inaczej przedstawi, może odczuję „wielkie słowa”, może schylę czoło przed *Wyzwoleniem* jako przed wspaniałym, potężnym i głębokim poematem, ale mimo to nie odwołam tego, co napisałem, bo z teatru takie, a nie inne wyniosłem wrażenie.

³⁰⁷ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 26.

Ignacy Rosner³⁰⁸
Wyzwolenie Wyspiańskiego³⁰⁹

Naród mój tak się we swą przeszłość weśnił,
Schodził we wszystkie grobowe piwnice,
Z trupami się, umarłymi rówieśnił,
Badał im w trzewach³¹⁰ skonu tajemnice;
Że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił,
Bruzdami czoło poorał i lice
I starzał – w coraz dalsze patrząc groby,
Wzrok tężył w mroczne podcienia żałoby.

³⁰⁸ Ignacy Rosner (pseud. Neros, Infaustus, 1865–1926) – prawnik, dziennikarz i polityk konserwatywny, w latach 1891–1893 członek redakcji „Czasu”. Był posłem do austriackiej Rady Państwa (1911–1918), po wybuchu I wojny światowej uczestniczył w inicjatywach politycznych mających z poparciem Austrii prowadzić do odzyskania przez Polskę niepodległości. W II Rzeczypospolitej kierował gazetą „Kurier Polski”, a w 1926 roku współzałożył „Nowy Kurier Polski” o orientacji piłsudczykowskiej.

³⁰⁹ Pozostawiając w sprawach artystycznych swobodę wypowiedziania poglądów i sądów, wierni tej zasadzie, zamieszczamy dzisiaj po felietonie p. W.L. Jaworskiego recenzję pióra p. Ignacego Rosnera, którego krytyki teatralne, oznaczone gwiazdką, należały do najświetniejszych, jakie „Czas” drukował [przyp. – redakcja „Czasu”].

³¹⁰ Trzewa (lub trzewia) – wnętrzności, narządy wewnętrzne.

Rozpoznawałem, że kochał się w trunach³¹¹,
Kołysząc w nich swą myśl jakby w szalupach;
Że czytać znał, jak w powikłanych runach³¹²,
W bereł kruszynch i koron skorupach;
Jak na spuścizny cieszył się fortunach,
Rozmiłowany w tych przegniłych trupach;
Mniemając, że go to do życia wiodło,
Że brał te trupie piszczele za godło.

.....
.....

I nazywali królami tych marnych,
Którzy się w własnym lubowali jęku;
Co twarze przysłoniwszy w kirach czarnych,
Stawali przed narodem z harfą w ręku;
Serca na stołach palili ofiarnych,
Durząc się dymem przy harf rzewnym brzęku;
A chodząc w kołach z lauru drzew uszczkniętych,
Przyrównywali się do polskich świętych.

.....
.....

A kraj ich wszystkich słuchał, wszystkim wierzył
– Iż coraz głębszym smutkiem się przymierzył³¹³.

Przeciw tej wierze, że droga w przyszłość prowadzi
przez groby, przez przeszłość, przeciw wszechwładzy tej
poezji, która jest plotką, półprawdą, która jest tylko wobec
siebie siłą, a nie musi być siłą wobec drugich – podniósł
głos Wyspiański w *Kazimierzu Wielkim*.

³¹¹ Truna (daw.) – trumna.

³¹² Runy – typ pisma, którym od III wieku posługiwały się plemiona germańskie.

³¹³ S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*, w: *idem, Dzieła zebrane*, t. 11, Kraków 1961, s. 43–45.

Więc wsparłem młot o stół ołtarza skalny,
Przy którym naród sejm odprawiał walny.

.....
... już oczy w nich wpiłem surowe
I badam: te są bliscy tych rozpaleń,
Od których razy są błyskawicowe –
Że się rozpaczy gad na ołtarz śliznął...
– Rzuciłem w mówcę młot, że piersią bryznął

I padł – a naród obaczył się wolny³¹⁴.

To pierwsze „wyzwolenie” narodu było złudzeniem poety. Więc powraca w *Weselu* do tej myśli, szarpiącej jego duszę.

„To dawność tak z nami walczy”, mówi Gospodarz. Poeta się skarży, że:

(...) jesteśmy jak przekłęci,
Że nas mara, dziwo nęci,
Wytwór tęsknej wyobraźni
Serca bierze, zmysły drażni,
Że nam oczy zaszły mgłami;
Pieścimy się jeno snami,
A to, co tu nas otacza
Zdolność nasza przeinacza³¹⁵.

Stańczyk gromi:

A cóż tobie niepokoję
Tych, co w grobach leżą?
Myślisz – że się trupy odświeżą
Strojem i nową odzieżą –

³¹⁴ *Ibidem*, s. 46–47.

³¹⁵ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 57–58.

A ty z trupami pod rękę
Będiesz szedł na Ucztę-mękę
I jako potrawę żuł,
Czym się tylko kiejs kto truł,
Wsączał w siebie i pił,
Czym tylko kto gdzie gnił;
Czy to ma być twoja krew?!³¹⁶

A Dziennikarz przeklina

(...) te nasze polskie posty
Dusz do polskich świętych³¹⁷,
I te nasze tęczowe mosty
Czułości nad pustką rozpiętych.

Stoimy u polskich granic,
A mamy o b e c n o ś ć za nic³¹⁸.

Wesele jest walką, którą dawność z obecnością prowadzi w polskiej duszy. Walkę Geniusza z Konradem w *Wyzwoleniu* znaczy już Poeta w *Weselu* w prześlicznej strofie:

(...) jest ktoś, co mnie wiąże do roli,
I ktoś, co mnie od roli odrywa;
Jest ktoś, co mi skrzydła rozwija,
I ktoś, co mi skrzydła pęta;
Jest ktoś, co mi oczy zakrywa,
I ktoś, co światło ciska;
Jest jakaś ręka święta
I jest dłoń inna, przeklęta;

³¹⁶ *Ibidem*, s. 107–108.

³¹⁷ Wyspiański odnosi się tu nie do autentycznych świętych, lecz wspomina kult romantycznych wieszczów.

³¹⁸ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 112, 113.

Jest Szczęście, co się ze mną mija,
I Nieszczęście, które mnie tuli³¹⁹.

Z jednej strony

Upomina się o swoje Umarła.
Szumem, gwarnością, zawrotem
Idzie ku nam z powrotem³²⁰;

z drugiej strony żąda choćby nieszczęścia – byleby:

(...) dobyło nam z piersi krzyku,
Krzyku, co by był nasz,
Z tego pokolenia³²¹.

Po odjeździe Wernyhory Gospodarz wierzy, że to „duch narodu”. „Widmo z piekła!” – odpowiada chłopski rozum Gospodyni.

Wyzwolenie to dalszy ciąg walki z tym potężnym widmem przeszłości, „która wzbrania wstępu do Raju” życia, pełnego życia dzisiejszego, z tym Archaniołem, który mówi: Jak wiele było twojej chwały i sławy, tyle oddasz męki i bólu – i z tym drugim widmem poezji, co „po obłądnych wodzi manowcach, a nad grób i czeluść grobową żywe, spragnione przywodzi”, co je chce „pogrążyć w niechybną noc śmierci”, chce, „abyśmy pamięć wlekli w mąk kaźnie i więzienia i wyrzekali się blasku dnia...”

Ukazywałeś mi niebo –
Groby otwierasz przede mną³²²

³¹⁹ *Ibidem*, s. 200.

³²⁰ *Ibidem*, s. 119–120.

³²¹ *Ibidem*, s. 113.

³²² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 184.

– mówi Konrad Geniuszowi przeszłości i poezji. – I jak w *Weselu* Poeta chce „krzyku, co by był nasz”, tak w *Wyzwoleniu* Konrad mówi: „Musimy coś zrobić, co by od nas zależało”³²³, od nas żywych, nie od naszej przeszłości.

Ta walka, coraz bardziej namiętna, wściekła, która, jak widzimy, stała się myślą przewodnią twórczości poetyckiej Wyspiańskiego, w żadnym z jego dzieł ostatnich nie występuje z taką jasnością, z taką jaskrawością, jak w *Wyzwoleniu*, bo nigdzie nie panuje tak wyłącznie nad całym dziełem, jak tutaj.

Niewolnik wielkiej myśli jednej,
W niej moja niemoc, moja siła³²⁴.

Niemoc pod względem artystycznym może właśnie przez wyłączenie tej wielkiej myśli jednej, siła ogromna przez tę samą wyłączenie, przez napięcie duchowe w jednym, jedynym kierunku. To napięcie pchnęło poetę o krok dalej na obranej przez niego drodze. „Każdy mój krok, to jest krok ku...”³²⁵. Zobaczmy, ku czemu wiodą jego kroki.

W *Kazimierzu Wielkim* ograniczył się Wyspiański do jednostronnego niejako odmalowania tego, co uważa za ciężkie kalectwo ducha narodowego. Poemat jego jest tylko... ciśnięciem młota w mównicę, oskarżeniem i karą poetyczną, niczym więcej. W *Weselu* walka się zaostrza, rośnie opór życia przeciw „dawności”: jak w trzecim akcie *Wyzwolenia* lud instynktownie wzdraga się zstąpić w grób na płomienne zaklęcia Geniusza, tak już w drugim akcie *Wesela* Poeta ze zgrozą odsuwa żelazną dłoń Rycerza – nawet w dykcji obu scen są uderzające analogie. Ale w *Weselu* jeszcze cała walka zastyga w półśnie,

³²³ *Ibidem*, s. 94.

³²⁴ *Ibidem*, s. 205.

³²⁵ *Ibidem*, s. 135.

w półzachwycie Chochołowego czaru... „jakieś ich chy-
ciło spanie”...³²⁶.

W *Wyzwoleniu* nie ma ani śladu tego wahania, żadnej
połowiczności, choć niejedno pozostaje niedopowiedziane.
Mimo tragicznego zamknięcia dramatu, jest to pochód ku
Zwycięstwu. W *Kazimierzu Wielkim* gest, w *Weselu* krzyk,
w *Wyzwoleniu* czyn!

„Jestem rozumiany, niejako, pomimo mnie – nawet,
mimo mojej niejasności”, mówi Konrad i ma słuszość
przede wszystkim o tyle, że dopiero w *Wyzwoleniu* od-
najduje się zarazem punkt wyjścia myśli poety, której po-
przednie jego dzieła były fragmentami, a także i kierunek,
w którym idzie: „Co jakie parę staj lat... co wiek... zjawia
się człowiek, który nie może znieść tego, co jest”. Więc
stary jak społeczeństwo ludzkie bunt jednostki przeciw
społeczeństwu, bunt Manfreda³²⁷, bunt Konrada z *Dzia-
dów*. „Do mnie – mówi bohater Wyspiańskiego – do mnie
należy moja myśl i myśli mojej nowina, a wy mnie nie
stawiajcie płotów, ogrodzeń, sieci żelaznych – nie mówcie
mi na każdym kroku, że to klatka!” Jak w Ibsenowskiej
walce indywidualizmu przeciw „płotom i ogrodzeniom”
społecznym, tak i w *Wyzwoleniu* Konrad woła: „Nic nie
powinniśmy... żadna o b o w i ą z k o w o ś ć”. „Dla mnie
żywota P r a w o!!”³²⁸. Jak nieszczęśliwy bohater *Upio-
rów*³²⁹, tak i Konrad radości chce i wesela, w związkach
i obowiązkach społecznych widzi źródło smutku i lęku

³²⁶ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 258.

³²⁷ Manfred – bohater dramatu *Manfred* (1816–1817) angielskiego
romantyka George’a Byrona, uosobienie buntu przeciwko pra-
wom ludzkim i boskim.

³²⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*. W tym akapicie cytowane są frag-
menty dialogów Konrada z Maską 8, 9, 18 i 19 z aktu II oraz
dialogu z Geniuszem z aktu III.

³²⁹ *Upiory* (1882) – dramat Ibsena poruszający kwestię dziedzicz-
nia konsekwencji czynów przodków.

jednostki. Tylko między wszystkimi tymi buntownikami, od Prometeusza do Dra Stockmanna³³⁰, a dwoma Konradami polskiej poezji jest przepaść: ich rokosz rozgrywa się na tle ogólnoludzkim, tych na narodowym. Poza tym wspólnym obu Konradów tłem jeden jest dokładnie antytezą drugiego.

Mickiewiczowski Konrad buntuje się dlatego, że jego naród jest w niewoli; Wyspiańskiego Konrad buntuje się przeciw swemu narodowi za to, że wierzy, że jest w niewoli i za to, że jego, Konrada, w niewoli trzyma. Konrad w *Dziadach* nie może znieść tego, co jest: niewoli, w której jęczy naród. Konrad w *Wyzwoleniu* nie może znieść tego, co jest: niewoli, w jakiej go trzyma narodowość...

„Bo to tak wygląda, jakby Polski nie było... Dlaczego wy macie poczucie niewoli, a ja nie... Wy chcecie ze mnie uczynić niewolnika patriotyzmu...”. Antyteza ta jest u Wyspiańskiego zupełnie świadoma i jasna. Jeśli Konrad Mickiewicza patrzy na Ojczyznę biedną, jak syn na ojca wplecionego w koło³³¹ – to Wyspiańskiego Konrad pyta: „Na co mamy być Chrystusem narodów, wyłącznie na mękę i krzyż i dla cudzego zysku?”³³² Przeklina godło, co męką naród uwiodło. Jeśli Konrad w *Dziadach* za miliony kocha i cierpi katusze, czuje cierpienia całego narodu – to Konrad z *Wyzwolenia* nie chce cierpieć,

³³⁰ Stockmann – bohater dramatu Ibsena *Wróg ludu* (1882), lekarz, nonkonformista walczący z władzami zakładu leczniczego o remont wodociągu, którym pacjentom dostarczana jest niezdrowa woda.

³³¹ W mitologii greckiej Iksjon został strącony do najmroczniejszej części zaświatów i wpleciony w wiecznie obracające się koło ogniste.

³³² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*; w akapicie cytowane są fragmenty dialogu Konrada z Maską 11, 15 i 18 z aktu II. W ostatnim z cytatów Wyspiański nawiązuje do określenia „Polska Chrystusem narodów” z III części *Dziadów* (z *Widzenia Księdza Piotra*).

Krzyż znaczą Boże nie przeto,
Bym na się krzyż przyjmował,
Lecz byś mnie Boże od męki,
Od męki krzyża zachował³³³.

Jeśli tamten „kocha cały naród” i Boga oskarża, że w Jego świecie miłość jest tylko omyłką liczebną – to ten nienawiść niesie palącą, jest ze swojej nienawiści dumny, z nienawiści, co potężniejsza niż miłość, nienawiści, na którą trzeba się zdobyć, która jest niemal naszym najlepszym; Mickiewiczowską wszechmiłość nazywa kłamstwem, którego powtórzenie nie sprawia trudności nikomu!

Kiedy Konrad mówi do Muzy, że chce tworzyć teatr nowy, ta przypuszcza: „pewno jaka sprawa odwieczna!” Do pewnego stopnia słusznie, jak widzieliśmy, słusznie o tyle, że istotnie rozgrywa się przed nami znowu wielki bunt jednostki przeciw społecznym więzom. A jednak to sprawa nowa, strasznie nowa, bo te mi więzami – narodowość polska!

W tym leży cała, ogromna zresztą, oryginalność myśli Wyspiańskiego; wyobraził sobie, na razie mniejsza o to, czy słusznie, czy nie, że łańcuchy, które Konradowi-poecie krwawią ciało, kute są z kruszcu polskiej „dawności”, spajane względami na interes narodowy.

Wyzwolenie oznaczałoby – jak pisał p. Jaworski – wyswobodzenie się spod tego ciężaru, który nam zagradza drogę w cywilizacyjnym pochodzie narodów, który nam nakłada pęta przy rozwijaniu jakiegokolwiek problemu religijnego, politycznego, artystycznego, czy naukowego³³⁴.

³³³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 161. Cytowanie niedokładne, pierwszy wers w dramacie ma brzmienie: „Krzyż znaczą Boży nie przeto”.

³³⁴ Por. W.L. Jaworski, *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach, napisał Stanisław Wyspiański*, „Czas” 1903, nr 49, s. 1 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115).

To jest ów Konrada „sąd własny”. Wierzymy mu, kiedy mówi, że „zdobyć go było mu bardzo ciężko”. „Terminowałem długo u wielu przemożnych potęg, które władały myślą moją – i teraz czas mi wyzwolić się”. „Ujrzenie inne światło, ja wam nawet pokażę drogę... Ale wam dobiec nie starczy sił i skrzydła opadną wam w ziemie w pół drogi”. „Nie chcą widzieć tej odrobiny, tego trochę, co widzieć mogą i czego się domyślają, bo się boją... zrozumienia...”. „Powinniście mnie zabić, zabić. A wy westchniecie, że to przykre...”³³⁵.

Kto by z tych rozpędów ku bluźnierstwu narodowemu, z tych jakby przestróg przed nimi chciał wnosić, że poeta chce nam ukazać drogę ku jakiejś nirwanie narodowej, ku wyzbyciu się wewnętrznemu polskości, ku mglistemu kosmopolityzmowi – ten niech przeczyta choćby pierwsze słowa Konrada na scenie, a przede wszystkim cudowną modlitwę drugiego aktu, najwspanialszą w poezji polskiej rzecz od czasu wielkich jej mistrzów. Nie! On tylko buntuje się przeciw tej narodowości, która o przeszłość oparta, z grobów wyrastając, dusi żywego człowieka, on całym żarem swej duszy pożąda Polski żywej – nie odpycha złądy wielkości, która „chce ująć nas sidłem piękna, co zamarło i zgasło”, chce zwycięstwa ze „krwi i ciała, z woli żywej i żywej potęgi”³³⁶.

Niech się królestwo stanie
Nie krzyża, lecz zbawienia³³⁷.

Jakież to zwycięstwo, jakie królestwo, jaka Polska żywa?
W modlitwie swej prosi Konrad Boga:

³³⁵ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, fragmenty dialogu Konrada z Maskami 10, 16, 17 i 19 z aktu II dramatu.

³³⁶ *Ibidem*, s. 186, 187.

³³⁷ *Ibidem*, s. 162.

Byś zwiódł z wędrówki długiej
Mój naród we Wszechmocy!
Byś dał, co mają inni³³⁸.

„Ja chcę tego, co jest wszędzie”, mówi w scenie z maskami. „I tego, co jest, co jest tak jak jest!” „Bo wszystko jest: i ziemia i kraj i ojczyzna i ludzie”. „Wszystkie czynniki narodu składowe są”, „tylko naród się zgubił”. „Nie filozofować, by nie przefilozofować Polski”, usuwać „oszustwo narodowe”. To znaczy, zamknąć drzwi od przeszłości i żyć jak inni, i być, ale być sobą...! Naród musi wiedzieć, że „jest bogaczem takim samym, jak każdy inny”. „Naród ma jedynie prawo być jako państwo”³³⁹.

Ale żeby obudzić naród, który śpi, żeby sławić Królestwo zbawienia, trzeba wprzód pokruszyć przemożne w samym narodzie potęgi, które temu zadaniu stoją w poprzek, trzeba kościół, zamek, mogiłę zburzyć, trzeba zgasić wszystko, co utrzymywało się pustym dźwiękiem i farbą, trzeba wyrzucić precz te rzeczy, które my mamy za poetyczne, które nam są wspólne, raczej akcesoria i godła, dziś nieznaczące nic – trzeba więc wojny domowej i... Zwycięstwa!

I oto tutaj dochodzimy do punktu, w którym *Wyzwolenie* przestaje być prostą, dalszą konsekwencją myśli przewodniej, jaką widzieliśmy w dawniejszych dziełach poety. Ukazuje nam się owo inne światło, nowa droga, którą zapowiada Konrad. Dla ich zrozumienia powróćmy raz jeszcze do antytezy obu Konradów. Pierwszy chce cały naród dźwignąć, „uszcześliwić, chce nim cały świat zadziwić”. Drugi rozumie, że dla jego celów apel do całego narodu jest niemożliwy, a gdyby był możliwy, pozostałby bezskuteczny. Stąd gniew, pasja, z jaką Konrad występuje

³³⁸ *Ibidem*, s. 161.

³³⁹ *Ibidem*; przytoczono fragmenty rozmów z Maską 11 i 15 z aktu II.

przeciw solidarności narodowej, przeciw zgodności w narodzie. „My mamy za wiele poczucia solidarności narodowej”. „My tracimy przez to, że wyrabiamy niepotrzebnie w tyłu ludziach poczucie narodowości”. „Na co wam zgoda potrzebna? Jedyne niezgoda z was to jeszcze wytwarza”³⁴⁰. Więc rozerwać tę solidarność narodu, a potem powołać pod swój sztandar tę jego część, która za hasłem pójdzie.

Pójdą, gdziekolwiek je powiodę, i będą ze mną razem, za moim walczący Słowem, którego używać będą wszędy – będzie to Kościół wojujący!³⁴¹

Tą częścią narodu nie może być ani szlachta, ani mieszczaństwo, ani w ogóle żadna warstwa, którą władza Geniusz narodu, jego przeszłość – może być tylko klasa bez przeszłości, bez tradycji, bez historii, bez poezji.

Tam, kędyś trzeba dojść i wnieść,
A mocą rozeprzeć wrota – –
Nie patrzeć pozad...³⁴²

Taką klasą nieunarodowioną jest robotnicza czerń.

Na was moja myśl spoczęła.

.....

Poznałem w was siłę³⁴³.

³⁴⁰ *Ibidem*, s. 115, 117 (fragm. dialogu z Maską 14) oraz s. 133 (z dialogu z Maską 17).

³⁴¹ *Ibidem*, s. 78–79.

³⁴² *Ibidem*, s. 6. Pozad (daw.) – w tył, wstecz.

³⁴³ *Ibidem*, s. 6, 7.

Żyję życiem nieustawnych tragedii drobnoustrojów...
tworów małych, które gromadą idą, ale które wcale gromadą
nie są i które giną pojedynczo...³⁴⁴.

Arystokratyczna natura artysty ma dla tej czerni li-
tość, zmieszana z pogardą. „Zwykłą dostaniecie zapłatę”,
obiecuje robotnikom, wzywając ich do czynu. „Dalej nie
myślę”, odpowiada Robotnik. On tę nieunarodowioną,
lichą część narodu chce mieć zawsze do usług, „a oczy-
wiście tym bardziej i lepiej, gdy ona będzie w naszych
rękach”. Liczy na posłuszeństwo ślepe, bezmyślne. „I ani
pojrzyście, co czynić wam przyjdzie”³⁴⁵.

Tę to czerń wzywa Konrad do czynu. „Będziecie
burzyć w milczeniu i cokolwiek byście obaczyli, ktoby-
kolwiek był na waszej drodze, przystąpcie nieubłagalni
i podporę wyrwiecie, o którą wsparty, i bel weźmiecie,
którym się ogrodzą i otoczą – rzućcie precz, jako odrzuca
się i odciska rumowisko, śmieć i łachy a rupiecie starga-
ne!”³⁴⁶. Symbol niezmiernie jasny: z pomocą teatralnych
robotników staje scena dla komedii *dell'arte*, w której
Konrad zwycięża i wypędza tyrana – poezję – przeszłość,
zmusza wszystkie, dotąd pod obuchem tego tyrana jęczące
warstwy społeczne do wypędzenia go z siebie (nawiasem
mówiąc, przepyszna myśl, że Chór polski czyni to jeszcze
słowami zaklęcia z *Dziadów*, jeszcze romantycznie) – na
czele robotników chce zwyciężyć w życiu i... zginąć.

„Ruch zbiorowy, ruch wielkich mas, wielki ruch”,
ruch robotniczy, ogólnorewolucyjny „jest koniecznością”.
A więc stanie się poza mną także. I ja nie potrzebuję się
o niego troskać. Ten jest koniecznością nieodwołalną...

³⁴⁴ *Ibidem*, s. 158. Cytat niedokładny i nieciągly.

³⁴⁵ *Ibidem*, fragmenty dialogu Konrada z Robotnikiem (akt I) oraz
z Maską 14 (akt II).

³⁴⁶ *Ibidem*, s. 9.

Ale on przyniesie szereg przypadków, rzeczy luźnych, niepowiązanych... szereg przypadkowych zdarzeń, jako szereg epizodów dramatu o podkładzie tragicznym...". Ten wielki ruch wypędzi z duszy narodu przeszłość – poezję, a Konrad zginie... „ale to będzie przypadek”... „Męka Orestesa przeszła nad całą ziemią mykeńską. Zbrodnia Atrydów nad całym ciążyła miastem. A zwolniony Orestes dał ziemi swojej uwolnienie od klątwy”. „Orestes! Ja!”³⁴⁷... Oto droga do Wyzwolenia!

*

Nad tym, co ma być radością, weselem, wyzwoleniem, nad całym tytanicznym przedsięwzięciem Konrada unosi się tragizm niewysłowiony. On, co chce budować Polskę nową, do dzieła może wprząc tylko ludzi, którzy nic o Polsce nie wiedzą, bo ci, co ją w duszy mają, zabiliby go. On, co rozumem zgłębia najgłębsze problemata³⁴⁸ przyszłości narodu, musi kupować pomoc ludzi, którzy go nie rozumieją – więcej, on wie, że tak długo tylko gotowi są iść za nim, jak długo go nie rozumieją, bo on ich nieszczęście i ich zemstę chce wprząc do swego, nie do ich dzieła!

A w końcu! On, który nie chce męki, tylko zwycięstwa, znajduje tylko mękę i wyjścia szuka daremnie... „żelaznych wrót żelazna moc...”. Nie wiem, czy to oznacza, że poeta, który stawia teatr nowy, sztukę nową, zamyka jednak w żelaznej klatce moc sztuki starej, że nie pozwala mu wyjść w życia noc ciemną, nie pozwala na Czyn, wiecznie

³⁴⁷ *Ibidem*, fragm. dialogu Konrada z Maską 10 i 16 z aktu II dramatu.

³⁴⁸ Problemat (daw.) – problem.

każąc robić Gest? „Dramat układasz”³⁴⁹, szydzi tajemny głos z hr. Henryka w *Nie-Boskiej*. Czyżby podobny był los najstraszniejszego z Pankracych³⁵⁰, Konrada w *Wyzwoleniu*? Czyżby czuł, że dla niego „wszystko polega na... wypowiedzeniu”, dla niego, który Muzę tak nielitościwie wyszydzał?!...

*

Kto choćby pobieżnie odczytał powyższe nie streszczenie, ale próbę, bardzo pewnie subiektywną, oświecenia myśli przewodniej Stanisława Wyspiańskiego, temu nie trzeba tłumaczyć, że *Wyzwolenie* jest dla sprawozdawcy najdoskonalszą sposobnością do rozprawienia się z polską niejako socjologią autora: ma przecie pod ręką myśl ową, mimo rozmyślnych nieraz niejasności, prawie nagą, obraną z obcych jej żywiołów „poetycznych”, i doprowadzoną, przynajmniej w teorii, do najbardziej skrajnych konsekwencji: wymarzony po prostu przedmiot krytycznej wiwisekcji.

Otóż jeśli można sprowadzić ją do prostej bardzo formułki, „ująć duszę tę w litery”, to trzeba stwierdzić, że Wyspiański wychodzi z zasadniczo fałszywego pojęcia Narodu. W scenie z jedną z masek zdradza ten błąd bardzo wyraźnie: „wszystko jest – mówi – i ziemia, i kraj, i ojczyzna, i ludzie”. Wszystko? Tak, zapewne, jeśli jego Polska nowa – ta, która już jest – jest pojęciem etnograficznym.

³⁴⁹ Z. Krasieński, *Nie-Boska komedia*, w: *idem, Dzieła zebrane*, red. M. Strzyżewski, t. 3: *Dramaty*, cz. 1, oprac. M. Bizior-Dombrowska, Toruń 2017, s. 111.

³⁵⁰ Pankracy – jedna z postaci *Nie-Boskiej komedii* Krasieńskiego, przywódca rewolucji.

Ale jeśli to ma być nie jeden ze słowiańskich szczepów, tylko naprawdę naród, to to nie wszystko: trzeba jeszcze – historii! Nie „naród się zgubił”, ale poeta go zagubił, odbierając mu historię, przeszłość. Historia, przeszłość i to nie taka, „co jest wszędzie”, „jaką mają inni”, ale własna, od innych odrębna, samodzielna – oto, co kupi ludzi, siedzących na płacie ziemi, daje charakter, fizjognomię narodu. Ziemia i kraj, i ojczyzna, i ludzie to istotnie tylko część składowa narodu i w postać narodu ulepia je dopiero przeszłość, do której się wspólnie przyznają.

Z tej fundamentalnej pomyłki poety płyną wszystkie inne, nie mniej fatalne, choć już drugorzędne. W tej części naszych rozmyślań, gdzie już nie chodzi o wrażenie dzieła, ale o sąd o jego myśli, trzeba być zupełnie przedmiotowym. Dlatego mimo wszelkiej pokusy odpowiadania na pytanie, czy wolno odbierać narodowi historię, czy takie przedsięwzięcie nie jest występkiem, czy wobec narodu, który utracił byt państwowy, nie jest występkiem stokrój cięższym niż wobec któregośkolwiek innego – mimo wszelkiej pokusy rzec się trzeba wszelkiej z autorem polemiki i stwierdzić po prostu i sucho, że, złe czy dobre, przedsięwzięcie to jest niemożliwym. Żaden naród nie da sobie odebrać swej historii, nie pozwoli się odgrodzić żelaznymi wrotami od swojej przeszłości, a choćby chciał, nie zdoła, bo ona nie jest poza nim, lecz w nim. I myli się Wyspiański, że to jest własnością wyłącznie polskiego narodu – różnice od innych są więcej w zewnętrznych formach kultu niż w istocie nastroju ducha. Każdy z tych obcych narodów, do których życia chciałby mieć podobnym życie swego narodu, każdy musi być równocześnie życiem swego pokolenia i wszystkich pokoleń, które je poprzedziły. Do prawdy tej, odczutej dawno przez mistrzów oderwanego myślenia, dochodzą dziś i mistrzowie myślenia przyrodniczego, antropologowie socjalni. W zakresie sztuki prawda ta wydała dzieło pod względem

formy słabe, pod względem myśli niezmiernie głębokie: *Zmarli, którzy mówią* Melchiusa de Vogüé³⁵¹.

A cóż tobie niepokoję
Tych, co w grobach leżą³⁵²

gniewa się Wyspiański. A Vogüé stwierdza spokojnie, że w dzisiejszej Francji, w której nikt w nic nie wierzy, sprawą poruszającą serca i mózgi najgłębiej jest kwestia religijna, „niepokoję tych, co w grobach leżą”. A dodajmy, w tejsze Francji, mimo rok 1870, prawdziwym „wrogiem dziedzicznym” zawsze jeszcze jest Anglik; i Sedan³⁵³ nie wyparł wspomnienia Crécý³⁵⁴ i Azincourt³⁵⁵, zawsze żyją niepokoję Francuzów Filipa VI i Karola VI³⁵⁶.

Więc wszędzie to samo jest i to samo być musi. I dla każdego narodu „w tym jego niemoc, jego siła”. Albo raczej może dla jednostki czasem niemoc, dla narodu

³⁵¹ Marie-Eugène-Melchior de Vogüé (1848–1910) – francuski dyplomata, pisarz, podróżnik oraz krytyk literacki, znawca Dostojewskiego. Wspomniana przez Rosnera książka *Les morts qui parlent* ukazała się w 1899 roku.

³⁵² S. Wyspiański, *Wesele*, s. 107.

³⁵³ Sedan – miasto we Francji, w departamencie Ardeny. W 1870 roku wojska pruskie otoczyły pod Sedanem korpus francuski. Cesarz Napoleon III oddał się do niewoli, a tym samym otworzył przeciwnikowi drogę na Paryż.

³⁵⁴ Crécý-en-Ponthieu – miejscowość we Francji, w departamencie Somma. W 1346 roku, podczas wojny zwanej później stuletnią, wojska angielskie króla Edwarda III pokonały siły francuskie króla Filipa VI.

³⁵⁵ Azincourt – miejscowość we Francji, w departamencie Pas-de-Calais. W 1415 roku miała tu miejsce jedna z najważniejszych bitew wojny stuletniej, zwycięska dla Anglików, którzy dopuścili się rzezi jeńców.

³⁵⁶ Filip VI, zwany Szcześnieśliwym, założyciel dynastii Walezjuszków, rządził Francją w latach 1328–1350, a Karol VI (zwany Szalonym lub Umiałowanym) w latach 1380–1422.

zawsze siła, bo przeszłość jednostce nieraz wiąże ręce, gdy narodowi żłobi twarde, pewne łożysko przyszłości. Dlatego nie dziwna, że w odwiecznym szamotaniu się jednostki ze społeczeństwem – „Społeczeństwo! Oto tortury najsroźsze”³⁵⁷ – woła Dziennikarz w *Weselu*. Wyspiański-Konrad poczuł boleśnie i pęta przeszłości. Tym mniej dziwna, że jak mało kto w jego pokoleniu wżył się w tę przeszłość pomniki, zna jej gusła i hasła, głazy i kolumny świątyni, grobowce, posągowe postaci rycerzy... Wawel, Wawel!... I w tym konflikcie duszy nowożytnej, drgającej buntem a zanurzonej w głazy, kolumny, posągi przeszłości, ta przeszłość urosła w wyobraźni poety do rozmiarów i grozy widma upiornego, złudy, co potęgą uwodzi kłamana, w uludne wiedzie cienie, sklepiska³⁵⁸, skąd wyjścia nie masz – jeno ogniki świecące próchnem – stała się harpią narodu, co siły narodowe ssie i spala w czczy dym, chce go pogrążyć w niechybną noc śmierci, w niechybną noc zatracenia!...

I ten konflikt indywidualny jest wspaniały. Wyspiański malujący w kościele Panny Maryji³⁵⁹, projektujący witraże na Wawel³⁶⁰ i rzucający klątwę kochankowi ruin i zapadłych uroczysk chwalczy! Ale to nie jest Posłannictwo! Naród nie ustanie z zimna w pół drogi za nim. Nie stawi na niej ani kroku, bo nie może. I dlatego my się nie boimy zrozumienia, dla nas nie jest ono początkiem lęku, nie drażni nas, że Konrad jest zrozumiany nawet mimo swej niejasności, nie! Podziwiamy tylko geniusz poety. A na

³⁵⁷ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 111.

³⁵⁸ Sklepisko (daw.) – krypta, loch.

³⁵⁹ Podczas trwającej w latach 1887–1891 restauracji kościoła Mariackiego w Krakowie Janowi Matejce pomagali młodzi uczniowie: Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer.

³⁶⁰ Wyspiański na przełomie lat 1899 i 1900 przygotował projekt nowych witraży do katedry na Wawelu.

krzyk Konrada: „Powinniście mnie zabić, zabić!”³⁶¹, odpowiadamy: *Onorate l'altissimo poeta!*³⁶²

*

Pod względem więc koncepcji tematu, celu *Wyzwolenie* stoi na wyżynie, na której rozgrywają się najdonioślejsze zagadnienia społeczeństwa, narodu, jednostki, na poziomie *Nie-Boskiej komedii*, której jest znowu antytezą zupełną. Ale pod względem „artystycznym”? Tu zaczyna się nieporozumienie między poetą z jednej, a całą niemal krytyką i częścią publiczności z drugiej strony.

„Że ogólny pomysł jest nadzwyczajnym, a nawet i dziwym, że w czytania nieustanne przenoszenie się od myśli do myśli zupełnie sobie przeciwnych utrudza umysł, że mógłby być autor też same piękności szczegółowe umieścić w dziele tworzącym regularniejszą całość, wszyscy się na to zgodzili”³⁶³. Dziś, po latach blisko osiemdziesięciu, nikt się nie zgodzi na taki sąd o... drugiej części *Dziadów*, ale iluż Dmochowskich³⁶⁴ znalazło *Wyzwolenie!*

„Co się tyczy stylu, poeta nie jest wolnym od uchybień... On pierwszy z terazniejszych wprowadził do poezji naszej używanie zdrobniałych wyrazów... Ten obraz chciał uczynić naiwnym, a zrobił go niewłaściwym i śmiesznym... Tu znów zacząwszy stylem wzniosłym,

³⁶¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 133.

³⁶² *Onorate l'altissimo poeta!* (wł.) – Uczcijcie największego poetę! Cytat z *Boskiej komedii* Dantego Alighieri.

³⁶³ F.S. Dmochowski, *Pamiętnik od 1806 do 1830 roku*, Warszawa 1858, s. 261. W cytacie opuszczono tytuł dramatu Mickiewicza.

³⁶⁴ Franciszek Salezy Dmochowski (1801–1871) – krytyk literacki, wydawca, publicysta, tłumacz, pisarz. Kierował wieloma pismami literackimi i politycznymi, jako krytyk był stronnikiem klasycyzmu, niechętnym romantyzmowi.

przechodzi następnie do stylu śmieszno-komicznego (*burlesque*³⁶⁵): czy w klasycznym, czy w romantycznym sposobie pisania, nigdy dwa tak sprzeczne rodzaje łączyć się ze sobą nie powinny”³⁶⁶. To jest współczesny sąd o... balladach Mickiewicza. Więc: dzikość pomysłów, niejasność nużąca, brak kompozycji, język niepoprawny, brutalne kontrasty nastrojów – o Dmochowski! Nie przeczuwałeś, jak będziesz nieśmiertelny!

Ale czyż wolno gniewać się na niego i jego? Wrażliwość artystyczna jest dwojaka: pośrednia i bezpośrednia. Pośrednia, która ma odziedziczone czy wyrobione formy wzruszenia, która pewnej, stałej potrzebuje techniki, aby piękno wewnętrzne do niej dotarło – drażliwość na dzieła dnia wczorajszego, poprzedniego pokolenia. Bezpośrednia to ta, która wprost do piękna trafia, odczuwa je zaraz poprzez tę lub ową technikę. Pierwsza jest własnością olbrzymiej większości ludzi, którzy też, mając przed sobą dzieło dzisiejsze, nowe, rozbijają sobie głowy o nieznanne sobie kulisy, kolory, obrazy, symbole, w których się gubią. Do tej większości należą naturalnie prawie wszyscy ludzie starsi, nawet ci, co kiedyś posiadali czułą, bezpośrednią możliwość, ale wraz z młodością ducha stracili drażliwość jej rozwoju, ludzie skądinąd rozumni i inteligentni. Wszak ze wszystkich kryteriów starości najpewniejszym jest nierozumienie sztuki współczesnej. Naturalnie, że są wyjątki; są ludzie wiecznie młodzi, tak jak są dwudziesto-pięcioletni starcy.

³⁶⁵ *Burlesque* (franc.) – groteska. Burleska to również forma teatralna zainicjowana w XVIII wieku, oparta na groteskowym ujęciu tematów poważnych.

³⁶⁶ F.S. Dmochowski, *Uwagi nad terażniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, „Biblioteka Polska” 1825, t. 1, cyt. za: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, oprac. J.Z. Jakubowski, t. 1, Warszawa 1956, s. 275.

Otóż w *Wyzwoleniu* jest istotnie bardzo mało techniki poprzedniego pokolenia, jest wyraźne jej lekceważenie, choćby w samym, w swoim symbolizmie tak przepysznym pomysle komedii *dell'arte* w teatrze. Mimo to zmysł sceniczny w wyższym znaczeniu słowa jest w tym wszystkim niesłychany: dowód najlepszy w stosunku między dziełem czytany a widzianym. W czytaniu widzi się tylko ogólną, wielką linię myśli poety, szczegóły, sylwety pozostają mgliste. Na scenie dopiero iluminują³⁶⁷ się te mgliste obrazy gestem, ruchem, dźwiękiem. Pod tym względem przedziwne jest wejście Geniusza w końcu I aktu albo w III akcie czar, jaki rzuca, czar, pod którego wpływem szlachcic brata się z chłopem, „ultramontanin”³⁶⁸ zamienia się w przedstawiciela „polskiego katolicyzmu” (Moszyński³⁶⁹ nazywa to świetnie „polskim prawosławiem”³⁷⁰), albo wypędzanie Geniusza ze świątyni. Jest w tym także zmysł malarski, zmysł obrazu na scenie, którego książka oczywiście dać nie może. Nawet w akcie II scena Konrada z ma-

³⁶⁷ Iluminować – ozdabiać rękopisy kolorowymi motywami. Tu przerośnięcie: wypełniać scenicznymi efektami zarys obecny w tekście dramatycznym.

³⁶⁸ Ultramontanin – w XIX wieku zwolennik ścisłego podporządkowania działalności kościołów lokalnych w sferze publicznej decyzjom papieża.

³⁶⁹ Jerzy Moszyński (1847–1924) – prawnik, pisarz, konserwatywny polityk, wydawca. Podkreślał w swych wystąpieniach fundamentalną rolę religii w życiu człowieka i funkcjonowaniu społeczeństw.

³⁷⁰ Moszyński tak pisał o Krasieńskim: „On to położył węgielny kamień pod ułudny gmach tych uczuć i pojęć, które w kościele katolickim szukają tylko bezpiecznej fortecy dla fałszywych apetytów narodu naszego, które chciałyby z niego zrobić narodowe polskie prawosławie, mające za najwyższy swój cel doprowadzenie Polski do niepodległego bytu” (J. Moszyński, *Myśl polityczna. Z księgi dziejów cierpień i pracy*, t. 2, Kraków 1895, s. 14).

skami przestaje w grze być schematyczną i, choć męczy, zajmuje przecież. Nawet tu pomysł złamania monologu, pomysł przepuszczenia jednolitej myśli Konrada przez pryzmat kilkudziesięciu masek i zabarwienia jej wszystkimi kolorami tych różnych indywidualności, jest sam w sobie scenicznie wyborny. Ale pomimo to tutaj tkwi jedyna pomyłka autora. Scena to najważniejsza dla zrozumienia walki Konrada z własną myślą. Otóż poeta każe mu myśl tę wyjawiać i kryć zarazem przed podsłuchującymi maskami, przed publicznością. W każdym rozpędzie ku wypowiedzeniu się Konrad staje w pół drogi lub, co gorsza, zbacza rozmyślnie gdzieś w „zacisny gęsty bór” czy „żytni łąn” i kryje się w nim. I tu inteligentny aktor może uczynić i czyni istotnie wiele dla rozjaśnienia rzeczy, ale musi się strzec, by nie uczynił za wiele i rzeczy nie zepsuł, wyjaśniając ją zbyt gruntownie. Byłby to błąd stylu, „teatr stary”. Tak jednak jak jest, nie jest to „teatr nowy”, tylko wychodzi zupełnie poza ramy teatru.

Miarą artystycznej wartości *Wyzwolenia* jest naturalnie stosunek celu, do którego autor dążył, a środków, jakich użył. Od określenia celu zaczęliśmy niniejsze uwagi, podnieśliśmy też czysto sceniczne zalety i wady środków. Pozostawałoby tylko w tym ostatnim względzie zwrócić uwagę na jedno jeszcze nieporozumienie, odnoszące się do sposobu, w jaki Wyspiański scharakteryzował różne warstwy narodu i prądy nurtujące, przeczucia niepokojące jego duszę. Otóż rzecz jasna, że nie ma w Polsce ani takiego szlachcica jak Karmazyn, ani stańczyka³⁷¹ jak Prezes, ani demokraty jak Przodownik, ani katolika jak Prymas, ani – nawet – mistyka jak Samotnik. Ale uczyniony stąd zarzut fałszywej charakteryzacji owych warstw i kierun-

³⁷¹ Stańczyk – tu: uczestnik środowiska konserwatywnego w Galicji. Nazwa pochodzi od pamfletu politycznego *Teka Stańczyka* (1869).

ków jest pod względem artystycznym chybiony; byłby słuszny wówczas, gdyby to był dramat charakterów indywidualnych lub choćby nawet typów społecznych.

Ale Wyspiańskiemu nie chodziło o charaktery indywidualne ani o typy społeczne, te jego postacie, jeśli wolno użyć wyrażenia malarskiego, to są stylizowane kategorie myśli narodowej. Jako takie odpowiadają znakomicie celowi, któremu artystycznie służą; jako typy byłyby karykaturami. Ale na płótnie i w ramach byłyby tak samo karykaturą niejedna postać, która w długim, wąskim witrażu kościelnym zdaje nam się Świętym, schodzącym wprost z nieba do starej gotyckiej katedry.

*

Jak *Wesele*, tak i *Wyzwolenie* wywołało żywy ruch umysłów w Krakowie. Dziś, w trzy tygodnie blisko po premierze, ruch ten trwa, obejmując najróżniejsze koła i warstwy towarzyskie. Przynosi to zaszczyt autorowi dramatu, ale i Krakowowi. *C'est l'Affaire*³⁷²; dzieli mieszkańców starej jagiellońskiej stolicy na dwa obozy: w jednym gniewający się na poetę, że „łamiągówek” jego rozwiązać nie mogą, i ci, którzy ich już rozwiązywać nie próbują – w drugim odczuwający głęboką piękność dzieła, porwani nią, a obok nich – niestety – zapewne dosyć modernistycznych *sno-bów*, którzy „muszą być za Wyspiańskim” i których to tak nuży, tak nudzi!

Wrażenie jednak *Wesela* było nie głębsze, ale inne, było więcej „sukcesem”. Nie należę do tych, którzy w *Wyzwoleniu* widzą po *Weselu* obniżenie się linii lotu poety; przeciwnie, widzę w nim raczej wzlot jeszcze wyższy. I dlatego pragnę sobie zdać sprawę z owej różnicy wrażenia.

³⁷² *C'est l'Affaire* (franc.) – oto awantura.

Przyczyny jej są różne. Wspominałem już u wstępu wyłączenie napięcia myśli w *Wyzwoleniu* w jednym jedy-
nym kierunku. *Wesele* miało wiele więcej balastu, który
przytrzymywał je w regionach bardziej dostępnych: sporo
humoru, bardzo wiele tęsknoty dusz rozdartych, tęsknoty
tak głęboko ludzkiej, dużo poezji, nastrojów i... „bajeczne
zakończenie”. W *Wyzwoleniu* Konrad szybuje bardzo wy-
soko, tam, gdzie już bywa zimno. *Wesele* było cieplejsze.
„To przykre”, jak mówi maska Konradowi, ale trzeba po-
wiedzieć: w *Weselu* podobało się najbardziej to, co poeta
w *Wyzwoleniu* odrzuca:

...poszept oczeretów,
Trzcin chwiejnych, łóz, szuwarów,

to wszystko, co śpiewa Harfiarka:

...tęskny żal,
Jak się czepia szumnych brzóz,
Jak się czepia szumnych fal
I zbóż, i traw, i łóz.

Każdy leciał za nią:

...na rozstaje dróg,
Kędy w borów zawierusze
Dźwięczy błędny złoty róg³⁷³,

ten złoty róg, który tak rozczulał naszą publiczność i pu-
blicystkę, takie im zawodne grał melodie, że go poeta
w *Wyzwoleniu* musiał wyraźnie wrzucić w czelusć grobów
królewskich na Wawelu!

³⁷³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 47, 48, 188.

Nie mogło w *Weselu* być inaczej – wszak to naprawdę było wesele na wsi, wsi polskiej. I w *Wyzwoleniu* nie może być inaczej jak jest – wszak to pasowanie się ducha poety z duchem narodu!

W tym pasowaniu się poeta upada:

Z głębin, gdzie zapadł złoty róg,
Wylęgle wstają widma trwóg!³⁷⁴

I oślepionego pędzą na czyn. Daremno! Rygłem wrota zwarte! I nie zwycięży, choćby mu naprawdę jutro ktoś uchylił wrót i choćby wybieżał w świat:

na lot,
Na szary świt, w błękitny świt,
Miecz w ręku mając,
Wzrok wydarty,
Otoczon chórem, w wieńcu żmij,
Jako ten wasz czterdziesty czwarty,
W naród wołając:
Więzy rwij!³⁷⁵

Bo naród tych więzów nie zerwie. Na odzew Konrada odpowie słowami Kazimierza:

I zrozumiałem, co chciałem uczynić,
Czerpając wody – ...zapomnieć: zawinić!...³⁷⁶

W życiu narodu nie zaznaczy też *Wyzwolenie* zwrotu – pozostanie w skarbcu jego duchowym, jako wybitne dzieło jedyne wielkiego poety, którego miał na przełomie dwóch wieków!

³⁷⁴ *Ibidem*, s. 207.

³⁷⁵ *Ibidem*, s. 212.

³⁷⁶ S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*, s. 13.

Stanisław Lack³⁷⁷

**Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach
Stanisława Wyspiańskiego**

Tę ziemię ukochałem szalem
i w żądry palącej posiadłem ciałem!³⁷⁸

Konrad. Akt I

I

Zdarzenia życia codziennego idą kolejno po sobie bez znaczenia widomego dla tych, którzy je tworzą; są jakby zakończeniem, uciszeniem się wód po burzy. Czasem nieruchomości ta ostateczna nie jest już powierzchnią wód, ta bowiem ma wyraz, jest w swej nieruchomości ruchliwa i zmienna, lecz podobna jest do szarej martwoty zapyłonych bruków miejskich, pod którymi może kiedyś coś się działo. Takie jest znaczenie przedstawienia teatralnego, tego zdarzenia, które powtarza się co wieczór. Nie mowa tu o znaczeniu osobistym, a bezwzględny. Jakie jest znaczenie sceny pogrążonej w mroku, inne od nazwy, która wskazuje użytek rzeczy. Dla umysłu napiętego, czyli obdarzonego wyobraźnią, przedstawienie teatralne (przygotowania doń, pusta scena, kulisy) jest początkiem, przygotowaniem do niezwykłych zdarzeń, jest czymś... przerażającym! Okazuje się, że jest końcem, ujściem

³⁷⁷ Stanisław Izrael Lack (1876–1909) – krytyk, poeta i tłumacz. Uprawiał krytykę w typie impresjonistycznym, przyjaźnił się z Wyspiańskim i był znawcą jego twórczości.

³⁷⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 5.

zrezygnowanym i zawinięciem do przystani. Wszystko, co istnieje, jest końcem, utwaleniem się w niezmiennej postaci dążności tajemniczych i sprzecznych. Wszystko, co istnieje, ludzie i rzeczy, to kulisa teatralna po przedstawieniu, to zakończenie przerażającego dramatu, drobnego i niezmiernie dziecinnego. Cokolwiek istnieje, jest rezultatem i następstwem fatalnego wyboru, który musiał dokonać się w zamierzchłej przeszłości (którą jest każda chwila), wynikiem woli. Nastało tam jakieś zboczenie, jakby wstrzymanie oddechu, nastąpiła jakaś ostateczna decyzja, położenie kresu czynom rozległym i bezimiennym, nastąpiła rezygnacja, pewność, stałość, nieruchomość, forma. W takiej atmosferze ustalonej nie ma miejsca na nowe czyny, na nowe dramaty – te należą do przeszłości – dramat już był. Jak wszystko, co się dokonało, co zostało uczynionym. Głaz szary, który zastygł w nieodwołalnej postaci katedry, kryje w sobie dramat miniony (cokolwiek istnieje, kryje w sobie dramaty minionie), i on nie jest... niewinny, nie jest już istotą przyszłą. Teraz jest już tylko marzącym smutkiem, ekstatycznie wyglądającym o zmierzchu dalekich wybawień. Teraz jest już tylko rezultatem fatalnej rezygnacji, ku której pchnęła go żądza formy, żądza imienia. Bezimiennosc jest trudna, jest... niemożliwa – samotnik najbardziej bezwzględny jeszcze nie jest bezimienny wobec siebie. (O, bezwzględności!...) A Duch, ten wielki samotnik – może i on nie znosi samotności i bezimiennosci i stwarza sobie ciało? Wszyscy są artyści. Zerwanie tej stałości, tej pewności będzie tylko nowym wyborem, nową formą, nową rezygnacją, nową pewnością. W której stronie leży przeznaczenie? Dla ducha wolnego wszędzie. Człowiek pozytywny nie zadaje takiego pytania; ustalenie, nieruchomość są mu więzami – ile jest możliwości, wszystkie jego są własnością. Góruje w nim zmysł... użyteczności (rozmaicie nazywany: taktem, smakiem, instynktem), który odrzuca wszelkie wnioski,

wszelkie zakończenia, prowizoryczne mocą swej niedoskonałości, a czyni. Człowiek pozytywny (artysta, wojownik) ma przed sobą przede wszystkim dzieło! Artysta rzeźbi dramat (co w sztuce nie jest dramatem?), modeluje dusze w marmurze języka, wojownik modeluje dusze mieczem. Obaj marzyciele, oba marzenia gdzieś się spotkają. Jaka jest różnica między jednym d z i e ł e m a drugim? Żadna.

Zdarzenie tak codzienne jak przedstawienie teatralne jest dramatyczne, znaczy kryje w sobie tajemnicę przeszłą. Dramat jest skonstatowaniem faktu. Fakt nigdy nie jest – mocą swej istoty zawsze był. Jaka jest przeszłość przedstawienia teatralnego, które razem z poetą i aktorami jest wynikiem woli, wyrocznej i ostatecznej, faktu, czynu, rezygnacji. Jak widać: jest to forma tego nowego dramatu Wyspiańskiego. Tu nic się nic dzieje t e r a z, dzieło się dawniej. Z aktu w akt zmierza się ku temu, co jest teraz. Początek i koniec nie różnią się niczym. Ludzie nie zmienili się wcale, ani rzeczy – może pozornie. Odbywa się ten dramat poza czasem i przestrzenią, ponieważ trwa, ile czasu potrzeba na to, aby promień wychodzący z oka poety zatoczył koło i wrócił do oka. A dzieje się w rozległej wyobraźni. Jest to Marzenie, które wyrasta z prawdy, więc jest prawdą. Ten poeta wystawiający dramat, ta scena, te kulisy dla wielkiej świadomości są rezultatem przerażającej rezygnacji, są końcem. (Rezygnacja nie znaczy koniecznie akt rozpaczny lub pokory – bywa rozmaicie). Nowy dramat Wyspiańskiego jest magicznym kołem albo też sceną, w której, w tej duszy, w tej przeszłości, dzieje się coś, knowa i czyni, gdy tymczasem na zewnątrz cicho jest i martwo, jak było zawsze. Wielkie i rozległe czyny, igrające z losami, dramaty – te dokonywają się w duszy, w przeszłości – teraz człowiek jest już tylko smutkiem marzącym. Dramaty odbywają się w duszach radosnych, które umieją poczuć szczęście zdobyte. Ten dramat jest zatem wnętrzem, z którego nie

ma wyjścia, jakby z celi więziennej o zapartych drzwiach. Zauważmy, że jest to sposób widzenia malarski: obraz jest rezultatem, powierzchnią zdarzeń niewidzialnych. Wyspiański tworzy dramaty tak samo jak maluje obrazy. Obrazy te mają wyraz, są zamknięte w sobie, mają znaczenie, duszę, niezależność i własne życie samotne. Obraz taki jest dramatycznym. Lecz – kto się to wyzwala? W tym wnętrzu, w tej przeszłości coś się dzieje. W owych czterech wierszach, wyrzeczonych przez Konrada, tkwi cały dramat, tkwi rozwiązywanie sprzeczności, wahania, tkwi wola, decyzja, ostateczne ważenie się na czyn, którego dokonano już! Otóż, w jaki sposób ten poeta, który „ukochał i posiadał ziemię ci a ł e m”, doszedł do... napisania dramatu. Jak widać: dramat się spełnił, czyn się spełnił, sprzeczność rozwiązano, wyboru dokonano. Dusza stała się tym, czym być chciała. Zobaczmy, jak dusza ta teraz z tej woli się wyzwoli.

Wyzwolić się, powstać przeciw temu, co jest, znaczy powstać przeciw sobie (w jednym znaczeniu i w drugim), znaczy potępić się. To potępienie, które jest rezultatem, które ma przeszłość, to odrzucenie siebie jest już stworzeniem nowego człowieka. Nie można być niczym, choćby przez chwilę. Otóż człowiek ten jednak widzi się w przyszłości. Jest to właściwość poety i marzyciela. W jednej chwili (której trwanie kto określi?) wyzwolił się i uwięził. Znikło ciało, rozwiało się fatalnie. Ruchy, jakie ten człowiek będzie wykonywał, będą miały wszelkie cechy imperatorskie, ale będą z ducha, nie z ciała. Tu człowiek szuka tego, przed czym ucieka. Nastaje dziwne – ale p o z o r n e (czuwa nad tym świadomość, która tu losami kieruje) – rozminięcie się ciała z duszą. Taki człowiek, poeta, m u s i napotkać na swej drodze scenę. Taka gonitwa za czymś, co w przeciwną idzie stronę, kończy się na początku: harmonia nastaje, człowiek zatacza krąg (oto drugi krąg tego dramatu) i spotyka się z tym, przed czym

ucieka. Sztuka i czyn, dusza i ciało – one muszą iść razem. Są jednym. Są milczącą ekstazą, niewinną, swobodną, niewiedzącą o sobie i „tą niewiadomością błogosławioną”. Przerwać milczenie! Dać przewagę duszy nad ciałem lub na odwrót – jest rezygnacją, martwością i śmiercią. Konrad, poeta, przerwał milczenie, syn swojej woli i pan, ustanowił rozdział, rozszczepił Potęgę jedyną na dwie potęgi niezgodne, z których jedną nazwał wolą, drugą niewolą. Otóż wola nie może nie chcieć. Konrad, głoszący wolę, nie chce, nie chce sztuki, nie chce siebie, poety, marzyciela, twórcy widzeń. On to... wyraża. (Konrad bowiem przerwał milczenie *pozornie* – zaznacza to Świadomość, która mu podsuwa akty sprzeczne z nowo nabytą wolą). Nie chcieć siebie, znaczy być innym, czyli działać jak inny. I już o nie-chcieniu nie ma mowy. Konrad wyobraża się innym: jest to właściwość poety marzyciela.

W życiu codziennym można zauważyć ludzi, których ruchy, słowa, działanie całe wyraża owo „nie-chcę” – najdobitniejsza wskazówka, że „nie jestem”. Jest to stosunek pozorów do prawdy, formy do treści (w powszechnie przyjętym tych słów znaczeniu). Ruchy te nie mają znaczenia. Człowiek, Konrad, tu, uciekający od siebie, ani na krok jeszcze z siebie nie wyszedł. Ruchy więc, jakie wykonywa, są i muszą być te same jak zawsze (więc poezja), tylko *nazwa* się zmieniła. Znaczenia *nowego*, jakie by im przydać chciano, nie ma. Wojownik może wykonywać ruchy artysty, artysta ruchy wojownika – ale będzie to tylko wymiana nazw. Ta sprzeczność okazuje się na każdym kroku jako fanatyzm, w postaci hasła przeważnie; np. jako hasło jedności życia i sztuki; – niekoniecznie jako hasła dla drugich, dla siebie samego, takie hasła są; – jak gdyby były rozdwojone. Człowiek, który nagle dostrzeże, że nie ma tej jedności, puści się za nią w pogoń, będzie przesadzał prawie zawsze, będzie przypisywał rzeczom drobnej wagi nadmierne znaczenie i na odwrót. W działaniu

całym brankiem miary, wyraża ono bowiem „nie-chcę”. Będzie to tylko oznaką, że człowiek ów jedności tej nie znał, ognia, niewinności, niewiadomości nie miał. Nie można szukać, czego się nie zgubiło.

Konrad nie przestaje być sobą ani na chwilę, to znaczy czyni to samo, co czynił, tylko zmienia nazwę („Sztuka mi nie wystarcza...”. Świadomość owa, unosząca się ponad dramatem, może się uśmiecha, ale nic nie mówi), a znaczenia nie wnosi nowego. Konrad, najwidoczniej, „posiadłszy ziemię ciałem”, zbudził się z jakiegoś marzenia, którego ostatnie chwile niejasno mu zostały w pamięci. Konrad, poeta, co ma czynić? Urzeczywistnić marzenie. Czyli stwarza dramat. Wykonywa też same ruchy, bo nie jest inny. Inaczej nie byłby wcale zaszedł do teatru. Każdy znajduje swoje pole działania, bo chce je znaleźć. Wojownik nie zaszedłby tu wcale. Konrad jednak przypisuje aktom swoim nowe znaczenie, którego nie mają. Lecz nazwa z rzeczą sprzęgły się w myśli tak bardzo, że gdy trzeba te więzy rozerwać, Konrad się budzi – urzeczywistnił marzenie! A nawet o tym wiedział, gdy wchodził na scenę i wydał znak robotnikom.

Konrad nie przestaje być sobą ani na chwilę. Artyzm jest całością, duszą i ciałem, całą Prawdą, podobnie jak Czyn jest całością, duszą i ciałem, całą Prawdą.

Konrad: ... istnieje bezwzględna klasyfikacja poza tą moją i poza tą innych, a ta jest sama ze się.

Maska 16: Z ducha?

Konrad: Z ducha! I że każdy czuje lub kiedyś wymiarkuje: jaki duchem jest i skrzydła rozwinie, jeśli skrzydła poczuje, i wzleci, jeśli mu się wznosić wolno i uleci, gdy tu mu to znaczone³⁷⁹.

Akt II

³⁷⁹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 127–128.

Konrad ulatuje, Konrad wyzwala się z Wolności, a nic dziwnego, że odnajduje swoją Wolność. Ostatnia scena dramatu, przerażająca wielkością Grozy, na którą spogląda poeta z jasną świadomością (u niego źródło żaru i ognia), przenosi do punktu wyjścia. Sprzeczność, w jakiej utrzymywała Konrada świadomość, rozwiązuje się wreszcie: nastaje straszne ważenie się na czyn. Konrad-Erynnis oto, do czego zmierzał. Oto rezygnacja.

Taka jest budowa tego dramatu. Zatacza wyobraźnia przedziwny krąg, wyzwala się człowiek wolny. Jest to krąg jednolity, pełny, zamknięty w sobie, samotny. Unosi się nad nim wszechwiedza, Świadomość, która krok w krok za ludźmi i zdarzeniami idzie i znaczenie ich znaków i słów odkrywa, nieznanie im samym.

II

Na proch się moja myśl skruszyła³⁸⁰.

Konrad. Akt III

Jaka to była myśl? Można ją uchwycić całą. Artystyczna. I ta się skruszyła? Wszak stała się dziełem, dziełem artystycznym, dramatem. Nie miała chyba stać się niczym innym. „Artyzm nie może być utylitarny”³⁸¹. Konrad, jak widzimy, w ustawicznej jest sprzeczności – nie mowa tu o sprzecznościach w kolejnych rozmowach z maskami, bo te są umyślne – atoli ta sprzeczność jest pozorną. Utrzymuje go w niej ta ponad nim krążąca świadomość, niedająca mu na krok odstąpić od tego, co konieczne. Tak, że Konrad czynem zadaje kłam słowom i na odwrót (on to czasem, może i ciągle widzi). Dla wykonania czy

³⁸⁰ *Ibidem*, s. 205.

³⁸¹ *Ibidem*, s. 137.

zrealizowania myśli artystycznej (dramatu, tutaj) trzeba na scenie aktorów, Konrad zaś szuka... ludzi?! Tu „ludzie” niepotrzebni, bo ci myśl pokruszyliby niemiłosiernie. „Ludzie” zresztą dopisali w zupełności, dotrzymani obietnicy: jak im, owym robotnikom, rzeczone w pierwszym akcie, aby uczynili, tak w trzecim akcie uczynili. Od nich nie żądano zrozumienia myśli, jest to właśnie ich cnotą, że nie roztrząsają; od nich żądano wykonania rozkazu. Rozkaz wykonali. Konrad zaś, wiedziony owym zmysłem użyteczności (artystycznej, tu), który najskrajniejszego nawet nie opuszcza marzyciela, zaszedł na scenę i znalazł aktorów. Ten człowiek wykonywa ruchy niezwykle mądre, wbrew swojej „woli”. W pierwszym akcie Konrad budzi się z marzenia. Zwyczajem marzycieli zapomniał wszystko, prócz ostatnich zamąconych już widzeń, miejsca, czasu. Znalazszy się na swoim polu (któreż zresztą „pole” nie byłoby jego własne), zrozumiał, że „myśli zmacone w drodze” tu może uładzić. Przypisuje tylko zdarzeniom inne znaczenie. „Zasłuchany w swoją mowę”, z której czasem wyraz, ruch może mu przywieść na pamięć wszystko, odbudowuje całe marzenie, aż dochodzi do... końca. Pamięta jeszcze, co należy zrobić na końcu, ale potem... Tu urwało się marzenie – Konrad budzi się powtórnie. Myśl urzeczywistniona! Na scenie nie ma nic więcej do zrobienia.

Przez cały czas każde niemal słowo Konrada, każde poruszenie jest obosieczne: mówi rzeczywistość, czyni nierzeczywistość i na odwrót, każda chwila przynosi z sobą twierdzenie i przeczenie, śmierć i życie. Słowa go gubią, czyny ratują i na odwrót. Grunt, po którym się porusza, jest obosieczny: jest sceną i jest rzeczywistością, każdy ruch ma dwojakie znaczenie. Konrad wyrzeka się sztuki – ale on się wyrzeka sztuki sztuką. To wyrzeczenie się jest sztuką, Konrad chce „działać czynem” – i to jest rzeczywistość, lecz on co innego przez czyn rozumie

i usuwa go w przyszłość, mówi nierzeczywistość. Czy jest Konrad z owych tak dziwnie nazwanych „niezdolnych do życia, do czynu”? Nie, wszak on czyni. Owych zaś istot wcale nie ma, oczywiście – jeżeli zaś są, nikt o nich nie wie, bo każdy znak o nich, każda wiadomość o nich jest dowodem życia. Bezimienności w życiu nie ma. Głównie Artyście odmawiają owej legendarnej zdolności. Artyście, który, on przede wszystkim, daje dowody życia, samodzielnego życia. Nikomu „świadomość” nie odbiera owej zdolności do tego stopnia, iżby tego nie móc... powiedzieć albo pomyśleć, albo czuć. Owa „siła wiecznie przecząca”³⁸² zamilka sama na czas, ustanawia granice, gdzie bezgraniczność i bezwzględność zagraża, zacieśnia zbyt dużą szerokość. Ona przygląda się wówczas, milcząc, powikłanej grze sprzeczności, widzi, jak czyni kłamliwym słowom, słowa czynom. Przed samym końcem zamilka: nie będziesz znał nigdy końca! Wszystkim rządzi prawo nieskończoności. „Po was przyjdą inni”³⁸³, mówi Nos w *Weselu*.

To, jak ktoś obrazoburstwo głosi dziełem pięknym, arcydziełem. Konrad co innego robi, mówi co innego, a robi właśnie to, czego, jak mówi, nie robi. Owa świadomość, która lubuje się w niedorzecznościach, jako że one rzeczy są najbliższe, a która – nad nim się roztacza, umieściła go od razu na scenie, żeby nie dopuścić do wahań, żeby go uspić pewnością, żeby go ani na chwilę nie dopuścić do klasycznego „krańca przepaści”, żeby nie przerywać mu na każdym kroku, albowiem jest przezorna jak świadomość świata. Idzie za nim w milczeniu, może czasem z dalekim uśmiechem; ukazuje go w czynie. Pokazuje go

³⁸² Nawiązanie do słów Mefistofelesa: „Jam częścią tej siły, która wiecznie zła pragnąc,/ Wiecznie czyni dobro”. Zob. J.W. Goethe, *Faust. Tragedii część pierwsza*, przeł. P.J. Węclawski, Gdynia 2016, s. 65.

³⁸³ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 189. Cytat niedokładny.

genialnym, nie odpowiada o nim, że jest genialny. Artystów, ludzi genialnych na scenie widzieliśmy bardzo wielu; w stosunkach, w których (jak wiadomo, albo i... nie wiadomo) żadnej genialności nie potrzeba, w których genialność jest przeszkodą. Człowiek taki stawał przed oczyma jako artysta – czasem widziano go przy robocie. Lecz paleta, dłuto, biurko, arfa³⁸⁴ lub nawet obraz, grupa, książka (o których można tylko mówić i które z tym zdarzeniem, obecnym, nie mają związku) nie określają człowieka, są tylko napisem, któremu można wierzyć lub nie wierzyć. Wyspiański w *Wyzwoleniu* pokazał artystę, całego człowieka, jego stosunek do zdarzenia, jego dzieło. Więc pokazał człowieka czynu, wojownika. Konrad nie może być inny, on wszędzie znajdzie scenę. Nie ma tu żadnych danych – Konrad przychodzi z niczym – dane wychodzą same. Są to czyny nieme. Innych nie ma. Przedstawiono tu człowieka, w którym artyzm jest potęgą, instynktem. I przedstawił go Wyspiański z całym kunsztem i pewnością, i logiką, jaką daje świadomość.

Konrad jest Marzycielem, więc istotą, którą prze ciągłą żądza realizowania (tylko nie... ideałów), której myśli mogą urzeczywistniać się jako dzieło sztuki. Gdy Marzyciel zechce realizować inaczej, wyniknie z tego – nie tak zwane zderzenie się z „rzeczywistością”, lecz właśnie... dzieło sztuki. Jak okazało się z Konradem. Z tego kręgu wyjść nie można. Wyzwolić się można z rzeczy narzucanych, nie można wyzwolić się z wolności. Marzyciel, któremu świadomość przyszła przedtem, realizuje zawsze dzieło sztuki. Konrad jest marzycielem, więc istotą, która, sposobem wojownika, nie czeka sposobności, lecz ją sobie stwarza. Gdziekolwiek bądź. Ta stworzona sposobność jest dziełem sztuki, z którego wszystkie wyglądają możliwości.

³⁸⁴ Arfa (daw.) – harfa, jeden z instrumentów o najdłuższej tradycji, również atrybut poezji.

III

Trzeba zmienić „punkt widzenia”. Można było zauważyć, że Przeznaczenie należy do przeszłości, przyszłość go nie zna, ono nie ma się spełnić, a już się spełniło raz na zawsze, niestety! Zdarzenia życia, koleje, fortuna żadnego może nie mają związku z przeznaczeniem – ono się w nich ujawia³⁸⁵, nadaje im barwę, jedność, lecz ich nie stwarza: Człowiek zawsze jest sobą, albowiem wyjść z siebie nie może. Konrad ma spełnić przeznaczenie. Lecz kto jest Konrad? Artysta, czyli istota, u której życie, ujawia się jako wyraz, życie w ogóle znane jest tylko jako wyraz. („Życie dla mnie nie istnieje”³⁸⁶, powiada Konrad).

W ten sposób można dojść do uproszczeń niezwykłych: nie ma różnicy między powierzchnią a tym, co pod nią kryje, między uczuciem, treścią i formą, ponieważ wszystko jest wyrazem, formą. I do dalszych uproszczeń: Wszystko jest już wyrażone: Przeznaczenia już się spełniły! Brzmi to nieco grobowo i ponuro, chociaż można w tym znaleźć i nutę entuzjastyczną i wesołą. Historia wszystko uwiecznia, gesty historyczne mają wszyscy, nie tylko Napoleon³⁸⁷ – i mają tylko historyczne. Innych nie ma... Konwencja jest naczelnym prawem. Po ulicach miast i po niedostępnych ścieżkach kroczą postacie historyczne. Należy bliżej im się przyjrzeć. Poeta je odkrywa, nadaje im miana – odkrywa sytuacje, gdzie nikt ich się nie domyśla. Wśród ruchu, który jest właściwością tak bardzo rozpowszechnioną, oko nie może rozpoznać żadnego stanowczego kroku naprzód: wszyscy są nieruchomi

³⁸⁵ Ujawia (daw.) – ujawnia.

³⁸⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 71.

³⁸⁷ Gesty Napoleona Bonaparte (1769–1821), francuskiego męża stanu i dowódcy wojskowego, są kontekstem dramatu Wyspiańskiego *Warszawianka* (1898).

właściwie. Ruch tkwi w tych dziwacznych istotach, raz na zawsze nieruchomych, niemych i dalekich, w dziełach sztuki? Istotnie ci ludzie – posągi raczej – żyją, skupiają się w jednej chwili, w jednym kłębku możliwości i stoją ciągle wobec... Przypadku! Który wobec nich jest bezsilny! On ich nie zmieni, nie wycisnie się na nich żadną nieodwołalną postacią, żadnym piętnem, które potem zatrzeć zapragną. Są to duchy wolne, obce i dalekie, nieruchome i samotne. I najbliższe ziemi! Lecz dla Konrada, czym może być Przypadek? Dla tej istoty zdecydowanej, ustalonej, dla tej istoty przeszłej, której przeznaczenie już się spełniło? (Zauważmy, że Hamlet jest równie zdecydowany, jak Konrad, mimo wszelkie wahania, o których sam mówi, o których więcej mówią inni). Konrad nie jest istotą dziewiczą, młodą³⁸⁸. – Takich może wcale nie ma? Takim istotom Przypadek powiedział już wszystko – one już nie szukają formy, bo są już formą. Ich niepokoje, żądze, wahania są ich formą, stałością i szczęściem. Zagadnienia, szukania istnieją dla człowieka, który już coś uczynił, nie dla człowieka, który ma czynić. Zagadnienia zresztą rozwiązują się zawsze same, za pomocą... gestów historycznych. Czyn bowiem nie rodzi się z czynu, a z myśli: to nielogiczne. Ta świadomość zjawia się zawsze potem, nigdy przedtem. Konrad swoim działaniem ukazuje to dobitnie. Dla istot młodych zagadnienia nie istnieją – istoty te odrzucają, co nie ich było, gesty historyczne, np. wychowanie. I tragiczni rzucają się w objęcia przypadku. Przypadek jest przeznaczeniem. Ustawiono go – jak Konrad – na innym miejscu, Konrad, Hamlet to ludzie z przeszłością, z przeznaczeniem, którzy w każdej drobnostce odkrywają

³⁸⁸ W wydaniu książkowym w tym miejscu przypis: „Późniejszy dopisek autora, «Konrad ma przeszłość, ma duszę, ziemię, która mu bieg wyznaczyła fatalny, raz na zawsze, poezja»” (S. Lack, *Studia o St. Wyspiańskim*, Częstochowa 1924, s. 32).

znaczenie, swoje znaczenie, przeznaczenie i śmierć. Takie istoty nie stoją nigdy wobec Przypadku, lecz wobec Pewności. Wszyscy już dawno zawarli pakt z losem ostateczny: kto nie przeciął końcem stanowczym polotu? Komu daną jest forma jakby lotna, raczej bezforma (bo świat cały)? Gdzie ludzie, którzy nigdy nie byli, a zawsze będą? Na ziemi nie ma dla nich miejsca: stanąwszy raz na miejscu swego przeznaczenia, na tej planecie wirującej, trzeba wirować – trzeba duszę swoją, przeznaczenie, szczęście swoje nietkniętym przeprowadzić aż do... końca. Duch wolny to czuje – dlatego naczelnym prawidłem jest mu Obowiązek. Otóż Obowiązek każe niemal zawsze porzucać to, co nazywa się powszechnie szczęściem, własnością, każe nie brać się na serio. Konrad, Hamlet biorą się na serio – chociaż czasem... żartem!..., i wówczas właśnie są bardzo poważni.

Przypadek, przeznaczenie to dla Konrada zawsze życie albo śmierć, dwie pewności. Konrad wypowiada słowa ciężarne, w których tkwią czyny dokonane. On je widzi przed sobą w przyszłości – ciąży mu, poecie, purpura, jak królom zawsze ciąży, przeszłości. Czynów przyszłych nie ma (może dlatego, po prostu, że będą?). Namiętności wyrzucają wszystko na zewnątrz, w przyszłość, w niejestestwo. Jest to... nielogiczne, lecz nie może być inaczej. Człowiek pozytywny, wojownik, mający iść na wojnę, nie zastanawia się nad tym, co przypadkiem się stanie. Idzie na zwycięstwo. Śmierć nie jest zdarzeniem przypadkowym. Może dla żyjących, którzy się pocieszają. Życie również nie jest zdarzeniem przypadkowym. Wojownik zatem idzie na zwycięstwo, czyli wróci z bitwy wojownikiem, nie na przykład poetą. Poeta idący na wojnę... Lecz to dwie rzeczy różne! – wróci poetą, nie zwycięzcą. Jest to bowiem człowiek cały, jak Hamlet, nieekonomiczny. Jeżeli weźmie się do „czynu”, nie wróci Hamletem. Zwycięży... siebie! Kto wraca z wojny (sztuka jest także wojną) z tego

przypadku takim, jakim był przedtem, nigdy nie był na wojnie. Zwycięstwo jest nowonarodzeniem.

W ten to epiczny sposób artysta, ta istota, która w każdej drobnostce widzi przeogromne znaczenie, pasuje się z sobą i z losami i z światem. Bitwa, poezja może być epizodem dla wszystkich, którzy są: „Wy” – nie dla niego. On jest człowiekiem cały! On w każdej drobnostce widzi znaczenie, przepaść i chytrą zasadzkę losu, który zabrać mu chce własność, sztukę, szczęście, życie. I on, istota świadoma, nie baczy, że wobec tego Przypadku już raz stanął i że ten przypadek odsłonił mu tylko, czym jest: artystą raz na zawsze. Więc przypadek jest Przeznaczeniem i Wolą? Jest koniecznością wewnętrzną, którą człowiek wyrzuca na zewnątrz. Jest duszą. Rzucić się w objęcia przypadku, znaczy rzucić się w własne objęcia. Czyli, że co b ę d z i e, to nic innego, jak, co j e s t. Świadomość tego nigdy nie jest dana przedtem, lecz potem. Namiętności są od tego, żeby tę wiedzę usunąć, żeby widowisko ludzkich dążeń powtarzało się bez końca. Artyzm jest namiętnością.

Zobaczmy, jak duch wolny, ten artysta-wojownik świadomy, który kieruje krokami Konrada, raz z zewnątrz, raz z wewnątrz: nie zna własności, nic się go nie czepia, ponieważ on się niczego nie czepia. Przypadek stoi dlań otworem: na wojnie jest duchem wolnym. Wolność jest mu niewolą. Duch wolny przyjmuje wszystko, ponieważ nic nie ma znaczenia! Napoleon – oczywiście nasuwa się Napoleon – był najbardziej ideologiem wówczas, gdy szyderstwą przeganiał ideologów. Czyż w ogóle dla „Napoleona” istnieje ideologia? Można to zestawić z Konradowym: „Lecz siła wobec drugich, ta nie może być poezją”³⁸⁹. To jest ideologia. Dla wojownika poezja wcale nie istnieje (jako życie oczywiście, nie jako dzieło). Konrad ustanawia bezwzględna klasyfikację na to, żeby jej nie podlegać.

³⁸⁹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 154. Cytat niedokładny.

Chce się gwałtem rozszczępić. Jak Napoleon chciał się gwałtem rozszczępić. Lecz jej ulega, instynkt mu każe, wola mu każe. – Duch wolny nie widzi żadnych znaczeń – nie wdaje się w roztrząsania moralne. Zarówno jest wolny od sztuki, jak od czynu, jeżeli prawdą jest, że istota... dwoista. I wolny jest od wolności. Czyli wolny jest od pojęć: sztuka, życie, wolność, albowiem są to pojęcia, czyli tajemne znaczenia, jakie przypisuje aktom swoim człowiek (na to prawdopodobnie, żeby, najczęściej, aktu nie spełnić – który to akt spełnia się skutkiem tego sam). Człowiek wolny jest rzeczywistością: życie znane mu tylko jako wyraz: gest czy słowo, czyn lub sztuka, wypowiedzenie czy uczynienie, zawsze to język. Życie tkwi w posągach, w nieruchomości.

Konrad wypowiada słowa, w których tkwią fakty dokonane. Przed faktem dokonany kłonią się na przykład politycy. Fakt dokonany jest dla nich stanem rzeczy, sprowadzonym przez rozmaite okoliczności, zarówno potrzebne, jak konieczne. Albowiem każdy człowiek ma własne swoje pojęcie konieczności, którego odbierać mu nie należy. Marzyciele mają swoje, dla nich fakt dokonany jest człowiekiem, który stoi wobec stanu rzeczy, zajmują go przede wszystkim dusze. Otóż faktów dokonanych usunąć nie można, chyba za pomocą nowych faktów (niestety, także dokonanych!...). Marzyciele chwytają się tu przypadku, który (otworem dla ducha wolnego, bo przybiera na się zawsze postać obowiązku, szczęścia, pełen możliwości dla ducha wolnego, nieznanącego paktów ani faktów dokonanych, zawsze dziewiczego) – jest pewnością. Więc faktów nowych nie ma. Konrad we wszystkim, co uczyni, będzie Konradem. Nie ma powodu, dla którego należałoby się oddawać przypadkowi, skoro przypadek jest pewnością, wola rezygnacją i decyzją. Przeciw tym ostatecznościom, przeciw tym dokonany czynom powstaje marzyciel: jest to bunt estetyczny: życie zbłądziło, zeszło

z drogi i ukazało się w wyrazie martwym. On je zawiesza w stanowczej chwili. Poeta aktom tym nieświadomym nadaje znaczenie, ożywia martwe wyrazy, przypisuje im wolę. Przywraca samodzielność człowiekowi, odosobnia go od reszty świata, czyni go bogiem, istotą wolną. Człowiek wymodelowany językiem artysty jest istotą wolną, która staje wobec Przypadku, ma prawo decydowania na nowo; czyli jest istotą przyszłą i tragiczną. W ten sposób poeta, nadając imię sytuacjom, usuwając fakty dokonane w dziedzinie możliwości, stwarza ludzi wolnych, którzy wszystko mogą uczynić, bez gestów historycznych. Albowiem są to istoty, które stoją u progu, z dala od tego, co nieodwołalne. Tkwią w rzeczywistości i są rzeczywistością. I tu roztwiera się rozległa dziedzina dla artysty: „wyraz” nie jest już tylko nazwą i znakiem, lecz rzeczą samą, nie jest wskazówką stosunku i zależności, lecz swobodą i samotnością – a więc duszą.

Kazimierz Krauz³⁹⁰

Konrad czy Hamlet?

Może by nieszczęście nareszcie
dobyło nam z piersi krzyku,
krzyku, co by był nasz,
z tego pokolenia?³⁹¹

Kto tak mówi, kto w tym celu nawet nieszczęścia woła? W *Weselu* Wyspiańskiego – Dziennikarz, ten sam, któremu widmo Stańczyka ofiarowało za to kaduceus³⁹² błazeński do „mącenia narodowej kadzi”. Tak, w *Weselu* zblazowany Dziennikarz skarży się na te „posty dusz do naszych świętych” i na te „nasze tęczowe mosty czułości nad pustką rozpiętych”, na dłoń czarodziejską – dłoń Przeszłości – która „ogrodła³⁹³ nasze pola” i trzyma nas w tym ogrodzeniu zamkniętych, na świecy podczas dawnego pogrzebu zapalone, które już skapały, „ale że do rąk przytroczone, więc jeszcze palą się ręce w tę samą wciąż zakłętą stronę”. Ten Ex-Farys³⁹⁴ pyta: „Jakaż nasza *dzisiaj Wola?*” i żeby dać jej możliwość się wyrazić, żąda „kresu

³⁹⁰ Kazimierz Krauz (1872–1905) – socjolog, ekonomista, filozof, publicysta. W analizach społecznych łączył marksizm z pozytywizmem Comte’a, był teoretykiem i działaczem Polskiej Partii Socjalistycznej.

³⁹¹ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 113. Cytat niedokładny.

³⁹² Kaduceusz – symboliczna laska, służąca jej posiadaczowi do uśmierzania kłótni. W mitologii greckiej była atrybutem Hermesa i bogini Iris, znakiem nietykalności posłańców.

³⁹³ Ogrodła – ogrodziła. Forma nienotowana poza *Weselem*.

³⁹⁴ Farys – tytułowy bohater poematu (1829) Mickiewicza, wojownik arabski i romantyczny buntownik.

lotom”, tym dawnym – „ku przepaści i otchłani”. Za to wszystko spotyka go gorzkie szyderstwo od Stańczyka, tej „jego własnej duszy, która z niego wyszła” – tej jego własnej lepszej duszy: zakazuje mu „świętości szargać, bo trza, żeby święte były”³⁹⁵.

„Kochanka moja zwie się – *wola!*” Nie poezja – lecz *wola*, siła. Wola skierowana przeciw urokom przeszłości, przeciw tęsknotom nieokreślonym, przeciw temu Kościołowi Przeszłości, „pod którego sklepieniem zatrzymuje się myśl polska, którego mury stanowią najszerszą granicę jej lotu”, a który za sprawą „widma upiornego zagasłej przeszłości” dziwnymi, tęczowymi i tajemniczymi rozświetla się barwami... Któż to w takiej kocha się woli? W nowym dziele Wyspiańskiego, w *Wyzwoleniu* – Konrad – Konrad, który „przestał być gwiazdą stałą, niebios niewolnicą, uwięzłą duchem w przestrzeni wieczystych głusz” i zeszedł na „szałem ukochaną” ziemię. Na tym polega jego wyzwolenie. Konrad to z rąk Geniusza przeszłości – upiora Przeszłości – wytrąca pochodnię *róg złoty*, czarę z „napojem niepamięci” – niepamięci terażniejszości – z trucizną przeszłości, którą tenże chciał odurzyć naród – i wprowadzić go do podziemi z grobami królewskimi i zamknąć tam na zawsze; Konrad, który bierze na siebie znak krzyża „nie prze to, by na się krzyż przyjmował, lecz by go Bóg od męki, od męki krzyża zachował”, rzuca w twarz owego upiora – niezmiernej siły akt oskarżenia:

Harpio siły rwiesz i spalasz je w czczy dym! Widmo niedościgłe duszy stęsknionej, po obłądnych wodzisz manowcach, a nad grób i czeluść grobową żywe, spragnione przywodzisz!

Precz przeklęty!

³⁹⁵ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 114.

Precz ty... chcesz przychylić nam do ust czary trucizną pełnej, czary jadem pełnionej, która jest przeszłością naszą występłą i bolesną, i ta nie będzie naszą krwią, krwią nas żywych i napojem.

Precz! Kochanku ruin i zapadłych uroczysk chwalco! Ty żeś nas uwiódl w bezdroże rozstajnych dążeń, uwodzi-cielu!

Piewco dróg błędnych i stróżu labiryntów, wodzisz na pokuszenie miłość naszą i miłość naszą zatracasz! w uwod-ne powiódłszy cienie, sklepiska, skąd wyjścia nie masz, jeno ogniki świecące próchnem.

Radość głoszę i wesele!

Wyrzekam się ruin i gruzów i złomów wielkości, której oto Śmierć mocarką!!

Dla mnie żywota Prawo!³⁹⁶

– Co to jest?! – Tak, tak! To – Konrad mówi, Konrad – wyzwolony. To wygląda ładząco na „krzyk z naszej piersi, z tego pokolenia”. Ale to – Konrad mówi...

Bardzo dobrze. Słyszę już szum skrzydeł i krakanie kruków i wron, które lecą – dziobać³⁹⁷. Zaraz poprzecy-lają mądrze głowy, przymrużają oczy – a że nie lubią wysilać mózgów, więc powtórzą akt oskarżenia za wszystkimi: „Precz!”. Dla nich – żywota prawo...

*

³⁹⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 185–187.

³⁹⁷ Prawdopodobne nawiązanie do opowiadania Żeromskiego *Rozdzióbią nas kruki, wrony* (1895). Tytuł odnosi się m.in. do tych, którzy bezczeszczą narodową przeszłość (autor miał na myśli konserwatystów krakowskich).

Wprawdzie Konrad powiedział także:

Wy chcecie żyć i nie ma podłości, której byście do ręki nie wzięli i nie przyswoili sercu. Wy chcecie żyć i już trawicie błoto i brud, i już was nie zadusza zgnilizna i jad; ale jadem i zgnilizną nazywacie wiew świeży od pól i łąk, i lasów. Wy chcecie żyć i płwać na wszystką rękę, która was i podłość waszą odsłania³⁹⁸.

Konrad powiedział też, że poezja i życie powinny tworzyć jedno...

Ach! Czego ten Konrad nie powiedział?! Wszak rozmawia obszernie aż z dwudziestu dwoma maskami... Konrad – to prorok. W słowa jego wsłuchuje się rzesza. Więc musimy starać się zrozumieć, co one oznaczają. Wprawdzie Konrad z *Wyzwolenia* nie lubi tego. Wzgardliwie odpędza od siebie maski, które za nim łążą, „ruch każdy jego ważą, za jego gestem się pochylą i patrzą, każdy zaczajony, co mówi gest niedomówiony?” Jednej z nich oświadcza, że wszelkie myślenie nad tymi sprawami „nie ma żadnej wartości”, bo jest to „konstrukcja artystyczna, której tajemnice można przeczuwać i odkrywać, ale do tego prowadzi tylko sztuka” – intuicja artystyczna, jak sądzę – i szczyli się z tego, że jest rozumiany, niejako pomimo siebie samego, pomimo swej niejasności. Słusznie. Wyspiański napisał cały olbrzymi drugi akt *Wyzwolenia* oczywiście w celu dania odpowiedzi, przeważnie bardzo ironicznej, całemu szeregowi komentatorów *Wesela*. Być może, że sobie na nią zasłużyli. W każdym razie prawdą jest, że dla zrozumienia *Wesela* nie trzeba dużo sztuki egzegetycznej³⁹⁹, lecz – intuicji artystycznej. Pomimo może

³⁹⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 67.

³⁹⁹ Egzegetyczny – wiążący się z egzegezą, czyli filologicznym objaśnianiem tekstów.

przeciwnych pozorów, w tym arcydziele panuje zupełna i doskonała jedność kompozycji, będąca wyrazem jedności i jasności myśli przewodniej. Myśl ta – znów wbrew pozorom, a raczej nie pozorom nawet, lecz dobrowolnemu złudzeniu szanownej publiczności – jest czysto negacyjna: gorzkie szyderstwo z tych wszystkich, co się „narodowo bałamuca” i co są „kolorowi bajecznie”, od szlachciców, żeniących się z chłopkami z „gabilotek”⁴⁰⁰, aż do Jaśka z pawim piórkiem⁴⁰¹. Wyspiański nie jest wcale prorokiem, za jakiego chciałby go mieć tłum stęskniony; on jest, nie powiemy – satyrykiem, bo to za mało, lecz bolesnym szydercą, jadownicę się natrzęsającym z kultu – z niegłębokiego, zwyrodniałego kultu ogółu, szydercą podstępny, który dla zaostrzenia sobie smaku bluźnierstwa tak bluźni, że wszyscy myślą, iż on się razem z nimi modli... Tym on ich karze za popolitość, za konwenansowy charakter ich nabożeństwa do bóstw, jemu w głębi duszy ogromnie drogich. Podobnym wybuchem szyderstwa jest też w znacznej części i *Wyzwolenie* – i o ile jest nim, nietrudno intuicją zrozumieć jego symbole. Konrad przychodzi z duszą gorejącą do społeczeństwa – „wprządz je do dzieła” – a zastaje teatr. Gdy on „chce wyzwolin”, „idzie, by walić młotem” – wszyscy zaraz sięgają po koturny, przybierają odpowiednie pozy, zamiast czynu – robią gesta i jeszcze pouczają go, że „wszystko polega na wypowiedzeniu”. Gdy on chce

⁴⁰⁰ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 40, 29, 30. „Kolorowa bajecznie” (słowa Księdza o Pannie Młodej) to aluzja do tytułu powieści z kluczem Ignacego Maciejewskiego (pseud. Sewer) *Bajecznie kolorowa* (1898), osnutej na historii małżeństwa Włodzimierza Tetmajera z Anną Mikołajczykówną. Gabilotka – oszklona szafka, gablotka (z włos. *gabbia*, *gabbia* – klatka). W *Weselu* Pan Młody porównuje swą żonę z lalką „dobyłą z pudełek w Sukiennicach, w gabilotce” (s. 30).

⁴⁰¹ Jasiek – postać z *Wesela*, parobek, družba, ma na głowie czapkę z pawimi piórami.

ujrzeć, „jak dusza nam płonie”, ci, na których trafił, dbają o to przede wszystkim, by naród mógł się bawić dekoracjami, polonezem i „wielkim Słowem, rzuconym – jako pierwsza karta”. Nietrudno zrozumieć całe to szyderstwo, w pomysłach i wykonaniu wspaniałe, istotnie upokarzające. Streszcza się ono w nieocenionym ustępie o tam-tamie, który trafi z pewnością ludziom do przekonania, utkwi w pamięci i cytowany będzie mnóstwo razy – jak tyle niezmiernie trafnych, satyrycznych ustępów z *Wesela*. „Tam-tam nazywa się narzędzie, które w orkiestrze dzwon udaje”...

Tam-tam jest w stanie dzwon Zygmunta
z przedziwną oddać dokładnością,
waży zaś ledwo kilka funtów
i każdy dźwignie go z łatwością,
co uprzystępnia szerszej masie
w teatrze drżeć przy tym hałasie,
imitującym nastrój dzwonu
z przedziwną subtelnością tonu.

Dzwon Zygmunta kto rozumie? Kto za nim pójść go-
dzien?

Gdy więc za tobą pójść niegodni,
a częstych wrażeń tęsknią głodni,
na ten użytek tam-tam starczy!...⁴⁰²

Więc przy dźwiękach tam-tamu zaczyna się przedstawianie narodu współczesnego. Z góry zapowiedziano, że ma ono być tragicznym samooskarżeniem, „chłostką i spowiedzią”; ale to wszystko – na scenie, przy fałszy-

⁴⁰² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 23.

wym światłe rampy, ustami i ruchami aktorów, którzy po tej spowiedzi wrócą obojętni do rodzin swoich i jeszcze cieszyć się będą z otrzymanych w nagrodę wieńców i oklasków. Biczujące szyderstwo...

Nietrudno też zrozumieć i poszczególne sceny tej nowej „szopki”, będące jakby dalszym ciągiem *Wesela*; w niektórych aktorach można poznać pewne, typowe istotnie osobowości: przemowa Prezesa do kiwającego posłusznie głowami chóru:

w przyszłość patrzmy i aby synowie i wnuki, i prawnuki nasze, spokojni i powolni, na sercach kładli ręce i [tak samo sobie – K.K.] w przyszłość patrzyli coraz dalszą⁴⁰³ –

ta jezuicka parafraza znanego hasła Gambetty⁴⁰⁴: *pensons-y toujours, n'en parlons jamais*⁴⁰⁵, łudząco przypominając wykłady prof. hr. St. Tarnowskiego...⁴⁰⁶. Etykiety, przez Wyspiańskiego ponaklejane, zostaną na wybranych przez niego ludziach w pamięci ludzkiej – może w historii naszych dni. Pyszną antytezą tego Prezesa jest galicyjski Przewodnik, którzy, rzec by można, „gada o niej wiecznie, ale nie myśli nigdy – o niczym”.

⁴⁰³ *Ibidem*, s. 33.

⁴⁰⁴ Léon Gambetta (1838–1882) – prawnik, polityk francuski. W okresie II Cesarstwa był przywódcą opozycji parlamentarnej, podczas wojny z Prusami (1870–1871) członek Rządu Obrony Narodowej, w latach 1881–1882 premier i minister spraw zagranicznych.

⁴⁰⁵ Zdanie „Myślmy o tym zawsze, nigdy o tym nie mówmy”, wypowiedziane przez Gambettę, dotyczyło rewanzu na Niemczech ze przegraną wojną i utracone prowincje.

⁴⁰⁶ Stanisław Tarnowski (1837–1917) – arystokrata, profesor i wieloletni rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego, polityk konserwatywny. Był krytykiem i historykiem literatury.

Nie patrzmy poza nasz stół, nie patrzmy, jeno braterskie sprzęgnijmy ręce i krzyczmy!⁴⁰⁷

Mówca i Kaznodzieja z pustymi frazesami, Prymas, który w imieniu Rzymu każe: „W proch, na kolana, w pył – a duch wasz zyszcze sił!”⁴⁰⁸, nadają się też wybornie do szopki. Mniej udatny – i ani specjalnie polski, ani myśl polską wyczerpująco reprezentujący – jest Samotnik w swym płaszczu z łachmanów, budujący w myślach tron dla samego siebie, a jednocześnie targany niepewnością tego, czym jest i po co żyje. Natomiast wprost klasycznym wzorem satyry jest duet – „polonez grany dźwiękiem słów”⁴⁰⁹ – Karmazyna i Hołysza, dwóch przedstawicieli szlachty. Obrzydł Karmazynowi los, tak –

Aleć strój na mnie dobrze leży?
– Wybornie! Szlachtę po was znać!
– Gdy mnie kto ujrzy, to uwierzy,
Żem z tych, co królom byli brać.
– Dajcie mi gęby, dajcie pyska,
Dla Republiki trzeba żyć!
– Da Bóg doczekać dni tych kiedy,
*Wrócimy znów do dawnych wad!*⁴¹⁰

I zasiadają do stolika grać w karty, ponieważ „honor Poloniae żyje w nas”⁴¹¹. A gdy Geniusz zbliżył się do nich i swą niewidzialną obecnością „podnosi o ton ich myśli”, to pod tym uszlachetniającym wpływem i pod wpływem wyrzutów sumienia „zdobywają się na wielki czyn”: uszlachcają chłopa!

⁴⁰⁷ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 35.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, s. 37.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, s. 27.

⁴¹⁰ *Ibidem*, s. 29–30. Cytat nieciągły.

⁴¹¹ *Ibidem*, s. 31.

- Hej, chłopie, bierz tę karabelę!
- Hej, chłopie, bierz mój lity pas!
- Otośmy siłę w tobie odkryli:
Bądź taki, jacy myśmy byli.
- Cha, cha; wyucz się naszych wad!
- Niech, mościesz, Bóg zna pana:
że jesteś cham, sam Bóg to dał.
Do herbu biorę dziś acana,
byś ty – i Bóg mą łaskę znał!⁴¹²

Wszystkie te satyryczne ustępy są wyborne i – powtarzam – intuicja artystyczna powinna wystarczyć każdemu do zrozumienia całej tej „szopki”.

Ale pamiętajmy przecie, że Konrad tę szopkę bierze na serio. Gdy on przemawia, gdy Geniuszowi z rąk wytrąca napój miłosny przeszłości, to zapomina o tym, że wszyscy tu, że i Geniusz sam – są tylko aktorami. On sądzi, że przemawia do narodu – więc mamy prawo jego słowa, jego myśli brać na serio; a że Konrad jest nie byle kto, że jest to postać, na którą wszystkie oczy są dziś zwrócone, więc mamy prawo i obowiązek zapytać, co on chce nam powiedzieć, zastanowić się nad tym – zgadnąć mu z lic, czy wie już, czyli nie wie nic, czy się ku żywym garnie, i z czym pójdzie, co dalej zamierza?”⁴¹³. Czy nam do tego wystarczy intuicja artystyczna? Otóż to wątpliwe dlatego, że nie będziemy tu już mieli do czynienia tylko z konstrukcją artystyczną. Nie da się bowiem w żaden sposób ta nazwa zastosować do całej części II aktu *Wyzwolenia*, w której Konrad rozmawia z maskami. Nie wystarcza do tego ani forma dialogowa, ani dekoracja, ani też ów drobiazgowy, nieco – powiedziałbym – dziecinny kunszt, z jakim Wyspiański wyrył jakby w drzewie (nie wiem,

⁴¹² *Ibidem*, s. 171–173.

⁴¹³ *Ibidem*, s. 62.

dłaczego mam takie wrażenie?...) dwadzieścia różnych dwuwierszy, z których każdy wypowiada jedno i to samo, a mianowicie, że jedna maska wychodzi, a wchodzi następna i zaczyna rozmowę z Konradem. Idzie o treść tych rozmów: otóż składa się ona z najrozmaitszych rozważań politycznych, społecznych, filozoficznych, artystycznych (ha! nawet o małżeństwach mieszanych!), które nie zostały jeszcze podniesione do wysokości sztuki, tylko są po prostu bezpośrednim echem różnych bieżących kwestyj spornych, walczących dziś ze sobą w społeczeństwie ideałów i programów. Niejasność, często rozwlekłość wyrażenia, zatracanie wątku rozmowy są tu, zdaje mi się, objawem niepewności myśli samego autora, w imieniu którego Konrad „z myślą walczy własną, by ujrzeć ją dla siebie jasną”. Wybucho ona później w jego – bohaterskim czy herostratowym⁴¹⁴ – czynie, musiała się więc jakoś określić. I my powinniśmy i możemy ją pojąć, uchwycić jej motywy i źródła, ale do tego jedynym środkiem będzie dla nas – analiza jej rozwoju i jej części składowych. Podejmując ją, narażamy się oczywiście na nazwę dwudziestej trzeciej maski, pocieszamy się jednak tym, że nie da się do nas w żaden sposób zastosować określenie Wyspiańskiego:

W tym akcie maski znaczyć mają
takich, co myśl swą ukrywają
i nigdy jej nie stawiają jasno...⁴¹⁵

⁴¹⁴ Herostratowy – związany z dążeniem do rozgłosu za wszelką cenę. Herostrates był szewcem z Efezu, by zyskać sławę, w 356 roku p.n.e. podpalił świątynię Artemidy, jeden z siedmiu cudów świata starożytnego.

⁴¹⁵ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 62.

II

Gdy Konrad, który opuścił nas przed półwiekiem, powraca na swą ziemię, szuka i znajduje przede wszystkim poezję. Szuka tej wielkiej, którą nam zostawił i która była, a przynajmniej być miała, życiem samym. Lecz tej nie znajduje. Spozrzega, że dziś wszyscy umieją *paplać* poetyckie słowa, że „byle jakieś słowa i byle jak złożone wystarczają, by przeciętne umysły nastroić poetycznie, wskutek czego straciliśmy wiarę w słowo”. „Wszystko – mówi – co wam daje wasza poezja, jest plotką, z którą się nie walczy. Poezję uważają u was jako półprawdy, jako rzecz, w którą się nie wierzy, której się nie ufa... Poezja zaś jest artyzmem, artyzm zaś ma swoją logikę i nieodwołalność i jest całą prawdą, jeśli jest... Inna prawda jest niepotrzebna”⁴¹⁶. Czyli to, co słyszeliśmy od Gospodarza w *Weselu*:

a ot co z nas pozostało:
lalki, szopka, podłe maski,
farbowany fałsz, obrazki...⁴¹⁷

Nic więc dziwnego, że energiczne zakończenie przemowy Gospodarza:

Nastrój? Macie ot, nastroje:
w pysk wam mówię litość moją!⁴¹⁸

odnajdujemy tutaj w szyderstwie Konrada z Maski XIII: „Cha! cha! cha! cha! Bierz kruz⁴¹⁹! Do studni, do studni,

⁴¹⁶ *Ibidem*, s. 132. Cytat niedokładny.

⁴¹⁷ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 180.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ Kruz (kruża) – dzban.

dalej, precz; pleć, pleć; noś tę wodę, lej potoki, kaskady, pluskaj! Bierz kruz, dalej! *Danaidy! Danaidy!*⁴²⁰.

Współczesną poezję polską przedstawia Wyspiański pod symbolem Harfiarki, która staremu Ojcu wydaje się odzianą w strój pychy ze złocistych szarf, Synowi – przeciwnie – w zgrzebną koszulę; która przebiega drogę ludziom idącym ku przezystej krynicy czynu, zatrzymuje ich swą pieśnią przypominającą, że była przecie „służką u ołtarza”, i przykuwa do siebie, umiejąc uderzyć w ton *tęsknot* każdego, tęsknot do rodzinnego kąta, do modrego stawu i jednocześnie do jakichś bojów i wichrów. Ta ostatnia tęsknota tonie w nastroju innych, cała gra Harfiarki – jest *nic* – jest opium do snu.

Tęsknota, melancholia... Kto – jak Muza-aktorka na przykład – pod wpływem Geniusza Narodu nie papple poezji, lecz odczuwa ją głębiej, ten znów lubuje się w pięknie schyłkowym – iskry dogasającej, ostatnich chwil skonu, kresu doli, pół-dźwięków i pół-szeptów. Natchnione nauki wieszczów dawnych jedni – jak Przodownik, jak Kaznodzieja, jak Mówca – pozamieniali na czcze frazesy bez żadnego zastosowania do życia rzeczywistego; kto zaś tego nie zrobił, ten wysnuwa z nich naukę schyłkową przeniesienia zadań bytu w zaświaty, teorię, która nęci swą poetycznością. „Można zwyciężyć tam – tam – kędy nie sięgnie żadna dłoń, żadna żelazna ręka...”. I upajają się tą „Chrystusowością posłanniczą, tą ideą męki krzyżowej i odkupienia przez mękę”. Tak to najlepszych upaja Sztuka. „Sztuka głosi Śmierć, bo cóż szczytniejszego nad Śmierć? Ta jest wielkością w naszym wszystkich wiar pojęciu i wszechczasów, i ta wielkość daje”. Podsuwa więc nam

⁴²⁰ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 114–115. Danaidy – 50 córek Danaosa. Za zamordowanie narzuconych im mężów zastały skazane na bezowocny, nieskończony trud: napelnianie dziurawej beczki wodą za pomocą sita.

ona Posłannictwo „piękne i zabójcze, które szczytem jest i kresem, początkiem Nieśmiertelności i Śmiercią”⁴²¹. Sam Geniusz Wielkości, ten symbol marzeń, z jednej strony skarży się na „powszedniość pospolitą, która bije taranem w jego kościół”⁴²², z drugiej, gdy już swą cichą a władną mową uwięził duchy, cóż do nich mówi? Głosi im posłannictwo śmierci – czyli życia jakimś życiem transcendentnym, nie takim, jak żyją inni – sąsiedzi.

Czegóż wy chcecie, czego z ziemi,
żądźmi żarci niesytemi?
Czegóż wy chcecie, czego z roli
oracze nędzy, marnej doli,
niewolne duchy wrosłe w ziem?
O innym, lepszym świecie wiem!
Wewiodę was nad groby łez,
byście nikczemność widząc ciała,
ujrzeli okiem żywym *Kres*:
Śmierć, która cuda działa!
Byście do Boga podnieśli człowieka,
Śmierci przyjmując przymierze⁴²³.

Przeciwko tej poezji buntuje się zmartwychwstały Konrad – przede wszystkim przeciwko tym, którzy snują ideał „z mgieł oparnych z łąk, złotego tęczy łęku, (...) w znaczącym załamaniu rąk i spojrzeń głębi”, a zarazem umieją przywłaszczać sobie prawo chowania pod korzec myśli innych, uciskania myśli świeżych, nowych... Nawiasem tylko notujemy tę trafną wycieczkę (w rozmowie z Maską V) przeciw bezpaństwowemu mesjanizmowi

⁴²¹ Cytowane w tym akapicie fragmenty *Wyzwolenia* pochodzą z dialogów Konrada z Maską 5, 7 i 17 z aktu II dramatu.

⁴²² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 178. Cytat niedokładny.

⁴²³ *Ibidem*, s. 179–180, 182.

krakowskiemu⁴²⁴. Przeciwno tej idei samounicestwiania się, niepożądanania tych dóbr ziemskich, które mają inni, buntuje się Konrad. Z jakim palącym sarkazmem zapewnia Maskę VI, że gdy pójdzie za nim gromada, on ją powiedzie do Kościoła umarłych i „zamkną się za nimi zawory sklepów podziemnych (...) i pomrą (...) wyzwoleni!”. Bo czyż są inne świątynie, do których powieść by ich można? Kiedy jednak to właśnie zrobić chciał Geniusz, Konrad zgromił go, zwyciężył, wygnał, *tej* poezji krzyknął, że jest tyranem, i zapowiedział, że „przez pierś jej socha przejdzie rolna, przez serce orka – płuźny miecz!”. Bo on jest Edypem, który ośmielił się zdemaskować tego Sfinksa⁴²⁵.

Konrad nie chce dłużej frazesów; zamiast frazesów lepiej już, żeby „każdy siedział w swoim kącie z zamkniętą gębą – i *był*”. Konrad nie chce już więcej czczych, uroczych tęsknot, lecz – czynu; on chce kośby, którą opisuje w przedczudnym, słońcem przepojonym obrazie:

chcę widzieć, słyszeć, tężyć słuch, jak z kwiatów spada
kwietny puch, jak lęk i groza kosi łąn, wśród ciszy pól i gór
na chleb na przyszły rok⁴²⁶

choćby miał „potrącać mogiłę co krok”. On nie chce upajania się haszyszem jakiegoś posłannictwa, dla którego trzeba by wyrzec się samych siebie i żyć już tylko w grobach wawelskich. Ba! On nawet wymarzenie sobie ideału bytu, prześcigającego wszystkie dotychczasowe formy

⁴²⁴ Krytyk wskazuje na postawę politycznych elit galicyjskich, które dążyły do autonomii w ramach Austro-Węgier.

⁴²⁵ Sfinks – w mitologii greckiej uskrzydłona chimera o ciele lwa oraz głowie i piersiach kobiety, pilnująca dostępu do Teb. Każdy podróżny musiał rozwiązać zagadkę stawianą przez Sfinksa, niewłaściwa odpowiedź oznaczała śmierć. Edyp wyszedł z tej próby zwycięsko.

⁴²⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 150–151. Cytat nieciągły.

ustrojowe, uważa (w rozmowie z maską XI) za jedną z odmian tego haszyszu: bo być wtedy dopiero – znaczy tyleż, co nigdy. On tego chce po prostu, co jest wszędzie, tego, co mają inni – „będziemy co najmniej tacy, jak inni”. Konrad stał się praktycznym. Rzekłbyś, że czerpał z mądrości nowej szkoły „racji stanu” i „egoizmu narodowego”, tak do ziemi zniżył swój lot – usiłując, przynajmniej, jednocześnie stanąć na niej mocną nogą. Sądzę, że tak należy rozumieć ukazanie się Konradowi na zakończenie jego wahań – własnego ogniska domowego. Prosił Boga: „daj to, co mają inni”. I dostaje dom własny – podstawę „czynu rzeczy”. Tu koniec jego błąkania, jego udręczeń. Hestia, bogini ogniska domowego, zdejmuje mu z czoła znamię trudów, „by był jak ten, co nie pamięta, przez jakie przeszedł ciemnie dróg” – i uzbraja w pochodnię, która umie nie tylko rozgrzewać, ale i niszczyć, na walkę z upiorem przeszłości i zatrutych marzeń nadziemskich, który nie umie cenić „marnych, niskich progów” rzeczywistości.

Ale pomimo to nie należy, o! nie należy sądzić, że Konrad naprawdę wyzwolił się z uścisków tego upiora. Śmierć i dla niego jest czymś najszczytniejszym. On to nawet, co uważa za swe zadanie: przerobienie duszy ogółu – i w tym celu przede wszystkim swojej – to *wyzwolenie* – ubiera w barwę śmierci, aby mu dodać tajemniczej wielkości. „Przyjmij do wiadomości – mówi na przykład do Maski X – że wyzwolenie przez śmierć można mieć nie tylko na drodze samobójczej. Jest to zabić siebie... *siebie, tego, który jest*” – oczywiście, aby stąd powstało inne, nowe ja. I chyba o tym rodzaju śmierci jest mowa z Maską XVII, kiedy Konrad oświadcza, że „każdy jego krok jest krokiem ku śmierci”. Samo użycie takiego właśnie symbolu, samo pojęcie wyzwolenia ideowe, które jest śmiercią – śmiercią naszej obecnej duszy, w przeciwstawieniu do zwalczanego, wyszydzanego pojęcia śmierci (w podziemiach przeszłości albo w zaświatach mrzonek mniej lub

więcej mesjanistycznych), która by być miała wyzwoleniem, świadczy o tym, jak potężny wpływ na tego Konrada zachował jeszcze duch tragiczny poezji mesjanistycznej. Pod wpływem tego ducha występuje w nim szereg sprzeczności, targających jego umysł i serce. Pod tym oczywiście wpływem oddaje on się idealizacji narodowej, przeciwko której jednakowoż wymierzył ostrze swej ironii. Konrad buntuje się nie tylko przeciwko frazesom patriotycznym, ale wprost – śmiałość wielka – przeciw patriotyzmowi, przeciw „niewoli patriotyzmu” (rozmowa z Maską XVIII) – wiemy już, jakiego: takiego, który usypia; Konrad twierdzi, że „my mamy za wiele poczucia solidarności narodowej, że niepotrzebnie wyrabiamy w tyłu ludziach poczucie narodowości, a oni, nie mając charakteru, nie wiedzą, co z tym począć, i kapitulują” – kapitulują przed złą częścią narodu, za którą dobra nie powinna być odpowiedzialna, tylko ją powinna silnie wziąć w ręce; a jednocześnie szermuje (przeciw Masce XII) jakimś skrajnie nacjonalistycznie zabarwionym pojęciem rasy, „czystej krwi narodu”, którą psuje jakoby i poniża najmniejsza domieszka krwi obcej... Rasa to przecież tak szlachetna, krew tak wyjątkowa, że Konradowi aż w natchnionej modlitwie o byt wrywa się taki okrzyk:

O Boże, wielki Boże!⁴²⁷

Ksiądz Kamiński⁴²⁸ Sienkiewicza – wspaniała skądiną postać – gdy na pogrzebie pana Wołodyjowskiego⁴²⁹

⁴²⁷ *Ibidem*, s. 162. W poprzedzającym cytata akapicie znalazły się fragmenty dialogów Konrada z Maską 12, 14 i 18 z II aktu *Wyzwolenia*.

⁴²⁸ Ks. Kamiński – postać z powieści *Pan Wołodyjowski* (1887–1888). Początkowo odważny i okrutny żołnierz, po nawróceniu gorliwy kapłan.

⁴²⁹ Michał Wołodyjowski – tytułowa postać powieści Sienkiewicza, „mały rycerz”, uosobienie cnót sarmackich. Zginął, wysadzając

odbębnił sobie capstrzyk⁴³⁰ na ambonie, w zupełnie podobny sposób wołał do Pana Zastępów: „Ty, dla którego nic nie jest w świecie zakryte, Ty wiesz najlepiej, że nie masz nad naszą jazdę! Która Ci, Panie, tak skoczy, jako nasza skoczyć potrafi? Takich-że obrońców się pozbywasz (...)?”⁴³¹. To mimo woli następczący się zestawienie wskazuje, w jak odległych warstwach przeszłości wyidealizowanej tkwią niektóre korzenie duchowości Konrada. Pomimo wszystko łączy go jakieś dalekie, dalekie pokrewieństwo – z Karmazynem. Krew szlachecka nie zawodzi...

Kiedy indziej znów szydzi z nacjonalizmu i wyłączności kulturalno-narodowej; bo za cóż innego można wziąć tę skromną a zjadliwą uwagę w nawiasie:

Nas przecie Szekspir nie poruszy,
bo najmniejszego nie miał cale
pojęcia naszej polskiej duszy,
to przecie tę mu wytknę wadę,
że nic polskiego nie wymyślił...⁴³²

III

Ta sprzeczność zasadnicza objawia się i w innych formach: objawia się w zapatrywaniu na wartość i znaczenie już nie poezji specjalnie, lecz w ogóle sztuki. Raz słyszymy od Konrada, że sztuka poza życiem nie istnieje, tak samo,

w powietrze twierdzą w Kamieńcu Podolskim po jej poddaniu Turkom.

⁴³⁰ Capstrzyk – wykonywany najczęściej na trąbce wojskowy lub harcowski sygnał na koniec dnia.

⁴³¹ H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Lwów 1887, s. 507.

⁴³² S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 189. Cytat nieciągły i niedokładny.

jak życie poza sztuką, że ona jest całą prawdą, jeśli tylko jest, a inna prawda jest niepotrzebna; kiedy indziej dochodzi do przekonania, że sztuka mu nie wystarcza, a więc pojmuje ją już jako coś obcego życiu, i przy końcu, jak zobaczymy, smutnie się skarży na „krąg czarów sztuki”, z którego wyjść nie może – sztuki, pojętej oczywiście jako coś obcego życiu. Rwie się do czynu: jakąż namiętą radość objawia, kiedy go jedna z masek nareszcie pyta, co ma czynić? „A!! A!! Pytasz *mi*⁴³³ się nareszcie, co mam czynić? Co mam czynić? O radości, że ty mi się o to pytasz! Ja słyszę to pytanie: Co mam czynić? Ja, który tylko wciąż słyszałem: co myślisz?”. Gdy mu jednak maski – IX czy XIX – ofiarują wspólność w pracy, w czynie – odrzuca ją wzgardliwie. Że *ich* dłoń wyciągniętą odrzuca, to nas nie dziwi: są to symbole ludzi małych, nędznych, którzy mniemają, że „musimy coś zdziałać, co by od nas zależało, zważywszy, że – dzieje się tak dużo, co nie zależy od nikogo...”, albo którzy chcieliby zaprząć Konrada do pług klikli, „zużytkować” taki nabytek dla partii; nie dziwimy się więc, że Konrad oburza się na ich zarozumiałość, na „ogrodzenia, sieci żelazne i klatki”, w które chcą ująć jego myśl. Jednakowoż sama obawa, żeby nie być wciągniętym albo zaliczonym do określonego stronnictwa, te skwapliwe zastrzeżenia w obronie wolności swego ducha – zdradzają pewną słabość; nie znał ich ani Mickiewicz, ani na przykład w bardziej zróżnicowanym żyjący społeczeństwie – Wiktor Hugo⁴³⁴. I z pewnością odrzucenie przez naszego Konrada sposobności do określonego czynu pochodzi

⁴³³ *Mi* dwa razy, więc nieprzypadkowo! W ogóle dowolność, całym zbyteczna, form językowych Wyspiańskiego wprawia czasem w zakłopotanie... [przyp. – K.K.].

⁴³⁴ Victor Hugo (1802–1885) – francuski poeta romantyczny, dramaturg, powieściopisarz. Hugo nie unikał zaangażowania politycznego, był deputowanym i emigrantem politycznym.

nie tylko ze wstrętu do małości pewnych ludzi i pewnych stronnictw, lecz z innej głębokiej cechy psychicznej: z potępionego właśnie przez niego samego zatrucia się poezją marzeń zaświatowych, tej „tęskności”, którą i jemu zaszczerpiła Harfiarka, i która każe mu wzlatywać wiecznie „tam, gdzie nie dolata nikt, w raj obiecany, w tęczowe krasy chmur; do nieśmiertelnych złotych wrót...”. Nie jest on, nie jest tak całkowicie wyzwolony, jak sądzi! Prawdę mówi Maska X, że on dąży do *jakowegoś* wyzwolenia; wie, że „terminował już zbyt długo u wielu przemożnych potęg, i teraz czas mu wyzwolić się”, nawet pokruszyć te potęgi: ale cóż? *Nie zna natury tych potęg*⁴³⁵ i tylko w pewnych momentach, stanąwszy z nimi twarz w twarz, widzi je jasno... A tych momentów nie szuka chętnie, bo są bolesne... Często, jak sam wyznaje, „nie chce wiedzieć – bo zrozumienie jest najstraszniejszym, jest początkiem lęku – i już nigdy spokoju...”. Toteż gdy Maska XVIII wzywa go, aby mówił, co widzi, on jej każe – czekać: „Poczekaj, poczekaj – to musi mieć formę artystyczną, nieodwołalną, która jak młot walić będzie...”. *Będzie...* „Potęga, zapowiedziana słowem, traci! – mówi mu Maska IX. – To jest frazes, pusty, pusty, jak twoja pierś. Pustkę masz w sobie. I gdzie potęga? – „Smutek” wyznaje na to Konrad. Smutek! I *Konrad* pozwala powiedzieć sobie, że jest Ikarzem⁴³⁶, że go czeka Ikarowy lot – i los... A to wszystko dlatego, że myśl Konrada jest to „głębna toń, gadów pełna nieczystych” – paraliżujących trucizn przeszłości – z których go dopiero Hestia leczyć usiłuje. Dlatego to, choć Konrad,

⁴³⁵ Aluzja do rozmowy Konrada z Maską 10, zob. S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 95–103.

⁴³⁶ Ikar – w mitologii greckiej syn Dedala. Wraz z ojcem uciekł z Krety na skrzydłach z piór połączonych woskiem. Nie usłuchał Dedala, wzbił się za wysoko, zbliżył do Słońca, które roztopiło wosk. Ikar spadł do morza i zginął.

czując się wyzwolonym, rzuca tak dumne wyzwanie ściągającym go Eryniom – starym boginiom, którym służyć musi: „Nie dościgniecie mnie już Orestesem!” – to znaczy: nie dościgniecie mnie już waszej mocy poddanym – jednak w chwilę potem, gdy okrutna Maska XVI – jego jasnowidząca Chimera⁴³⁷ – wprost mu oświadcza: „Nie jesteś wolny!” – on z takim drżeniem całej swej istoty woła: „Nie?! – Więc one... przyjdą, przyjdą... Erynie! Ty wiesz – ?... Ty nie wiesz nic więcej nad kilka słów... a każde z nich decyduje o moim życiu...”⁴³⁸.

Przyjdą, wrócą zacięte Erynie – i zastaną jeszcze Konrada Orestesem!

Często, bardzo często ten akt drugi stylem rozmów przypomina Szekspira. Często pytać się przychodzi samego siebie: Konradzie to – czy królewicz duński Hamlet? Hamleta słowa wkłada autor w usta Konradowi i w akcie trzecim, w rozmowie ze starym aktorem:

sceniczne widowisko, patrzaj się Horacy:
wieszli, dla kogo teatr?: – pułapka na myszy.
Oni sami się wskażą: nikczemni i podli...⁴³⁹

W tym samym celu, z tą samą myślą urządził widowisko Hamlet, gdy nie miał mocy – pchnąć sam od razu króla-mordercę... „Przyzwyczyłeś się wszystko kłaść na jedną kartę” – mówi do Konrada Maska XVI. – „Gdybym kładł!” – odpowiada Konrad. I wyznawszy swój strach zrozumienia, kończy głęboką, zupełnie w stylu Hamleta,

⁴³⁷ Chimera – w mitologii greckiej potwór z głową lwa, ciałem kozy i ogonem węża, ziejący ogniem.

⁴³⁸ W akapicie przytoczono fragmenty dialogów Konrada z Maskami: 9, 10, 16 i 17 z II aktu dramatu.

⁴³⁹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 195.

uwagą: „Więc sędzę, skłonny jestem sądzić, że obaj jeste-
śmy: mniej więcej...”⁴⁴⁰.

*

Lecz Hestia uleczyła Konrada z ciemnych przypomnień, uzbroidła w pochodnię – moc niszczenia. I poszedł z tą pochodnią Konrad na Geniusza, wytrącił mu z rąk czarę z napojem odurzającym (czarą tą jest tu *złoty róg* – złoty róg także zostawia w *Weselu* ludziom duch przeszłości...), zagroził drogę do katakumb – wreszcie potęgę swej nowej duszy zniknąć kazał widmu: – A kysz, a kysz!

I myślał, że teraz poleci naprzód hen, ze wszystkimi od widma uwolnionymi, ze wszystkimi z trucizny poezji śmierci wyleczonymi...

Nagle spostrzegł, że ci ludzie – to tylko aktorzy: że to „półszlachetne dusze, półwiara z półcnotą”. Że ta przeklinana trucizna w gruncie rzeczy ich nie truje – bo oni tylko udają, że ją piją. Że nie było ich z czego leczyć, więc nie można było wyleczyć – nie można było dać *nowego* zdrowia, porwać do nowego życia... Gdybyż choć naprawdę byli zatruci!

Więc tu i dlatego skończyła się skuteczność leków Hestii... Z żalu nad poniewieraniem tej kosztownej trucizny, nad uscenizowaniem tych nadludzkich obłąkań, Konrad zapomina o swym wyzwoleniu. Słuchajmy go, jak mówi, lży nam swym żalem wyciskając:

Z czym pójdę do dom, smutny, biedny?
Na proch się moja myśl skruszyła:
niewolnik wielkiej myśli jednej,
w niej moja niemoc, moja siła.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, s. 125, 127.

(...)

Sztuka mię czarów siecią wiąże:
w Świątynię wszedłem wielką ciemną, –
dążyłem, – nie wiem, dokąd dążyć.

(...)

Jak wyjdę z kręgu czarów Sztuki?⁴⁴¹

I już jest znów Orestem, pastwą dla Erynij gotową.
I przychodzą Erynie. I skąd przychodzą? Właśnie

z głębin, gdzie zapadł złoty róg,
wylęgle wstają widma trwóg...

Wstają, gdzie róg rozprysnął złoty,
wylęgle z *jadów, trucizn, win*⁴⁴².

Oparty te uderzyły znów na Konrada. Jemu być chorym,
jemu być obłąkańcem, gdy tamci, komedianci, są – jak
mówi Stańczyk do Redaktora⁴⁴³ – tacy sobie przeciętnie
zdrowi!

I chwytają go Erynie – i pędzą ze sobą.
Lecz przedtem – *oczy mu wydzierają!*⁴⁴⁴

I nadaremno każą mu się wtedy prowadzić i lecieć
chęcą na świat, na lud

(z hukiem, blaskiem i szelestem
rzucające się na lud –

⁴⁴¹ *Ibidem*, s. 205.

⁴⁴² *Ibidem*, s. 206–207. Cytat nieciągły.

⁴⁴³ Postać w *Weselu* to Dziennikarz.

⁴⁴⁴ Takiego fragmentu nie ma w *Wyzwoleniu*. To parafraza Krauz.

ognie, które mówią: cud –
światła, które mówią: jestem!)⁴⁴⁵

Żelazne wrota zewsząd zamknięte. Noc. Z tej myśli,
z tej poezji, z tej sztuki, z tego obłąkania – choć ono wiel-
kie i czcigodne – *nie ma wyjścia w przyszłość!*

*

Dlaczego?

Dlaczego Konrad, zstąpiwszy z wieczystych, nierucho-
mych głusz na ziemię, w stosunki nowe i bardzo złożone –
dlaczego *Konrad* hamletyzuje?

Dlaczego on, który przecie nie chciał zgasić ognia
świętego, tylko wykraść go z Walhalli bogom starym i roz-
palić na swej pochodni i w ognisku domowym rzeszy,
dlaczego on oskarża Geniusza tak, że kruki i wrony tymi
słowa krakać będą mogły, i dlaczego ognisko w tak cia-
sne i niskie wstawia ściany – na radość nowej szkole „racji
stanu” praktyczności i egoizmu?

Dlaczego – cofnąwszy swe oskarżenie, porzuciwszy
swą praktyczność wobec nędznej połowiczności i aktor-
stwa swych wybranych, tylko powrót do dawnego obłą-
kania znajduje, a nie znajduje wrót na świat szeroki, na
drogi nowe?

Dlatego, że ten Konrad zna tylko szlachtę, szlachecką
inteligencję i przez nich „uszlachcanego i podnoszonego”

⁴⁴⁵ J. Słowacki, *Do autora trzech Psalmów (Odpowiedź na „Psalmy przyszłości” Spirydionowi Prawdzickiemu)*, w: *idem, Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 382. Cytat niedokładny, w wersji oryginalnej fragment brzmi: „Z ciszą, z wiatrem i z szelestem/ Rzucają się na lud./ Strachy, które mówią: „Cud!”/ Ognie, które szepcą „Jestem!”

chłopa – stare elementy społeczeństwa agrarnego, rozkładem dziś dotknięte albo jeszcze wcale rozwojem nieobjęte.

Dlatego, że ci, których pierwszy napotkał na scenie i w których „poznał siłę”, niczym są w jego przedstawieniu społeczeństwa – tylko ustawiaczami dekoracji, i że im w usta wkłada przede wszystkim myśl: „I zwykłą dostaniemy zapłatę...”?

Dlatego, że kiedy każe „stroić narodową scenę”, to znajduje się na tej scenie, w tym kościele, wszystko: żupany, delie, kontusze, lite pasy, krzywce, karabele, chłopskie gunie, sukmany, trzosa⁴⁴⁶ – husaria i siermiężni, szaraczki⁴⁴⁷, artyści, mnichy, ale chociaż sam woła: „Razem, razem wy wszyscy, magnat, chłop i miasto!” – jednak *miasta* właśnie – miasta nowożytnego – nie ma w *Wyzwoleniu*, jak nie było w *Weselu*.

Miasta nie znasz, Konradzie! A ono jest tym, co masz w domu, a o czym nie wiesz, bo ono ci się w twym domu narodziło przez czas twego odejścia!

⁴⁴⁶ Odzież i jej akcesoria w dawnej Polsce: żupan – staropolski strój szlachecki, długa suknia ze stójką i wąskimi rękawami; delia – element stroju szlacheckiego, wierzchnie okrycie podbite futrem; lite pasy – akcesorium męskiego, szlacheckiego stroju narodowego: ozdobny, szeroki pas jedwabny noszony do kontusza (słynne były zwłaszcza pasy wyrabiane w manufakturze w Słucku – stąd nazwa pasy słuckie); krzywiec – tu: zakrzywiona szabla; gunia – miękkie, chłopskie okrycie wierzchnie, popularne wśród górali; sukmana – długie, męskie, chłopskie okrycie z sukna samodziałowego; trzosa – pierwotnie pas z kieszonkami na pieniądze, później także woreczek na pieniądze.

⁴⁴⁷ Husaria – od XVI do XVIII wieku ciężka jazda w służbie Rzeczypospolitej. Husarzy nosili charakterystyczną półbroję ze skrzydłami; siermiężni – chłopci; szaraczki – uboga szlachta zaściankowa.

Włodzimierz Spasowicz⁴⁴⁸

**St. Wyspiańskiego *Wyzwolenie*.
Zagadka w postaci dramatu**

Wszystko, co napisał p. Wyspiański, jest tak całkiem nie-szablonowe, tak do niczego już wiadomego niepodobne i tak rdzennie oryginalne, a przy tym tak mgliste, niedopowiedziane i zagadkowe, że stanowi dla badającego rzecz z gruntu czytelnika gatunek rebusu, coś w rodzaju bardzo misternej łamigłówki, zdolnej obudzić 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? W każdym utworze Wyspiańskiego jest pewna idea filozoficzna. Ponieważ p. Wyspiański nie jest z natury filozofem, ale tylko aż do szpiku kości artystą, więc idea ta wyraża się w nim nie w oderwanych rozumowaniach, ale w żywych postaciach i obrazach, które ta szczególniejsza głowa wyrzuca, jak wulkan, jeszcze niedociosane, niedomyślane, niedokończone w takiej obfitości, że trudno się w nich doszukać ciągu i całości. Są to niby kawały rzeźb starożytnych z wykopalisk

⁴⁴⁸ Włodzimierz Spasowicz (1829–1906) – prawnik, wykładowca Uniwersytetu Petersburskiego, historyk i krytyk literatury, polityk liberalny, zwolennik ugody polsko-rosyjskiej. W 1882 roku założył tygodnik „Kraj”, który charakteryzował się wysokim poziomem zamieszczanych w nim tekstów publicystycznych i literackich.

pergamskich⁴⁴⁹, które potem dobierali i grupowali archeologowie w Muzeum starożytnym berlińskim⁴⁵⁰, zanim je jako tako uporządkowali. Że p. Wyspiański ma upodobanie w jasnych, a nie w pogmatwanych myślach, o tym świadczą słowa włożone przezeń w usta Konradowi, głównej osobie dramatu (s. 80)⁴⁵¹: „Nie ma myśli tak niejasnej, której by człowiek myślący jasno i wyraziście nie przenikał i nie rozumiał. Otoczeni jesteśmy lasami, u skraju których stoją sfinksy; tym samym, że u skrajów leśnych stoją i że są, każą się domyślać tajemnic”. Tajemnice te odgadnąć może tylko Edyp, a tym Edypem, powiada Konrad, „jestem ja”. Mimo całą pewność siebie, tak stanowczo wypowiedzianą, zachodzi wielka wątpliwość, czy będzie Konrad Edypem dla tych zagadek, które Sfinks stawia, bo to, co podane jest jako rozwiązanie, jest tak niedorzeczne, że nikogo nie zadowolni. Autor stał przed zagadką, obchodził ją ze wszystkich stron, ale jej nie rozwiązał, mimo wszelkich wysiłków, bo nie znalazł do niej klucza.

Zagadkę streszcza sam tytuł dzieła: *Wyzwolenie*, albo inaczej, jak stoi nieraz w tekście: *wyzwoliny*. Pojęcie:

⁴⁴⁹ Pergamski – pergamoński, pochodzący z Pergamonu, miasta w starożytnej Myzji, dziś w Turcji. W 1878 roku Carl Humann, inżynier i archeolog-amator, rozpoczął tam wykopaliska. Najbardziej słynnym obiektem z tego stanowiska jest ołtarz pergamoński (180–160 rok p.n.e.).

⁴⁵⁰ Muzeum starożytności (dziś Altes Museum) zostało założone w 1830 roku.

⁴⁵¹ Spasowicz cytuje wydanie I *Wyzwolenia*, Kraków 1903. Cytaty są na ogół niedokładne, często to parafrazy, nie zawsze też zaznaczana jest granica między tekstem Spasowicza a przytoczeniem z dramatu Wyspiańskiego. Te liczne zmiany i niekonsekwencje nie są tutaj korygowane, gdyż byłoby sprzecznie z intencją autorską. Prostowane są jedynie ewidentne pomyłki pisarskie. W przypadku, gdy autor nie podaje stron przytaczanych fragmentów, w przypisie odnotowano odsyłacz do wydania cytowanego w niniejszej antologii.

„wyzwolenie” budzi trzy zasadnicze kwestie: Kto ma być wyzwolony? Od kogo czy od czego wyzwolony? I jakimi środkami? Twierdzą, że kandydatem, kwalifikującym się w dramacie do wyzwolenia, jest nie naród i nie żadna zbiorowa grupa, ale fizyczna osoba, zwana Konrad, który w pierwszej scenie dramatu ma ręce związane ogniwami, a na nogach nosi kajdany, zaś w ostatniej scenie dramatu jest wyklętym potępieńcem, ściganym przez mściwe Erynie, tych Erynij niewolnik i kochanek. Chociaż wylatując z gmachu teatru krakowskiego, w tym orszaku z węzami na głowie i z pochodnią w ręku, Konrad woła w naród: „Więzy rwij!” – wiadomym jest, że nikt go nie posłucha, bo sam ten lud, do którego stosuje się wołanie, chociażby rad był z czynności Konrada skorzystać, wie jednak, że jest on przeklęty i że zginie, wie, że zapala on płomień, od których sam zgaśnie, że przepadnie z tym wszystkim, co było w nim złego i niepotrzebnego, ale że my, powiada ten gmin, powinniśmy pozostać, bo tego żądać nie mógł, by nas wykurzył z posad (str. 156).

Zastanówmy się nad tym tłumem czy chórem, stanowiącym trzecią zbiorową osobę w sztuce; pierwszą jest Geniusz – dobry duch, a drugą Konrad – zły duch, główny bohater dramatu. Konrad zadaje tłumowi pytanie przy pierwszym wystąpieniu na scenę: Kto jesteście? Jedni odpowiadają: chłopi; drudzy: czerń (str. 10). Okazuje się, że ten tłum, w którym się znalazł Konrad i wśród którego szerzy swoją burzącą i poduszczającą agitację, przeważnie składa się z samych tylko aktorów krakowskiej trupy, z ludzi nawykłych z rzemiosła do tego, żeby nie być sobą, a tylko udawać, i przez sam ten artyzm, chociaż i pośledniejszego gatunku, czuć się wyzwolonymi, niepożądającymi niczego nad to wyzwolenie, przez złudzenie za pomocą pewnego wysiłku wyobraźni. W tej trupie aktorskiej przewodniczącą osobą jest Muza, która uczy działać nie czynem, ale „gestem” i wie, że wszystko

polega na sposobie „wypowiedzenia” (str. 16, 18). Znalazłszy się pomiędzy aktorami, Konrad zaciąga ich do roboty i chce współczesną Polskę tworzyć (str. 21). Okazuje się, że trupa do tego się nie nadaje, że cały jej repertuar składa się z samych przeżytków, z samych staroświeckich rupieci (Karmazyn, Hołysz, Prymus, Prezes i inni). Akt pierwszy poświęcony jest temu, co w technice nazywa się ekspozycją sztuki i przygotowaniem do inscenizacji walki.

Akt drugi nie zawiera żadnego działania i jest tylko przeciągiem⁴⁵² i nużącym *intermezzo*⁴⁵³, rodzajem psychologicznego studium nad Konradem, którego napastują i zaczepiają po kolei dwadzieścia trzy maski⁴⁵⁴, ale z nich żadna nie odsłania się, nie powiada, kim jest i czego chce czy szuka. Odkładamy na później pytanie, o ile się przyczyniły maski do uwydatnienia osoby Konrada ze strony psychologicznej – o ile Konrad pozostaje po tym obcowaniu z maskami w naszej przytomności istotą niezmiernie niewyraźną i zagadkową? Cały akt trzeci poświęcony jest walce. W *Geniuszu* uosobiony jest pietyzm względem świetnej narodowej przeszłości, apoteozie tej przeszłości bezpowrotnie zeszej, umarłej mniej więcej wedle Schillerowskiej⁴⁵⁵ formuły: *Was unsterblich im Gesang soll leben, muss im Leben untergehen*⁴⁵⁶. Jedyna droga: przez artyzm,

⁴⁵² Przeciąg (daw.) – odcinek czasu.

⁴⁵³ Intermezzo – tu: wstawka. W dawnej operze włoskiej intermezzo było miniaturą komiczną wykonywaną podczas antraktów.

⁴⁵⁴ Pomyłka autora. W dramacie występują 22 maski.

⁴⁵⁵ Friedrich Schiller (1759–1805) – niemiecki poeta i dramatopisarz romantyczny.

⁴⁵⁶ „Was unsterblich im Gesang soll leben, / Muss im Leben untergehen” (niem.) – „Co ma ożyć w pieśni, zagać powinno w rzeczywistości”. Fragment wiersza Friedricha Schillera *Die Götter Griechenlandes (Bogowie Grecji, 1788)*. Słowa cytowane przez Mickiewicza na koniec przedmowy do *Konrada Wallenroda*.

wielkość i do Boga! Przez przepaść grobu, skąd nie ma powrotu! Geniusz podaje narodowi w złotej czarze pokarm i napój niepamięci: „Będziecie kościołem zwycięskim, skoro do Boga podniesiecie człowieka, Śmierci przyjmując przymierze!”⁴⁵⁷.

Już cały naród miał pić z tej czary niepamięci, spokoju duszy i wyzwolenia przez śmierć, która cuda czyni, gdy ukazał się Konrad, wytrącił z rąk Geniusza czarę z mdłym napojem, zatrzaskała drzwi spiżowe, wiodące do podziemi, i odniósł wielkie zwycięstwo. Geniusza odstąpili wszyscy przytomni bez żadnego wyjątku: „Śmierć miałeś w twym napoju”! Geniusz znika; przy pożegnaniu z nim autor daje mu miano Prospera z szekspirowskiej *Burzy*, zaznacza jednak, że go tak nazywa tylko przez literacką swadę, żeby zaznaczyć, że nie zrywa z tradycją teatralnych manekinów, niegdyś żywych, a teraz niezdolnych do czynów. „Nas przecie Szekspir, dodaje autor (str. 176), nie poruszy, bo najmniejszego nie miał całe pojęcia o naszej *polskiej duszy*”. Plonem odniesionego zwycięstwa jest nie czyn jakiś zbiorowy, a grzmot oklasków, ale oklasków aktorskich. Okazuje się, że cały naród, prawie bez wyjątku, składa się z samych aktorów, to jest z ludzi dzielących życie tylko na rolę i na nicość powszednią, że „skoro rolę wyprawicie gładko, deski sceniczne spod stóp wam uciekną” (str. 178). Mówi i Muza mistrzyni: „Myśl miałeś szczęśliwą, bo taką oto scenę zagrać wypadało, że ty, porwany wdziękiem słów własnej wymowy, prowadzisz tłum gdzieś w przyszłość wspaniałą, idąc niby na czele... Wszystko było piękne, cudowne – jak gdyby rzeczywistość – na scenie udana symbolem” (str. 185).

Rzecz cała kończy się na monologu, po czym aktorowie wychodzą ze swoich ról, zmieniają kostiumy,

⁴⁵⁷ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 182. Wypowiedź Geniusza jest niedokładnie przytoczona.

rozbiegają dekoracje i rozstawiają je w kątach. Powoli wszyscy przeszli do myśli powszedniej, nikt nie potrzebuje wyzwolenia. Autor w jednej z dziwacznych interpelacji⁴⁵⁸, stanowiących osobiste jego wtrącania się do dramatu, przy tym wtrącania się wierszowane, podczas gdy aktorowie w znacznej części używają prozy, tłumaczy (str. 177), że sztuka grana się kończy, więc że zapada kurtyna, ale nie kończy się jeszcze myśl Konradowa. Autor każe Konradowi noc całą przesiedzieć w pustym, lecz zamkniętym teatrze, aż nad rankiem przyjdzie odźwierny z kluczami i drzwi otworzy, a wtedy Konrad – niewolnik i kochanek Erynij, w ich otoczeniu i ze splotem syczących węży na czole – wybieży na ulicę, wołając: więzy rwij! To niespodziane ukazanie się człowieka w nieoczekiwanej, nieprzyzwoitej postaci i w niezwykłym orszaku zaciekawia z powodu mimowolnie nasuwającego się pytania: co pocnie ludność miejscowa dla zabezpieczenia się wśród takiego na nią, wśród białego dnia, ataku szalonego człowieka z płonąca w ręku pochodnią? Zauważmy, że Konrad w niczym nie jest podobny do Orestesa, że niczym nie zasłużył na prześladowanie Erynij i klątwy na sobie nie nosi, bo matki nie zabił, a jeżeli do złego namawiał, to podżeganie jego pozostało bez skutku, bo ci, do których perorował, słuchali go nie jako agitatora podbudzającego do czynu, ale jako poetę wygłaszającego mistrzowski dramatyczny monolog. Jego wołanie: więzy rwij! – jest po prostu nonsensem. Kiedy kto chce więzy rwać, niechże zacznie od siebie samego: niewolnik mściwej grupy jędz, niechże się sam od nich wyzwoli.

Dramat *Wyzwolenie* w technicznym względzie jest wadliwy i źle zbudowany. Akt pierwszy stanowi 30 proc. całości (55 stronic), akt trzeci – 20 proc. (40 stronic), a akt

⁴⁵⁸ Interpelacja – urzędowe, oficjalne zapytanie do organów władzy (tu ironicznie).

drugi połowę (96 stron). Akt ten drugi wyłącznie jest poświęcony psychologicznemu badaniu duszy Konrada i pobudek jej działania za pomocą delegowanych nie wiadomo przez kogo 23⁴⁵⁹ zamaskowanych detektywów, którzy „myśl swą ukrywają, nigdy jej nie stawiają jasno, z Konrada patrzą tylko twarzą, czy wierzy, czyli tylko marzy, czy pewny, czy tylko oblicza” (str. 57).

To śledcze badanie psychologiczne jest w ścisłym związku z pojęciem autora o duszy polskiej; w tej duszy, jako i w duszy Konrada, autor upatruje wiele cech sobie samemu właściwych. Wynika stąd, że to studium może być bardzo interesujące, bo p. Wyspiański stanowi obecnie w literaturze naszej bardzo wpływową i zagadkową osobistość, którą niełatwo przeniknąć i do której bądź grupy przyłączyć.

Przyznaje Wyspiański, że, mianując Geniusza Prosperem, nadużył tradycji teatralnych manekinów, bo Geniusz ten różni się od Prospera szekspirowskiego nie tylko co do cery (u Geniusza oblicze jako spiż ciemne, na czole wielka wiecha zeschniętej gałęzi). Prosper jest to człowiek-mędrzec, który przez swoją umiejętność stał się czarnoksiężnikiem panującym nad duchami. U Wyspiańskiego jest Geniusz duchem żywiołowym, z rodzaju Puków albo Arieli⁴⁶⁰.

To samo wahanie się co do wyszukania nazwiska dostrzegamy w Wyspiańskim i względem antagonisty Geniusza. Jest wskazówka w dramacie, że Wyspiańskiemu majaczyły w oczach Anelli⁴⁶¹ (str. 50). Olbrzymia byłaby

⁴⁵⁹ Pomyłka autora. Zob. s. 254, przyp. 454.

⁴⁶⁰ Bohaterowie dramatów Szekspira: Puk – postać wesołego psotnika ze *Snu nocy letniej* (1600); Ariel – duszek, radosny i wierny sługa Prospera w *Burzy* (1611).

⁴⁶¹ Anelli – tytułowa postać z mistycznego poematu prozą Słowackiego z 1838 roku.

różnica w dramacie, gdyby Anhelli użyty był jako pierwowzór. Stało się inaczej: użyty za przewodnika został Konrad Mickiewiczowski, ale Konrad u Mickiewicza nie jest to dany człowiek, a tylko wyjątkowy pewien stan duszy Mickiewicza, stopniowo odmieniającej się w okresie wallenrodycznym⁴⁶² między datami, kiedy napisał w więzieniu, że w listopadzie 1823 roku umarł Gustaw, a zrodził się Konrad⁴⁶³, i chwilą improwizacji z 3 części *Dziadów*, napisanej w Dreźnie w roku 1832. Konrad Wyspiańskiego nie jest Wallenrodem, bo ten ostatni działał przez nadmiar patriotyzmu, ale przesycił się zemstą i wiedział, że i Niemcy są ludzie⁴⁶⁴. Nie jest to także Konrad z improwizacji, nazywający się milionem, bo za milion kocha i cierpi katusze⁴⁶⁵. Jest to Konrad, ale na parę godzin przed improwizacją, kiedy duch jego jeszcze błądzi, a oko jego nic nie mówi i o nic nie pyta, usta zaś nucą pieśń, którą ks. Lwowicz⁴⁶⁶ nazywa pogańską, a Kapral⁴⁶⁷ szatańską, „tak: zemsta, zemsta na wroga, z Bogiem i choćby mimo

⁴⁶² Spasowicz ma na myśli okres pobytu Mickiewicza w centralnej Rosji (1824–1829), poszerzony o czas uwięzienia (od października 1823 do marca 1824 roku) i o początki emigracji. W tym czasie powstała m.in. powieść poetycka *Konrad Wallenrod* (1828). Wallenrodizm to postawa łudzenia wroga, wieloletniego, podstępного i rujnującego moralnie oczekiwania na możliwość zadania ciosu.

⁴⁶³ Aluzja do słów, które Konrad w III części *Dziadów* pisze na ścianie celi więziennej: „Gustavus obiit (M.D.CCC.XXIII Calendis Novembris). Hic natus est Conradus” – „Gustaw zmarł (1823, 1 listopada). Tu narodził się Konrad”.

⁴⁶⁴ Por. A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, w: *idem: Powieści poetyckie*, oprac. S. Chwin, Wrocław 1997, s. 97.

⁴⁶⁵ Por. A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 60.

⁴⁶⁶ Ks. Lwowicz – postać z III części *Dziadów* Mickiewicza, współwięzień Konrada. Jego pierwowzorem był Józef Kalasanty Lwowicz (1794–1857) – członek zakonu pijarów, nauczyciel.

⁴⁶⁷ Kapral – epizodyczna postać w III części *Dziadów*, Polak wcielony do wojska rosyjskiego, dawniej żołnierz napoleoński.

Boga!”⁴⁶⁸. Ta chwila przelotnego obniżenia się duszy Konrada i powalania się w mętach wyodrębniona jest u Wyspiańskiego i podniesiona do znaczenia znamiennej cechy, do pełnej charakterystyki jego osoby.

„Rozpacz za mną się wlekła, wyjąc: zemsta!” – powiada Konrad przy pierwszym ukazaniu się na scenie (str. 7). Nie tylko *zemsta*, ale, co gorsza jeszcze, i *nienawiść* stała się składową częścią jego charakteru, przy całkowitym ubytku miłości. Przyznaje Konrad, że posiada „optymistyczne pojęcie nienawiści” (str. 64), że jest dumny ze swej nienawiści, bo nienawiść jest potężniejszą niż miłość, bo ją należy zdobyć. „Nienawiść jest może nasze najlepsze” (str. 85), zaś wszechmiłość jest całkowitym kłamstwem. Konrad posuwa się do tego, co byśmy, nie wahając się, nazwali po prostu bluźnierstwem: „kto zapalił słońca, wpędził w ruchy świat, jest stróżem naszych dusz i rzeźbiarzem naszych ciał, ten dał i nienawiść narodom” (str. 67). Nieco później zapytamy u p. Wyspiańskiego, z jakiej racji podniósł takie wstrętne człowiekowi uczucia, jakimi są zemsta i nienawiść, do głównych cech i stałych charakterystyk upośledzonej w taki sposób duszy narodowej?

Kilka razy powtórzone w dramacie niewłaściwe poplątanie Konrada z kabalistyczną cyfrą 44 nic nie ma wspólnego z Konradem 3-iej części *Dziadów*, bo cyfra 44 wzięta jest z wizyj księdza Piotra⁴⁶⁹ o przyszłym mężu przeznaczenia i namiestniku na ziemskim padole. Nie może o tym nie wiedzieć p. Wyspiański jako główny inscenizator całych *Dziadów* na teatrze krakowskim. Słowa *czterdzieści*

⁴⁶⁸ Fragment pieśni zemsty śpiewanej przez Konrada w *Dziadach*. A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 46, cytata niedokładny.

⁴⁶⁹ Ksiądz Piotr – druga (obok Konrada) najważniejsza postać z III części *Dziadów*. Jego monolog, *Widzenie księdza Piotra*, stanowi ujęcie losów Polski w perspektywie romantycznego me-sjanizmu.

cztery właściwiej pasowałyby do najsympatyczniejszej może w dramacie osoby Samotnika, która chociaż figuruje pomiędzy aktorami, ale do liczby aktorów nie należy, żadnej roli nie odegrywa i w której, sądzymy, p. Wyspiański uosobił samego siebie. Jest to niby Iksjon, wpleciony w męczarni koło (str. 46); myśli go gubią, dręczą, dławią, aż „w myślach z tronu w otchłań runie, nim w mózgownicy swej pionka posunie”. Wloką się za nim dziwne płaszcze ze starych kronik, które czytał, z orłów wypchanych pakułami, z broszur, gdzie *jaką* myśl zachwytał: „Trzeba więc było – mówi ów Samotnik – żebym wszystko zdeptał, przez zgliszcza, przez gruzy zyskał władzę, by duch mi mój wyszeptał *ideę*, którą innych poprowadzę”. Ten Samotnik zadaje sobie pytanie: „Kim jestem? Jak ująć nazwę moją w literę?” – a echo mu odpowiada: „Nazywasz się czterdzieści cztery”.

Dramat *Wyzwolenie* odznacza się tym, że jest całkiem niescenicznym i że tekst jego jest co chwila przerywany wstawkami, czyli interpelacjami samego autora, który nas uczy albo co mają wyobrażać dekoracje i akcesoria, albo co myślą i zamierzają, ale czego nie wypowiadają osoby dramatu. Otóż z jednej z takich wstawek wynika, że p. Wyspiański ma szczególniejsze wyobrażenie o naszej specjalnie wziętej duszy polskiej, o której nie miał wcale pojęcia Szekspir, „choć wszystko inne doskonale znał, i przedstawił, i określił”⁴⁷⁰. Odrębną właściwość pojęcia duszy polskiej, nie Szekspira, ale samego p. Wyspiańskiego, stanowi właśnie to, że on na pierwszym planie postawił w niej dwa wstrętne i brzydkie uczucia, od których należałoby co prędzej duszę tę wyzwolić, ale których przytomność wywiera wpływ szkodliwy na całą składnię narodowych ideałów. Przypuśćmy, że te uczucia w obecnej chwili tylko szczątkowe, ubywające i nie najbardziej

⁴⁷⁰ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 189.

rozpowszechnione, mimo wszelkie usiłowania kierunku, zwanego wszechpolskim⁴⁷¹ w literaturze naszej najnowszej. Przypuśćmy, że się ich pozbywamy, a pozbyć się ich łatwiej galicjanom⁴⁷² niż komukolwiek bądź innemu. W takich warunkach trwałoby nadal niezakwestionowane i niezamącone panowanie takiego Geniusza jak Prospera, szczególnie w takim cichym zakątku jak Kraków. Cała Polska w poezji p. Wyspiańskiego redukuje się wyłącznie do Krakowa, a raczej nie do Krakowa, a tylko do Wawelu, i nawet nie do Wawelu, ale do katedry na Wawelu. „Patrzajcie, o córki moje, powiada ojciec w akcie I (str. 62), oto tu pod sklepieniem zatrzymuje się myśl polska, tu jej najwyższy kres. Tu, ku tym zapyłonym murom patrzcie – tu najszerszy myśli polskiej lot. Przysiadła tu myśl polska dokoła i we wieńce rozmaite splotła ludzие osobne. Oto tu wszystko jest Polską, każdy kamień i okruch, a każdy człowiek, który tu wstąpi, staje się Polski częścią, budowy tej częścią. Jedno jest uderzenie naszych serc i jedna oddechu miara”. Jest to najspokojniejsze ubóstwianie nieśmiertelnej, bo już ostatecznie uśmierconej przeszłości, jedyna atmosfera, w której mógł dojrzeć geniusz Matejki, jedyna atmosfera, odpowiednia i twórczości p. Wyspiańskiego, i naukowej działalności wszechnicy krakowskiej⁴⁷³ i Akademii Umiejętności krakowskiej⁴⁷⁴.

⁴⁷¹ „Wszechpolskość” jest określeniem programu i działań polityczno-organizacyjnych obozu narodowego, którym kierował Roman Dmowski. Działalność ta miała się odbywać ponad granicami zaborów.

⁴⁷² Galicjanie – mieszkańcy Galicji, objętych autonomią ziem zaboru austriackiego. Spasowicz ma na myśli zwolenników programu konserwatystów krakowskich.

⁴⁷³ Czas autonomii galicyjskiej sprzyjał rozwojowi Uniwersytetu Jagiellońskiego, najstarszej polskiej uczelni.

⁴⁷⁴ Akademia Umiejętności – utworzona w 1872 roku ogólnopolska instytucja naukowa i kulturalna.

Aczkolwiek jednak p. Wyspiański jest z natury aż do szpiku kości artystą i tylko artystą, ani on, ani sobowtór jego Konrad nie mogą się pogodzić z tym płodnym dla kultury polskiej olimpijskim spokojem, przeciwnym nie ich realnym potrzebom, ale ich dawniejszym i starzejącym się powoli, szczególnie w Galicji, tradycjom. „Ja wiem, czego wy chcecie, powiada Konrad (str. 99), że ma Polska być mytem⁴⁷⁵ narodów, państwem, prześcigającym wszystkie, jakie są, republiki i rządy, oczywiście niedościgłym, wymarzonym, to jest być ideałem, a nie stać się nigdy, a nigdy się nie urzeczywistnić. Ja chcę tylko tego, co jest wszędzie, co jest tak jak jest, tylko z usunięciem oszustwa narodowego i kradzieży, okradania narodu po pierwsze i przede wszystkim: z duszy, z duszy, z duszy! (str. 100). Myśleć nad Polską i słowiańszczyzną i snuć ją w mgłach oparnych z łąk i w złotym tęczy łęku⁴⁷⁶ – to jest nic i nic” (str. 71).

Konrad jest doskonale świadom wszelkich konsekwencji artystycznych, wynikających z założeń logicznych i etycznych, na przykład takich: muszę mścić się i nienawidzić, chociażby tylko przez tradycję. O tym głębokim zacofaniu Konrada wnoszę ze słów jego (str. 111), nieuznających za narodem jako takim żadnych praw zgola, jeżeli nie jest państwem: „Naród ma jedynie prawo być jako państwo, a państwo jest w stanie pomieścić wszystkich jakichkolwiek we wspólnej gminie”. Z tego tytułu bylibyśmy w najfatalniejszym położeniu na całej kuli ziemskiej, albo gdzieś panujący, albo wszędzie bezprawni. Przy takim zapatrywaniu się na prawa narodowości chyba winniśmy rzucić fach, sztukę, naukę, zajęcie i brać się do praktycznej roboty, to jest do rewolucyjnego agitatorstwa. Konrad poczuwa się do takiego powołania i staje się trybunem

⁴⁷⁵ Myt (daw.) – mit.

⁴⁷⁶ Łęk – wygięta do góry część siodła.

i przywódcą (Zwycięzę na tej ziemi, z tej ziemi państwo wskrzeszę – str. 148). Akt drugi dramatu, całkiem na pozór zbyteczny, staje się interesującym jako skreślenie ewolucji, odbywającej się w duszy Konrada podczas wytworzenia się w nim z artysty skończonego agitatora politycznego. Zatrzymajmy się nieco na tej ewolucji.

Konrad w *Wyzwoleniu* nie jest pojedynczą osobą, ale typem, co wnoszą ze słów jego (str. 8): Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu. Ma on temperament artysty, jest w mowę własną mocno zasłuchany (str. 7), to jest z wytężeniem śledzi wyraz myśli swojej i bierze stąd pochop do dalszego tworzenia; bo wedle interpelacji na str. 57, z myślą walczy własną, by ujrzeć ją dla siebie jasną, i szuka jeno swojej duszy. Przez całe życie pyta go: Co myślisz? Nie posiada się więc z radości, kiedy go maska 10 pyta, co masz czynić? Swobodę myśli i ducha posiada on zupełną: „myśl moja, która het po morzu goni, posłuszna woli mojej, do mnie wraca” (str. 60). Wszystko, co myślę, zależy ode mnie (str. 65). Życie nie istnieje dla Konrada jako fakt; żadnych on nie uznaje rzeczy, które nie byłyby zarazem sztuką i wysokim artyzmem (str. 66). Całe myślenie nad rzeczami nie ma samo przez się dla niego wartości, chyba tylko jako konstrukcja artystyczna, której tajemnicę może przeczuwać i odsłaniać jedna tylko sztuka (str. 70). Z chaotycznego myślenia ostoi się tylko sztuka jako rzecz wieczysta, jest ona tradycją i ma zarody nieśmiertelności. Cała nasza sztuka jest na Wawelu, ma kształt labiryntu, do którego prowadzi nitka Ariadny⁴⁷⁷. I Ariadną jest nasza narodowa дума, a kłębkem nitki jest miłość nie dla tego, co tam (w niebie) albo gdzieś, ale w tym – powiada Konrad – co jest we mnie (str. 79); ona

⁴⁷⁷ Ariadna – w mitologii greckiej córka króla Krety. Ofiarowała Tezeuszowi kłębek nici, dzięki któremu mógł wyjść z labiryntu po zabiciu Minotaura.

mnie prze, pcha i prowadzi, bo każdy szuka tylko tego, co jest jego duszy własnością i tęsknotą. Takową tęsknotą jest w każdej duszy polskiej sama Polska, bo Polska musi się znajdować w każdym dziele sztuki i w każdym zdaniu, gdzie jest zawarta piękność i myśl głęboka a niepokojąca (str. 82). Wyspiański, jak wiadomo, jest mistrzem, wywołującym taką bezbrzeżną i nieukojoną tęsknotę w czytelnikach. W tej tęsknocie tkwi cały czar jego poezji.

Zmiana w człowieku zawodu i powołania pociąga za sobą zmianę jego usposobienia. Konrad obwieszcza (str. 16), że kochanka jego odtąd zwie się Wola, i poczyną patrzeć na rzeczy pod całkiem innym kątem widzenia, myślenie dlań odtąd jest tylko powietrzem (str. 119), poezją nie są tylko wiersze; sądzi, że straciliśmy wiarę w słowo, na koniec czuje, że *sztuka już mu nie wystarcza* (str. 111), i tu po raz pierwszy wybucha szaloną radością wyzwolenia. Już nie o tych, których uosabiał, myślał, już nie będzie ich wzruszał, zakradając się do ich serc; już nie będzie nad nimi panował. Już czuje on, że jest jednym z tych, którzy zjawiają się co paręset lat, albo może i co wiek, i którzy nie mogą znieść tego, co jest, to jest niewoli. Jakiej niewoli? Czy niewoli narodu? Albo narodowości? – Nie, bynajmniej, ale *niewolnictwa patriotyzmu* (str. 125). Dlaczego wy macie, a ja nie mam uczucia niewoli, uległości i jarzma? Nie wiecie, że dusza jest to siła, która jest tym, czym chce, i nie jest tym, czym nie chce być. Wy mówicie, że duszę macie, ale jej boskość zatracacie przez brak ambicji, której nie posiadacie. Powiadam wam: mieć duszę i nie być nią – to nielogicznie. Pogarda tego wyrastającego na naszych oczach dyktatora dla tłumu, który on reprezentował, któremu ulegał, którego był brzmącym bębniem, jest uderzająca, kolosalna. „Wyście ciałem – powiada on – które wdycha powietrze, wchłania napoje i jadło, płodzi i rozwija się, i ginie. Tu wasz kres. Wy nie zdolni więcej ani chcieć, ani działać, ani tworzyć. Do tworzenia trzeba

artyzmu. Artyzm nie może być utylitarny, bo jest niezależny od waszego bytu. Rzecz nie do osiągnięcia dla was, więc śpijcie” (str. 126).

Od chwili, gdy wbrew naturze swojej, rdzennie artystycznej, Konrad stał się jasnowidzącym politykiem i utylitarnym agitorem, już w oczach jego spadły wszelkie obłony⁴⁷⁸ z jego bożyszczka, to jest z tęsknej duszy wszechpolskiej, którą, będąc jeszcze poetą, wyobrażał jako duszę narodową powszechną i tak oryginalną, że żaden Szekspir nie mógłby jej wymyślić. „Co mię obchodzi mój naród – powiada on (str. 121) – co mię obchodzi historia i jej plotki? Ostatecznie cała wasza historia jest plotką, z którą się nie walczy, jakąś półprawdą, w którą się nie wierzy, na której się nie polega”. Wola, ubrana w szaty poezji, jest to niewola, do której Konrad nie da się zmusić.

„Ja nie myślę o Polsce – powiada on (str. 131); – do mnie należy moja myśl; nie mówcie mi na każdym kroku, że to klatka; ja nie chcę żadnych stronnictw, wybitnych ludzi, osobistości – oni wszyscy muszą upaść i upadną”⁴⁷⁹. Przyparty do muru przez maskę 19, na zapytanie: Ty przecie mówisz o Polsce? – odpowiada wymijająco: I tak, i nie; ale w rozmowie z maską 20 już stanowczo przyznaje, że trzeba się wyzbyć poezji, bo wówczas właśnie zacznie się nasza siła (str. 140). W samym przesileniu się walki z Geniuszem Konrad bierze za hasło: poezjo precz! Jesteś tyranem! Więc innymi słowami mówiąc, Konrad dochodzi do pozbycia się tęsknoty jako charakterystyki polskiej duszy, do odpolszczenia się tej duszy w czynie praktycznym, do którego pociągając innych, stawiała na jedną kartę i siebie, i naród swój, ufny w ten ogień prometeuszowy, który mu

⁴⁷⁸ Obłona (daw.) – osłona.

⁴⁷⁹ Cytat w niewielkim stopniu zmieniony przez autora.

dała Hestia czyli Westa⁴⁸⁰, a który na zgubę własnego jej ołtarza będzie użyty. Konrad lekceważy Hestię i przeklina nawet sam Wawel (str. 174): „Złudo wielkości! Chcesz ująć nas sidłem piękna, co zamarło, i jęk chcesz obudzić w piersi naszej, a nie wołanie radości! Nie bije tam serce w tych posągach, ani z głazu nie drgnie ku nam żądza, by wzgardą, zemstą i nienawiścią chciała nas obudzić”. Nic nie dorówna wzgardzie, z którą traktuje Konrad cały naród współczesny. Tak pesymistycznie nikt jeszcze narodu naszego nie przedstawiał. „Czegóż nam brak? Jest i ziemia, i kraj, i ojczyzna, i ludzie. Narodu tylko nie ma, bo się zgubił, bo myśmy go zgubili, ale wszystkie jego czynniki składowe są, są, są!” (str. 96). Wygląda to, jak gdyby Polski nie było, jak gdyby Polaków nie było, więc dzieje się to, co jest wstrętne i nieznośne, to jest robienie Polski co dzień i na każdym kroku i pokazywanie tego, co pozostało po trosze, jak się pokazują srebra stołowe w zastawie, to jest za pomocą kartek i karteczek zastawniczych. A zgubiliśmy ten naród w ten sposób (str. 97), że pozwalamy w tej sprawie namyślać się byle komu, a on (to jest każdy) jest tylko od tego, żeby siedział w swoim kącie na swoich śmieciach – i trwał, ale trwał z zamkniętą gębą. Każdy uczciwy Polak, skoro pocznie gadać ze swoją słabą głową, to przegada wszystko i przefilozofuje Polskę. Konrad zacznie od tego przy tworzeniu państwa, którego będzie samowładnym Cezarem⁴⁸¹, że wprowadzi cenzurę narodową, by pozamykać gęby (str. 102), że zabroni wyrabiać niepotrzebnie w tyłu ludziach poczucie narodowości, z którym oni, niemający charakteru, nie wiedzą, co zrobić, i kapitulują,

⁴⁸⁰ Westa – rzymska bogini ogniska domowego i państwowego, odpowiednik greckiej Hestii.

⁴⁸¹ Gajusz Juliusz Cezar (100 lub 102 p.n.e. – 44 n.e.) – rzymski dowódca, polityk, dyktator, autor pamiętników. Po jego śmierci cezarami nazywano władców Rzymu.

że wyprowadzi z użycia pojęcie solidarności z lichszą częścią naszego narodu (str. 108), bo wszędzie są lepsi i gorsi, są złodzieje, rozbójnicy i oszuści, a jednak żyją jako kompleks ludzi pod jednym tytułem. Przy tak zupełnym przerodzeniu się Konrada hasło jego w ostatnim wierszu dramatu: „więzy rwij”, jest albo czystym oszustwem, albo krwawą ironią i szyderstwem, bo Konrad żyje nie, aby ludzi wyzwaląć, ale by ich ujarzmiać, by naród, o ile możliwości, znieczulać względem jego narodowości, by doń wprowadzać taki despotyzm, o jakim nikt dotąd nie śnił, oparty przy tym na bardzo kruchej podstawie, bo na tej nielicznej arystokracji złożonej z dusz wyborowych, po Polsce utęsknionych, ale po takiej Polsce, której Konrad, dawniej poeta, a teraz utylitarysta, na szczęście stworzyć nie zdoła, i której, da Bóg, nigdy nic będzie.

Konrad ma po swojej stronie tylko małą garstkę ludzi, istotnie stęsknionych po dawnej Polsce. Rodzi się pytanie: jakich Konrad użyje środków, ażeby tych ludzi sobie zapewnić, z sobą zespolić? Wątpliwym jest, czy kogokolwiek z nich w stanowczej chwili za sobą pociągnie. Wątpliwość tę obudza kusząca Konrada maska 15, która podnosi konieczność wyparcia się mistycznej idei, wyznawanej przez wierzących w Chrystusowość Polski, krzyżową mękę i odkupienie przez tę mękę i ból. Z tym mistycyzmem Konrad przed akcją jeszcze zerwał: „Na co mamy być Chrystusem narodów na mękę i krzyż, i dla cudzego zysku?” (str. 169). Konrad przewiduje, że próba będzie ciężką, i przygotowuje się do niej, wymyślając sofizmaty⁴⁸² i misterne wykrety: „Krzyż znaczą Boży nie przeto – bym na się krzyż przyjmował, lecz byś mnie Boże od męki, od męki krzyża zachował... bym ja był z twoich wiernych – a niewolnikiem nie był... I żebym się doczekał, jak miecze

⁴⁸² Sofizmat – rozumowanie z pozoru poprawne, jednak zawierające błędy logiczne; świadome dowodzenie nieprawdy.

ślesz i karę"... Sofizmatów tych Konrad nie mógł w porę zużytkować, bo stanowcza chwila nadeszła niespodzianie. U przejścia do czynu, u wstępu w nowy świat zagradza Konradowi drogę Geniusz-Prospero i podnosi w górę wielkie i ciężkie religijne godło zbawienia. Konrad nie ociąga się, nie waha się ani chwili, ale godło to odpycha i depcze.

Walka dwóch potęg, Geniusza i Konrada, przeprowadzona w dramacie po mistrzowsku, z coraz to szybszym tempem aż do przesilenia. Jest to spór bardzo skomplikowany i trudny do rozstrzygnięcia. P. Wyspiański ma upodobanie w wynajdywaniu sposobów wywiązywania się z sytuacji na pozór bez wyjścia za pomocą jakiegokolwiek dziwnego pomysłu, jawnie nieprawdopodobnego i przeciwnego naturze i biegowi rzeczy, który zawył węzeł nie rozwiązuje, ale rozcina. Przytaczam na poparcie swojego założenia taki koniec eposu *Kazimierz Wielki*⁴⁸³, że król, którego chowają, powstaje z martwych, tnie żelaznym młotem jednego z wiecowych mówców po głowie, po czym jakoby „naród zobaczył się wolnym”. Jeszcze dziwniejszym jest rozwiązanie *Wyzwolenia*.

Do rozstrzygnięcia sporu autor sprowadza do III aktu dramatu nie chór aktorski, czynny w I akcie, ale chór ludowy z pierwszej części *Dziadów*, tylko używa go do odmiennych funkcji. W *Dziadach* lud stawia na mogiłach jadła, napoje, częstuje nimi zmarłe dusze, a które jeść nie chcą, odpędza znakiem krzyża. Tu, w *Wyzwoleniu*, duchy podejmują się karmić żywych i Geniusz częstuje żywych swoim napojem niepamięci. Z jego czaszy nikt pić nie chce, powodując się namową Konrada: „Śmierć niosłeś w twym napoju, zostawże nas w pokoju!”⁴⁸⁴. Chór przy tym ma do czynienia nie z tym lub z owym duchem po

⁴⁸³ Zob. s. 103, przyp. 166.

⁴⁸⁴ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 188.

kolei, lecz z dwoma jednocześnie duchami do wyboru, z których jednego ma przepędzić znakiem krzyża w Imię Ojca, Syna, Ducha! Otóż ten chór nie może nie stanąć po stronie Geniusza, który pod znakiem krzyża woła: „Przez wrota grobu do kościoła, i to jest jedyna droga – do Boga!” Sam ten chór wtórował Geniuszowi: „Mistrzu, przez śmierć do Boga!”⁴⁸⁵. Więc ten chór musi się przeciw Konradowi zwrócić i przeciw niemu krzyż w powietrzu zakreślić. Jeżeli na zakłęcie Guślarza: „A kysz! A kysz!” znika nie Konrad, ale Geniusz, dzieje się to tylko przez nieporozumienie, przez jawną pomyłkę; wynika to, co się nazywa: *qui pro quo*⁴⁸⁶, tak że niebawem potem spuszcza się kurtyna, zanim jeszcze się nie ujawniło, czy kto pójdzie za Konradem, czy kto będzie uczestniczył w urąganiu się z nim razem nad krzyżem. W każdym razie, jeżeli ta cała sztuka jest mistyfikacją i żartem, to żart jest za gruby; a jeśli w tym jest odrobina prawdy, to by się równało sprofanowaniu katedry na Wawelu ze wszystkimi jej świętościami i wydaniu ich na pastwę plugawemu motłochowi. Urwaniem sztuki, pozostawieniem jej bez końca Wyspiański zyskał to, że swoje intencje i sympatie do działających osób zataił i od sprawozdania z nich albo od tłumaczenia się całkowicie siebie uwolnił. Nie mamy w tej sztuce nie tylko rozwiązania, ale i jakiego bądź końca – nie tylko co do skutków działalności Konrada, ale nawet co do doniosłości jego myśli. 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

⁴⁸⁵ *Ibidem*, s. 181–182. Cytowanie niedokładne.

⁴⁸⁶ *Qui pro quo* (łac.) – jeden zamiast drugiego, ten zamiast tego; zabawne nieporozumienie.

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 mniemany, 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.

Warszawa

Zygmunt Wasilewski⁴⁸⁷

Nowy Konrad
(Rozbiór *Wyzwolenia* St. Wyspiańskiego)

Poruszenie umysłów, wywołane przez Wyspiańskiego, jest zjawiskiem znamionym. Podobne wypadki zdarzają się nader rzadko w stosunkach między umysłowością społeczeństwa a poetą. Nie zawsze widzimy poezję w integralnym spojeniu z umysłowością narodu. Gdyby można było wyobrazić sobie te dwa istnienia w postaci dwu kręgów, to należałoby powiedzieć, że nader rzadko znajdują się one względem siebie w położeniu koncentrycznym, takim położeniu, aby ośrodek duszy poetyckiej danego poety odpowiadał ośrodkowi ducha narodowego. Zwykle kręgi te mają ze sobą mniejszą lub większą styczność, niekiedy są zgoła ekscentryczne⁴⁸⁸ dla siebie. Ale kiedy zajdzie wypadek taki, jak obecnie z Wyspiańskim, że świadomość poety pada na punkt świadomości narodowej, wtedy olśniewa współczesnych iście kosmiczne zjawisko wypowiedzania się duszy narodu, jako jednostki indywidualnej.

⁴⁸⁷ Zygmunt Wasilewski (1865–1948) – prawnik, krytyk literacki, dziennikarz, redaktor, polityk. Działacz i ideolog Związku Młodzieży Polskiej „Zet”, Ligi Narodowej i Stronnictwa Narodowego.

⁴⁸⁸ Ekscentryczny – tu: o okręgu nieposiadającym wspólnego środka z innym.

Poeta staje się kraterem wulkanu narodowego, który, jak Konrad Mickiewiczowski, „dymi niekiedy przez słowa”⁴⁸⁹.

„Co jakiś czas zsyła Bóg człowieka jasnowidzącego” (126)⁴⁹⁰ – powiada Konrad Wyspiańskiego. Dla usprawiedliwienia go przed ludźmi, mającymi uprzedzenie do tematów narodowych, zwrócić należy uwagę, że fenomeny poetyckie, o jakich mowa tutaj, należą do zakresu zjawisk psychologicznych i nie zależą od woli jednostki twórczej. Owszem, Wyspiańskim włada dziś przyrodnicza konieczność wyrażania duszy narodowej; konieczność ta trzyma go w więzach niewoli, z której darmo szukałby wyzwolenia, ten „niewolnik wielkiej myśli jednej”.

Tym się tłumaczy poruszenie umysłów, ilekroć naród posłuszy wieszczeniu. Zwracają się tam oczy, a dusze, podane ku poecie, łakną znaleźć swą część w jego słowach. Wówczas jest on jak słońce leżące słupem ognistym na drgającej toni wód, słońce, które każdy z brzegu bierze oczyma do siebie. Ile jest punktów widzenia, tyle dróg jarzących, objawionych każdemu z osobna i wszystkim popołu.

Wyzwolenie jest dzisiaj na myśli, zwłaszcza na ustach wszystkich ludzi czytających, leży na stole zwłaszcza ludzi piszących. Zapewne zgodnie z rozmysłem artystycznym autora, który zdaje się wszystko zrobił, aby uczynić myśl dzieła zagadkową, *Wyzwolenie* nęci umysły jak tajemnicza głębia owego „czarnego modrego stawu”, o którym śpiewa Harfiarka. Każdy pochyla się nad nim i patrząc

⁴⁸⁹ Cytat z *Wielkiej Improwizacji* Konrada. A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 54.

⁴⁹⁰ Wasilewski cytuje wydanie I *Wyzwolenia*, Kraków 1903. Odstępstwa od oryginału nie są tutaj poprawiane, poza ewidentnymi pomyłkami pisarskimi. Przytoczenia często nieciągłe i niedokładne. Gdy autor nie odnotowuje strony, w przypisie umieszczono odsyłacz do wydania cytowanego w tej antologii.

w toń, uczuwa napływ tęsknoty i niepokoju. Każdy znajdzie w nim odblask czegoś, co myślał lub przeczuwał, i ostatecznie po swojemu rozumie Wyspiańskiego. „Bo nie ma myśli tak niejasnej, której by człowiek myślący jasno i wyraziście (a każdy o sobie tak mniema), nie przenikał i nie rozumiał”⁴⁹¹.

Urok *Wyzwolenia* zdawał się być zachwianym na chwilę wskutek wystawienia go w teatrze. Ale stało się przeciwnie; sprawozdawcy teatralni sprzecznościami swoich sądów wywołali zaciekawienie, zmusili do czytania książki. To tylko pewna, że scena nie przyczyniła blasku utworowi, a w każdym razie nie pomogła do zrozumienia go. Moim zdaniem, popełniono w Krakowie błąd pod tym względem: autor, że się nie docenił, teatr – że się przecenił.

Wyspiański, zakochany podobno w teatrze, zdaje się nie spostrzegać w naiwności wielkiego poety, jak wielki jest przedział między poziomem artystycznym, na którym on stoi, a poziomem dzisiejszej sztuki scenicznej, najbardziej chyba zacofanej ze wszystkich gałęzi sztuki.

Wyspiański zajmuje najdalej wysuniętą placówkę w tym bardzo nowożytnym pojmowaniu sztuki, która uznaje jedną twórczość – poezję, a w tak zwanych „sztukach” widzi dyscypliny artystyczne, pomocne do potęgowania poetyckich pomysłów. Posiadając już środki literackie i malarskie w wysokim stopniu doskonałości, ma wszelkie dane do posługiwania się sceną, jak swoim narzędziem. Ale, niestety, scena jest tylko w małej części własnością poety i malarza; swego ideału artystycznego nie wszczępi on od razu w aktorów, niewolników nałogowej publiczności. Próby podobnej nie należało w każdym razie robić na scenie krakowskiej, dla której stała się ona

⁴⁹¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 86. Nawiasowe wtrącenie pochodzi od Wasilewskiego.

zadaniem ponad siły, jakby kto „bizuterie dał poprawiać cieśli”.

Wyspiańskiemu brak jeszcze daru wyrażania duszy w muzyce. Gdyby to miał, to, strach pomyśleć, pokusiłby się o zamach na poezję samą, aby stworzyć jakiś nowy czynnik twórczy, będący i poezją, i czynem zarazem, znośzący dotychczasowe granice między sztuką a życiem.

Usposabia go do tego szczególny dar wewnętrznego wzroku, przenikającego istotę życia zbiorowego od roślinnego krążenia soków do prometeuszowych lotów ducha.

Spośród rodzajów piękna, porywającego poetów, jest to chyba przedmiot najbardziej wzruszający – życie. Żadna sztuka plastyczna ani opisowa nie sprostą, osobno wzięta, zadaniu, jakie ma przed sobą poeta, chcący wyrazić istotę samego życia z jego pierwiastkiem twórczym; chyba wszystkie razem w połączeniu z muzyką.

Wyspiański do takich celów nagiął już malarstwo, język poetycki i formę dramatyczną⁴⁹², ale scenę z jej aparatem materialnym najtrudniej mu osiąść.

Tymczasem dla malarza, a zarazem poety z wizjonerską wyobraźnią życia wewnętrznego, scena wydawać się musi najponętniejszym środkiem artystycznym. Zamiast liter, farb lub kamienia rzucić przed oczy żywą konstrukcję artystyczną w ruchu i w plastyce, z krwią, nerwami i słowem na ustach! Wyspiański przy tym, wskutek swoich usposobień artystycznych, tudzież kultury małomiejskiej⁴⁹³, gdzie teatr, uderzając wyobraźnię śmiertelników,

⁴⁹² W pierwodruku prasowym: „nagiął już malarstwo, i język poetycki, formę dramatyczną”. Poprawkę (jako oczywiste autorskie doprecyzowanie) wprowadzono za wydaniem osobnym: Z. Wasilewski, *Nowy Konrad (rozbiór Wyzwolenia St. Wyspiańskiego)*, Lwów 1903, s. 5.

⁴⁹³ Trudno rozstrzygnąć, czy to pomyłka autora (miało być „wielkomejskiej”?), czy też określenie intencjonalnie użyte wobec Krakowa. Prawdopodobniejsza jest druga możliwość.

w życiu umysłowym znaczną gra rolę, wyrobił w sobie zdolność scenicznego patrzenia na świat.

Jak malarz, patrząc na krajobraz, mimo woli bramuje⁴⁹⁴ go w wyobraźni w czworokątną ramę i nie widzi, czego nie ma w promieniach wzroku, tak Wyspiański otacza widziane zjawiska ramą sceny.

Wiąże się to z jego filozoficznym poglądem na życie ludzkie, które jest komedią lub dramatem masek. Stąd skłonność stylizowania obrazów poetyckich w scenicznych formach, stąd stawianie sceny na scenie. *Wesele* było stylizowane na jasełka, *Wyzwolenie* – na teatr narodowy, *Kazimierz Wielki* – to monolog z jakiegoś wielkiego dramatu dziejowego.

Okoliczność ta w *Wyzwoleniu* utrudnia obcowanie z myślą poety. Podaje on ją bowiem nie wprost, lecz przełamana podwójnie przez pryzmat swej duszy, jako uczestnika i zarazem widza własnego dramatu.

Maurycy Mochnacki⁴⁹⁵ przed wielu laty nazwał literaturę organem refleksji narodowej, w której naród dochodzi do „uznania samego siebie w swoim jestestwie”⁴⁹⁶. Twórczość narodowa jest sumieniem narodu. „Nie dosyć na tym, że jesteśmy; trzeba to jeszcze wiedzieć. Im lepiej to wiemy, tym bardziej rozszerzamy się, umacniamy w jestestwie swoim”⁴⁹⁷.

Ta świadomość, właściwa nade wszystko poezji, mieści w sobie poczucie nie tylko terażniejszości. „Śliskie myśli

⁴⁹⁴ Bramować – ozdabiać krawędzie, dodając obszycie lub ramkę.

⁴⁹⁵ Maurycy Mochnacki (1803–1834) – krytyk literacki, romantyczny teoretyk kultury, konspirator, polityk, pianista. Był członkiem sprzysiężenia podchorążych Piotra Wysockiego, uczestnikiem i historykiem powstania listopadowego.

⁴⁹⁶ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, w: *idem, Rozprawy literackie*, oprac. M. Strzyżewski, Wrocław 2000, BN I 297, s. 213.

⁴⁹⁷ *Ibidem*, s. 215. Cytat niedokładny.

nasze i byt nasz śliski; pamięć nietrwała, a w utrapieniu ledwo sama się czuje. Przecież trzeba mieć wsparcie⁴⁹⁸ na czymś. Wszelki lud rodowity, historyczny, w historię świata zachodzący, jest jako roślina w patriarchalnej osiadłości⁴⁹⁹. Korzeniem tej rośliny jest przeszłość historyczna. „Życie historyczne wszelkiego ludu jest – pisze dalej Mochnacki – nic innego tylko ciągły, nigdy nie przerwany proces uobecniania się samemu sobie od początku, kolebki, przez wszystkie pośrednie czasy. Jest to poznawanie, czucie samego siebie w całym przestworze rodowitego bytu”⁵⁰⁰...

Przytoczyłem umyślnie tak obszernie poglądy Mochnackiego, aby okazać, na czym polegała siła romantyzmu. Teoretyk owej wielkiej epoki już w zaraniu jej sformułował to, co było w poczuciu twórców ówczesnych.

Wyspiański otrzymał po niej w spadku całą świadomość tej świadomości, obowiązującej poetę narodowego. On z tego „czucia samego siebie w całym przestworze rodowitego bytu” uczynił misję dla siebie, jawiąc się na naszym rozdrożu widmem „uobecnionej przeszłości”, niby drogowskaz o krzyżowych ramionach. Drogowskaz mimowolny – dodajmy nawiasem – bo w tym poczuciu, że się jest tylko wskaźnikiem dziejowym narodu, tkwi dramat poety; ten drogowskaz – to jego ukrzyżowanie, od którego chciałby się wyzwolić.

Konrad Mickiewicza w trzeciej części *Dziadów* i Konrad Wyspiańskiego w *Wyzwoleniu* są obaj wcieleniami owej twórczej świadomości narodu, o której mówił Mochnacki.

Konrad Mickiewicza był jak wulkan uczuć, który „dymi niekiedy przez słowa”, a kiedy wybuchnie, sięga

⁴⁹⁸ Wsparcie (daw.) – oparcie, podpora.

⁴⁹⁹ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej...*, 215.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, s. 216.

gwiazd w poczuciu swej wszechpotęgi; tyle ma w sobie woli, że gdyby ją „ścisnął, natężył i razem wyświecił, może by sto gwiazd zgasił, a drugie sto wzniecił”. Z tym poczuciem siły Konrad łączy mocne poczucie, że jest w swoją ojczyznę wcielony: „ja i ojczyzna to jedno”⁵⁰¹.

Od czasu improwizacji Konrada minęło wiele lat. W duszy narodu niejedno się zmieniło; co i w jakim kierunku, tego nie próbowaliśmy jeszcze jasnowidztwem wieszczym przeniknąć i na jaśń⁵⁰² wydobyć. Jaki jest dzisiaj duch narodu, jaką formułę znaleźć może w świadomości poety nowoczesnego, o tym dowiadujemy się dopiero od Wyspiańskiego, który od tamtej epoki pierwszy na drogę wieszczenia narodowego wstąpił z odpowiednim nastrojem duszy.

Oczywiście z góry można orzec, że kto by z dzisiejszych pokusił się o stworzenie postaci Konrada, ten wydałby go na świat inaczej niż Mickiewicz. Czasy są inne, inna tresura umysłowa. Subiektywizm uczuciowy Konrada Mickiewiczowskiego jest już obcy duszom naszym. Konrad dzisiejszy nie wyda walki Bogu na uczucie, nie poczuje się w mocy „uczuciem palić, czego myśl nie złamię”. „Widzisz – wołał tamten – to moje ognisko: u c z u c i e! Zbieram je, ściskam, by mocniej pałało, wbijam w żelazne woli mej okucie, jak nabój w burzące działo... i wstrząsnę całym państw Twoich obszarem”⁵⁰³.

Dzisiejszy Konrad odróżniać się musi od tamtego przewagą refleksji i rozdwojeniem wewnętrznym, towarzyszącym osłabionej uczuciowości a wzmożonej świadomości. Przeczuwa zaledwie czasy lotu, na razie nie ma sił do walki nie tylko z Bogiem, jak jego poprzednik; z sobą

⁵⁰¹ A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 56, 60.

⁵⁰² Jaśń (daw.) – jaw, jasność.

⁵⁰³ A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 61, 62. Cytat niedokładny i nieciągły.

samym walczyć musi. Jego świadomość jest świadkiem ścierania się sprzeczności w nim samym i, daleka od poczucia siły Konrada dawnego, dla którego „improvizacja” była istną górą Tabor z cudem boskiej przemiany⁵⁰⁴, modli się w Ogrojcu⁵⁰⁵ udręczeń o siłę i wyzwoliny na samodzielny etap twórczy.

Konrad-Wyspiański widzi to przede wszystkim: że aby się z narodem dziś poczuć „ja i ojczyzna to jedno”, aby w poecie naród „uznał samego siebie w swoim jestestwie”, należy zebrać w ognisko istotę teraźniejszości narodowej z pierwiastków żywych, istniejących w duchu narodowym takim, jakim on jest teraz. Należy istotę duszy narodu (i swojej wieszczej) skonstruować na nowo. A potem, skoro się znajdzie ten punkt, w którym się ogniskuje obecne czucie narodowe, zawładnąć tym ogniskiem, wyrazić je poetycko i więcej jeszcze (Konrada opanowała myśl szalona) złamać „prawo ciężkości myśli i uczucia”⁵⁰⁶ dzielące świadomość od woli i zawładnąwszy ogniskiem świadomości zbiorowej, pchnąć ją na nowe tory. Jedna jest twórczość, jedyna, dla której ramy sztuki są za ciasne.

Konrad-Wyspiański jest przejrzalym owocem naszej kultury narodowej minionego stulecia, odwracającej ludzi twarzą „poza”⁵⁰⁷ ku widokom tego, co było, a przemieniło się na pamiętki. Wielkie wczoraj, ostro urwane, zabiło w nas na czas jakiś ideał jutra, którym żyją narody zdrowe.

Wyspiański był dziecięciem pogrobowym⁵⁰⁸ ostatniej wielkiej epoki, chowanym na kulcie jej proroków.

⁵⁰⁴ Na górze Tabor Chrystus objawił swoją boską naturę w obecności wybranych uczniów (Łk 9, 28–31).

⁵⁰⁵ Ogrójec – ogród oliwny u stóp Góry Oliwnej, inaczej Getsemani. Tu modlił się Jezus przed aresztowaniem i męką, duchowo ich doświadczając.

⁵⁰⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 155.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, s. 6.

⁵⁰⁸ Dzieciątka pogrobowe – urodzone po śmierci ojca.

Cała młodość jego zesłała na wchłanianiu życia z grobów; geniusz romantyzmu miał w nim swego „terminatora”⁵⁰⁹, a *Dziady* były kołyską jego natchnienia. Sam Kraków, gdzie wzrósł i pracował, nie miał dla niego nic, krom za-
bytków i grobów; główny nurt umysłowości, którą miał koło siebie, był pracą myśli historyczno-archeologicznej. Swoje talenty malarskie i pisarskie oddał na usługi gro-
bów, aby żyło dłużej to, co już umarło. Malował kościoły w widma życia roślinnego, tchnące mistycznością grobów, na witrażach kościołów gotyckich kładł farbami widma z wielkich grobów, w poetyckim natchnieniu przemawiał imieniem szkieletu Kazimierzowego⁵¹⁰, słowem, był poe-
tą, który z dobrej woli i szczerego natchnienia „uobec-
niał przeszłość”. Jemu też, nie komu innemu, danym było przejrzeć pewnego poranku na widok słońca. Zapraгнаł życia na swoją rękę.

Poczuł, że staje się niewolnikiem grobów i drgnął w nim instynkt zachowawczy narodu. I oto dobywa się z duszy jego krzyk: „Wyrzekam się ruin i gruzów i złomów Wielkości, której oto Śmierć mocarką!! Precz!!! (174). Nad wszystkie Wielkości grobowe, nad obcowanie z du-
chami geniuszów zmarłych, które jak „gwiazd iskrzące skorpiony świecą w przestrzeni wieczystych głusz” (7) przenosi widok kawałka życia realnego. „Nie chcę nic, nic... Chcę, żeby w letni dzień, w upalny letni dzień przede mną zżęto żytni łan.... chcę widzieć, słyszeć, tę-
żyć słuch, jak z kwiatów spada kwietny puch... jak krąży w drzewach żywny sok” (138).

Zanosilo się już dawno w twórczości Wyspiańskiego na te wyzwoliny, na ten bunt przeciwko wyłącznemu rządowi cieniów zmarłych nad ludźmi żywymi. Jego Kazimierz

⁵⁰⁹ Terminator (daw.) – uczeń w określonym czasie pobierający u mistrza naukę rzemiosła.

⁵¹⁰ Aluzja do rapsodu Wyspiańskiego *Kazimierz Wielki*.

Wielki, poruszony w grobie przez kapłanów narodowego kultu, zauważył to dziwne zachowanie się społeczeństwa żywego.

„Naród mój (takie Wyspiański słowa mu kładzie) tak się we swą przeszłość weśnił, schodził we wszystkie grobowe piwnice, z trupami się umarłymi rówieśnił, badał im w trzewach⁵¹¹ zgonu tajemnice, że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśni⁵¹², bruzdami czoło poorał i lice i starzał...

I nazywali królami tych marnych, którzy się w własnym lubowali jęku, co twarze przysłoniwszy w kirach czarnych, stawali przed narodem z harfą w ręku, serca na stołach palili ofiarnych, dusząc się dymem przy harf rzewnych brzęku, a chodząc w kołach, z lauru drzew uszczkniętych, przyrównywali się do polskich świętych⁵¹³...

Puszczono po Krakowie plotkę literacką, że *Wyzwolenie* jest pojedynkiem między Wyspiańskim a Mickiewiczem, nieledwie zwadą lub awanturą osobistą. Wynioskowano to z toku myśli autora, ale więcej jeszcze ze sceny, gdzie za wskazówką autora aktor grający Geniusza ucharakteryzowany był na Mickiewicza. Tak było istotnie; jawił się na scenie Mickiewicz, ale nie żywy, współczesny swojej dobie, lecz brązowy⁵¹⁴, takim, jakim go sobie w pomniku wyobrażali potomni⁵¹⁵. Jest to okoliczność ważna.

Marzeniem Wyspiańskiego jest stanąć na gruncie Polski żywej, na jakim stał Mickiewicz; on sam pragnąłby

⁵¹¹ Trzewa (daw.) – wnętrzości, trzewia.

⁵¹² Pleśnić – pokrywać się pleśnią.

⁵¹³ S. Wyspiański, *Kazimierz Wielki*, s. 43–45. Wasilewski nie zachował podziału na wersy. Wtrącenie nawiasowe pochodzi od niego.

⁵¹⁴ Brązowy – tu: wykonany z brązu, czyli stopu miedzi z cyną i innymi pierwiastkami.

⁵¹⁵ Por. s. 122, przyp. 193 i s. 157, przyp. 265.

dla siebie „rządu dusz” nad żywym społeczeństwem – i to jest prawowitym dążeniem poety. Korzy się przed Mickiewicza potęgą, z jaką królował nad swoją epoką i nad sobą samym; on sam nie chciałby nic innego, jeno tej mocy, tego wyzwolenia, jakie osiągnął Mickiewicz. On go właśnie, Mickiewicz, doprowadził za rękę do słońca i wzniecił w nim żądzę wyzwolenia. Konrad-Wyspiański zadaje gwałt tysiącnym skrupułom, aby sobie powiedzieć: „Wolny jestem i nikt mego ducha skrępować nie zdoła... i nie dosięgnie mnie nikt” (112); a Konrad-Mickiewicz cóż robił, jak nie wyzwalał się z ucisku narzuconego ideału? „Depczę was, wszyscy poeci, wszyscy mędrce i proroki, których wielbił świat szeroki”⁵¹⁶. Gdyby oni wiedzieli nawet, jakiego kultu przedmiotem są tutaj na świecie „z całą pochwałą muzyką i wieńców ozdobą, zebraną z wieków tyła i z pokoleń tyła – nie czuliby własnego szczęścia, własnej mocy, jak ja dziś czuję w tej samotnej nocy, kiedy sam śpiewam sobie... Nigdy nie czułem, jak w tej chwili... dziś mój zenit, moc moja się przesili. Zrzucę ciało i tylko jak duch wezmę pióra... Potrzeba mi lotu!”⁵¹⁷.

Dziady były na swój czas *Wyzwoleniem*; z nich w prostej linii zrodził się utwór Wyspiańskiego, tak jak myśl obecna wywija się z dawnej. Konrad-Wyspiański nie walczy z geniuszem-Mickiewiczem, lecz zastępuje go nowym, przystosowanym do nowych warunków. Idąc wzrokiem za przemianami form, skłonni jesteśmy upatrywać metodą dialektyczną⁵¹⁸ przeciwstawienie się dwu rzeczy tam, gdzie w istocie jest rodzenie, kontynuacja.

⁵¹⁶ A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 52–53. Cytat bez zachowania podziału na wersy.

⁵¹⁷ *Ibidem*, s. 53. Cytat nieciągły.

⁵¹⁸ Metoda dialektyczna – sposób rozumowania polegający na ujawnianiu sprzeczności tkwiących w pojęciach i sądach.

Konrada przeznaczeniem jest być między żywymi, bo on a ojczyzna to jedno. Konrad nowoczesny również „ziemię ukochał szalem i w żądzę palącej posiadał ją ciałem. Jest w każdym człowieku, żyje w każdym sercu”⁵¹⁹. Więc ze stropów niebieskich, z regionów, gdzie „graniczą Stwórcą i natura”⁵²⁰, a gdzie się znalazł prometejskim sposobem, zstępuje, aby stworzyć na nowo. „Terminowałem długo – buntuje się Konrad – u wielu przemożnych potęg, które władały myślą moją i teraz czas mi wyzwolić się (92)... Mam spełnić przeznaczenie ich i moje”.

Konrad pragnie wyrazić Polskę nowoczesną, chce, aby przyszła w nim „do uznania samej siebie w jestestwie swoim”; ma zadanie skonstruować, zebrać w ognisko pierwiastki obecnego sumienia narodu. „Oto buduję Polskę... Budować wielki poczynam gmach... Jeruzalem buduję nową... ” (143).

Opuśćmy na chwilę punkt widzenia literacki, aby się przyjrzeć publicystycznemu znaczeniu *Wyzwolenia*. Mamy do tego wszelkie prawo ze względu na rzucone tam hasła i na samo założenie utworu. A kto by się sromał⁵²¹ mówienia o publicystyce w obecności poezji, tego zapytamy: czemu się mówi przy niej o psychologii, filozofii, a nawet przyrodoznawstwie? Życie zbiorowe z publicystyką ma takie wobec niej prawo, jak dusza ludzka z psychologią, jak myśl z filozofią, a nawet jest terenem poezji prawowitszym w wypadkach takich jak tutaj, gdy poezja od narodu i do narodu przemawia. A zresztą, gdzież jest granica Sztuki, jeśli nie tam dopiero, gdzie się kończy pole wszelkiej Twórczości świadomej?

⁵¹⁹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 5. Cytat niedokładny, bez podziału na wersy.

⁵²⁰ A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 53.

⁵²¹ Sromać się (daw.) – wstydzić się.

Publicystyka, jako organ świadomości twórczej danego ciała zbiorowego, jest również sztuką.

Do zmysłów, za pomocą których człowiek dzisiejszy osiąga wzruszenia estetyczne, na równi ze wzrokiem, słuchem itp., należy zmysł życia zbiorowego, w wysokim stopniu wysubtelniony w człowieku wieku dwudziestego. Któryż zmysł, jeśli nie ten właśnie, rodził takie jak *Dziady* arcydzieła już w wieku zeszłym, kiedy wskutek przemian społecznych zaświtała postać nowożytnego społeczeństwa, mogącego powołać do życia wszystkie jego składowe czynniki? Wolne, zależne od siebie (a nie od jednej klasy uprzywilejowanej) społeczeństwo nowożytne, nawet rozważane przyrodniczo, jest najpiękniejszym wytworem życia. A jako nadorganiczne, świadome w swojej zbiorowości i poddające się wpływom idei, będzie już po wszystkie czasy źródłem natchnień dla dusz miłujących.

Mickiewicz tego zmysłu życia zbiorowego posiadał więcej niż którykolwiek z naszych poetów. Olśniony do zawrotu głowy pięknem stąd idącym, dał wspaniały wyraz tego rodzaju natchnieniu społecznemu w Improwizacji, kiedy, wydzierając Bogu władzę nad ludźmi, wołał: „Niech ludzie będą dla mnie jak myśli i słowa, z których, gdy zechcę, pieśni wiąże się budowa!”⁵²².

A jeżeli znajdzie się człowiek poza artystami, z tym samym zmysłem piękna zbiorowości narodowej, z tym samym poletem poetyckim, jeżeli on, nie wyrażając tego w formie poetyckiej, w głębi duszy zapragnie władzy i tworzyć będzie z ludzi „budowę” realną, jeśli budować będzie Polskę nową, to taka twórczość nie będzie poezją?

Publicysta taki jest poetą, tak samo jak Mickiewicz w *Dziadach* lub Wyspiański w *Wyzwoleniu* są publi-

⁵²² A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie...*, s. 56. Nie zachowano podziału na wersy.

cystami. Artyzm ich publicystyczny ujawnia się nie na razie jak literacki; w przestrzeni czasu jednak wykaże on swój ślad na dziele wielkim, na wielkim z jednej bryły posągu narodowym, którego wizję poetycką miał Słowacki w *Grobie Agamemnona*⁵²³, a nad którym pracuje wieki całe ręka publicystów-poetów.

Zawracając z tej wycieczki nad granicę publicystyki i poezji, przejdźmy do Wyspiańskiego jako publicysty wyzwolenia.

Należy się mianowicie zapytać, jak zagadnienie, postawione przezeń w *Wyzwoleniu*, wiąże się psychologicznie z obecną chwilą myśli polskiej. Czy i o ile jego rozumienie obecnej duszy narodu i publicystyczne widzenie kierunku dalszego rozwoju odpowiadają stanowi duszy i nastrojom psychicznym Polski współczesnej? Oto pytanie.

Żeby na nie odpowiedzieć, należałoby wprzód postawić własną diagnozę publicystyczną naszej psychiki zbiorowej, przynajmniej w punkcie zasadniczym, od którego musi się zacząć jej odrodzenie. Mianowicie, jeżeli Wyspiański urządza nowe *Dziady*, to trzeba zapytać, czy Konrad zdaje sobie jasno sprawę, że Ojczyzna, z którą on ma być za jedno, nie jest w swojej świadomości tak zogniskowana, jak była za jego poprzednika.

W owym czasie wspólna myśl narodu była w podnieceniu, była zdeklarowana jak u człowieka w chwili rzućcia się w czyn. Romantyzm był ostatnim przejawem wspólnego w swym jednym poczuciu (z końca XVIII

⁵²³ W wierszu *Grób Agamemnona* (fragmentie poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, 1840) pisał Słowacki o Polsce-posągu: „Niech ku północy z cichej się mogiły / Podniesie naród i ludy przelęknie / Że taki wielki posąg – z jednej bryły, / A tak hartowny że w gromach nie pęknie, / Ale z piorunów ma ręce i wieńiec; / Gardzący śmiercią wzrok – życia rumieniec” (J. Słowacki, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, t. 1: *Poematy z lat 1828–1839*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2009, s. 366).

wieku) ducha narodowego. Odtąd żyliśmy w poezji już tylko odbłaskami tej wielkiej epoki. Właściwie mówiąc, od samych rozbiorów zaczęła się rozpręgać jedność duszy polskiej. Mesjaniści nasi z pierwszej połowy XIX wieku ostatni z całą swobodą przemawiali od całego narodu; stało się to dzięki temu, że z sobą całą duszę narodu – rzecz można – wywieźli za granicę, na emigrację. W realnych warunkach, na ziemi polskiej byłoby to już niemożliwe, nie tylko ze względów formalnych (ucisk polityczny), lecz także z przyczyn psychicznych.

Naród tak gruntownie podzielony na części nie mógł utrzymać się długo w poczuciu jedności duchowej. Z biegiem czasu wytworzyły się trzy ciężenia od dawnego ośrodka, których wyrazem są między innymi w stosunkach politycznych dzisiejsze trzy prądy centralistyczne ku państwu ościennym. Czy mamy to zjawisko tłumaczyć złą wolą ludzi? Nie, jest to objaw psychologiczny. Przyjrawszy się pilnie sercu małodusznego Polaka, zobaczymy w nim obniżenie skali dumy narodowej, na miejscu zaś jej trochę smutku i żalu do losu, że dał być Polakiem, nawet pewne z tego powodu zażenowanie przed obcymi.

W całej psychice naszego życia umysłowego znaczące pewne obluźowanie się punktu ciężkości duszy narodowej, rozchwianie się jej dotychczasowej jedności. Zaczęło nam grozić wytworzenie się, miasto jednego, trzech ośrodków umysłowych, trzech świadomości lokalnych.

Duch twórczy jest jeden w narodzie na wszystkie jego potrzeby. Skądże go miało starczyć na poezję, kiedy go nam brakło w innych, praktycznych przejawach twórczości – w kulturze materialnej, w polityce? Do pewnego czasu szliśmy siłą nabytą w dobie jedności. Więc i w poezji, ale od czasu Mickiewicza w poezji „publicystycznej” żyjemy już tylko odbłaskami, wspomnieniami. Poezja narodowa forsuje rzeczywistość, przemawiając od całości idealnej, ale zawsze przez analogię do wzorów romantycznych.

Nie tylko warunki polityczne złożyły się na to rozchwianie się naszego dumnego i radosnego poczucia w jestestwie swoim. Dołącza się do tego parę przyczyn natury społecznej i humanitarnej.

Pielęgnowanie ideału narodowego było przed stu laty udziałem jednej tylko klasy, która w cywilizacji naszej straciła przez ten czas stanowisko wyłączne. Nie stało tradycji ideału na obdzielenie społeczeństwa zdemokratyzowanego. Odkąd ferment społeczny się zaczął, stała się nagłą potrzeba nowej kultury ideału narodowego, ale na nią w warunkach politycznych doby ostatniej nie było sił. Nie mieliśmy szkoły narodowej, a warunki społeczne ponad hasła narodowe wystawiły zadania ekonomiczne i humanitarne, które przeniosły naszą uwagę z narodowych na sprawy klasowe i międzynarodowe.

W tym ruchu znalazły interes⁵²⁴ umysłowy jednostki twórcze, zwłaszcza słabo zasymilowane z tradycjami i dążeniami polskimi. Gdzie kto wyrósł na jakimkolwiek piętrze czy nawet gzemisie⁵²⁵ naszej cywilizacji, ten znajdował potrzebę przenoszenia swej jaźni na odpowiedni poziom cywilizacji obcej. Wybudowaliśmy przez ten czas drogą asymilacji zewnętrznej całe pokolenia i gniazda umysłów oświeconych niemających korzeni w głębiach narodowych, umysłów istniejących od dziś, niepomnych narodowej przeszłości, gotowych do połączeń poprzecznych z kulturami obcymi i dumnych ze swego komiwojażerstwa⁵²⁶. Oni, pełni ambicji, właściwej ludziom nowym, postarali się o ujęcie w rękę cenzury umysłowości polskiej i urągają rodzimości. Młodzi pisarze, ilekroć, dążąc za instynktem, dotkną się struny narodowej, idą u nich w pogardę.

⁵²⁴ Interes – tu: sprawa dotycząca kogoś, obchodząca go.

⁵²⁵ Gzems (daw.) – gzymś.

⁵²⁶ Komiwojażerstwo (in. komiwojażerka) – praca polegająca na podróżowaniu i spotkaniach z potencjalnymi nabywcami towarów i usług.

Między sztuką, zwłaszcza poezją, a ideałem narodowym wykopano dołek w tym rozumieniu, że będzie to sposób na zachowanie w czystości ideałów ogólnoludzkich, jedynie właściwych sztuce. Charakter kultury literackiej ostatniej doby oddalał się coraz bardziej od ideału Mochnackiego, według którego miała ona być kulturą „sumienia” narodowego. W wyobrażeniach literaryzującej⁵²⁷ Młodej Polski każde inne tchnienie narodowej cywilizacji jest autorytetem, byle nie swojej. Przez każdy inny naród przemawia ludzkość, ale mowa własnego narodu – jest „szowinizmem”. Jeśli do tego dołączymy wpływ naturalnego ciężenia ku cywilizacjom zaborczym, zrozumiemy, skąd się wzięła danina składana przez Polskę literaturom obcym z talentów własnych. Skąd się wzięli Polacy piszący po niemiecku, a nawet po rosyjsku.

Jest dzisiaj między piszącą wiersze młodzieżą zjawiskiem pospolitym urąganie Mickiewiczowi jako artyście i myślicielowi, ale ci sami ludzie nie wahają się składać hołd jednocześnie najgłupszemu z geniuszów narodowych – niemieckiemu. Niepodobna upatrzyć w tym zjawisku niczego innego prócz złej kultury smaku artystycznego i w głębiach psychiki – zatracenia związku z ciałem narodowym.

Nie można bowiem tego brać wyłącznie za wynik pewnych haseł artystycznych; przyczyna tego zjawiska tkwi głęboko w wychowaniu najmłodszych pokoleń, a nawet w głębiach psychicznych pewnych warstw nowego społeczeństwa polskiego. Współczesny humanitarny umysł, zwłaszcza źle zasymilowany⁵²⁸, zna na wskroś realne interesy polityczne państw obcych, ale uważały za ujmę dla

⁵²⁷ Literaryzować – wyrażać rzeczywistość za pomocą literatury, być może neologizm Wasilewskiego.

⁵²⁸ Zasymilować – tu: przyjąć za własne cechy kultury pewnej społeczności.

swej humanitarności rozumieć interes Polski jako państwa. Przyklasnęłyby idei zjednoczenia każdego innego narodu w jednym państwie, ale hasło jednej Polski jest dla niego wstęcznym szowinizmem. Nie zna i nie zajmuje się „z zasady” politycznymi sprawami Polski, a na wieść, że Polacy mogliby, broniąc swoich praw, zrobić przykrość obcym apetytom, humanitarny Polak wstrząsa się z oburzenia. Dawna zasada obrony Rzeczypospolitej⁵²⁹ zamieniła się w tych ustach w zasadę: *Caveant consules ne quid hostis detrimenti capiat*⁵³⁰.

Tego rodzaju „maski” kłócą toń czystej myśli polskiej. Gdy ta myśl w postaci Konrada zjawi się między nimi, zastąpią jej drogę murem. „Z Konrada zgadnąć chcą oblicza: pewny czy tylko li oblicza. Z Konrada zgadnąć chcą lic, czy zna swe siły i swą moc, czy sam jest”... (57) A gdy tak, „chórem drogę grodzą” Konradowi, ozwie się do nich z pogardą:

„Wy, co liżecie obcych wrogów podłóże, czołgacie się u obcych rządów i całujecie najeźdźcom łapy, uznając w nich prawowitych wam królów. Wy, hołota, którzy nie czuliście dumy nigdy... Wy lokaje i fagasy cudzego pyszałstwa... Warchoły to wy, co się nie czujecie Polską i żywym poddaństwem i niewoli protestem. Wy sługi! Drżycie psy, zaprzęgnięte do naszego rydwanu, i zginiecie! I pokryje waszą podłóść niepamięć!” (58).

To samo pod adresem wykolejenców duchowych, w sposób może bardziej opisowy, mówi publicysta, o ile staje na tym samym gruncie jednego sumienia narodowego. Ich to właśnie, publicystów, zaśluga, że to sumienie

⁵²⁹ Rzeczpospolita – tu: republika.

⁵³⁰ *Caveant consules ne quid hostis detrimenti capiat* (łac.) – niech konsulowie czuwają, by [Rzeczpospolita] nie doznała uszczerbku. Tak senat zobowiązywał konsulów, przekazując im władzę absolutną w momentach zagrożenia państwa.

w ostatnich czasach budzić się zaczyna i staje się czynnikiem psychicznym, tak realnym i tak pięknym jako objaw odradzania się narodu, iż uderza wyobraźnię poetów.

Konrad, zeszedłszy na ziemię, robi przegląd myśli polskiej. Powołuje do tego zadania sztukę, aby ona tę myśl przedstawiła w szacie odświętnej, czystej od przymieszki codziennych straw ducha. Bierze więc przedstawicieli pewnych typowych kategorii myślenia jakoby na deski sceniczne i przesuwa ich przed oczyma takimi, jakich przywykliśmy widzieć i słyszeć od święta: „Strójcie mi, strójcie narodową scenę; niechajże ujrzę, jak dusza Wam płonie; niechaj zobaczę dziś bogactwo całe”⁵³¹.

Smutna to parada w nadzianych⁵³² od święta starych mundurach myśli narodowej. Trzeba użyć konwencjonalnych środków sztuki budzących pamięć dawnych dni i dawnych haseł, aby wywołać przed oczy to, co się mieni istnieniem żywym, a jest tylko majączeniem cieniów rzuconych od gasnącej zorzy przeszłości. Na głos czarodziejskiego „tam-tam” sztuki narodowej jaki taki przywdziewa strój uroczysty i z pokładów pamiętek w śpiącej duszy bierze na usta słowa byle jakie i, bez względu na ich treść, „dobywa z nich najwyższy ton”.

Tak każe im czynić Muza poetyczności, literatura, nie wiedząc, że stoi nad tym właściwa myśl twórcza w osobie Konrada, ocknięta z prometejskiej ekstazy, i cierpi katusze na widok bezrządu dusz na ziemi. Grzmi „tam-tam” uroczyste, a Muza zwołuje pospolite ruszenie: „Ktokolwiek żyjesz w polskiej ziemi i smucisz się i czoło kryjesz z rękami w krzyż załamany, biadasz, przybywaj tu – odżyjesz! W przestrzeń rzucimy wielkie słowa, tragiczną je ubierzem maską... przybywaj, odżyjesz Słowa łaską”⁵³³.

⁵³¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 18.

⁵³² Nadzianych – tu: ubranych.

⁵³³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 26.

Więc jawi się „Polska współczesna”: szlachta, księża, inteligencja miejska, a nawet chłopci. Ale ci nie mówią nic. W zagadkowym milczeniu, bez uwielbienia, ale i bez trwogi, obojętni patrzą na widowisko, słuchając „poloneza” słów pustych. Te słowa płyną jak potoki, kaskady. Kiedyś miały one pewno swoje znaczenie; tam gdzieś w realnych pokładach życia miały one swoje źródło; płyną stamtąd zebrane w potok, zasilone po drodze czasów ni-
kłymi dopływami myśli i tutaj na silnym spadku dziejowym, wytworzonym przez zmienione warunki, tworzą wodospad. Słowa szumią, rozpylają się w mgłę, na niej zawisają tęczę, strojąc pozorne głębie w poezję tajemnicy. Ten gwar słów układa się niekiedy w melodię, którą Pieśń-harfiarka chwytą na harfę swoją, oddając żywym w melodii te same słowa i nastroje, których bezwiednie jej udzielili. Pieśń pustych słów ma zadania nastrojąc poetycznie żalosne dusze:

Zagram waszą skrytą myśl,
Zagram waszej duszy sen...

Więc otoczenie się pyta: „Cóż wyśpiewasz”. A ona: „n i c” – odrzecz. „Co przyniesiesz?” „Nic!”

Zanucę wam pieśń
Wiosennych moich lic,
Lecz słowo to – n i c⁵³⁴.

To n i c jest owocem całego przeglądu Konrada, to n i c jest treścią owego pełnego ruchu i blasków wodospadu, który przecież jest zaprzeczeniem wszelkiego życia, wszelkiej twórczości, symbolem śmierci w martwej poezji.

⁵³⁴ *Ibidem*, s. 48–50. Słowa Harfiarki z aktu I, sceny 9. Cytat niedokładny i nieciągły.

Na tę kaskadę słów patrzą u Wyspiańskiego chłopci obojętnie, niemi. Przez nich te pozbyte treści pamiętki nie płyną; nie byli u ich źródła. Czekają na swoją kolej dziejową jak zamysłone skały nad wodospadem szwajcarskim, ani ich urok cudów natury porywa, ani gniewa. Bez zmrużenia oka patrzą wieki na ruch wody⁵³⁵.

A jednak są to żywioły; skały dziś śpiące miały chwilami swe dzieje, a czeka je wielka przyszłość. Szlachta, patrząc na chłopstwo stojące bez ruchu, tak rozmawia:

– Cóż to za gawiedź za krzesłami? Widzisz tam na brzeszczocie krew?

– Co mi tam jutro (mimo woli widok ludzi kojarzący się z pojęciem jutra), dzisiaj z Wami! Sięgnie mnie tylko Boży gniew. Nie zadrzy oko przed cepami... Rzucajcie na stół złoty siew! (Szlachta gra pod ten czas w jakiś hazard na stole). Będziemy grać karabelami, Rozpędzimy szablą głodne psy. Niech stoi gawiedź za krzesłami. Wiwat Polonia! Wiwat my!⁵³⁶

Wychodzą potem jacyś przywódcy, z których jeden głosi hasło niewymawiania nigdy imienia Polski (całe sfery żyją takim programem), a drugi przeciwnie, nie każe nic innego wymawiać, tylko wyraz: Polska, a obaj zarówno nie mają nic do powiedzenia, prócz frazesu.

Kaznodzieja woła znów do wiernych: „Do góry bracia, do góry, gdzie orzeł, ptak białopióry Polskę na skrzydłach ponosi”. A zaraz po nim występuje Prymas, który przeciwnie wzywa „w proch, na kolana, w pył”... „Nad wami – peroruje Prymas – grobu sklepienie zawarły święte kościoły.

⁵³⁵ Prawdopodobnie jest to aluzja do wiersza *Nad wodą wielką i czystą z Liryków lozańskich* Mickiewicza.

⁵³⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 31–32. Autor przytacza fragmenty dramatu, rezygnując z podziału na wersy. Wtrącenia nawiasowe pochodzą od Wasilewskiego.

Słuchajcie! *Roma locuta*⁵³⁷, wyrzekła to w waszej sprawie: niech będą wyczekujący, aż śmierć je zagrabi, zaorze; zyskają zbawienie Boże. Niechaj w postawie wytrwają, niech wierzą i niech czekają⁵³⁸.

Tego rodzaju wielkie słowa bez żadnego związku z zagadnieniami życia realnego, z zadaniami żywej duszy głoszą typowi przedstawiciele Polski współczesnej, poruszani siłą nabytą, niemający własnego ognia w piersiach. Słowa te monotonne, pozytywkowe⁵³⁹ płyną jak woda w kaskadzie, jak piasek w klepsydrze, wywołując nastrój grobowy. Wieje od nich beznadziejność, jak powiew śmierci. Każdy z tych kierunków myśli, jakkolwiek by się ją potęgowało tchnieniem geniuszu lat dawnych, przedłużany w nieskończoność, nie spotka się nigdy z życiem.

Konrad, wyobraziciel świadomości narodowej, wyzuwa jednak w duszy zbiorowej pierwiastki nowe i, na nich wsparty, pokusi się o zbudowanie nowej duszy polskiej wyzwolonej, powołanej do samoistnego lotu.

Wspaniałą jest proces skupiania się Konrada w świadomości, wyobrażony przez poetę w szeregu polemicznych starć jego z uosobieniami kłamstw konwencjonalnych, nurtujących społeczeństwo. A kłamstw tych pobożnych jest tyle, że, gdy staną w szeregu, staje się rzeczą zrozumiałą, ile łatwiej żyć na świecie im niż prawdzie. Widocznie w złych warunkach istnienia, w warunkach nieprawdy życiowej, warunkach gwałtu zadanego prawom życia, prawda nie może się ostać bez ciągłego wysiłku ducha; pomalutko wszystko, co jest nią, chowa się gdzieś

⁵³⁷ *Roma locuta* (łac.) – Rzym przemówił, rozsądził. Część sentencji *Roma locuta, causa finita* (Rzym przemówił, sprawa skończona), oznaczającej, że słowa papieża są ostatecznie wiążące dla wiernych.

⁵³⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 35, 39.

⁵³⁹ Pozytywkowy – powtarzany mechanicznie. Pozytywka to grające po nakręceniu urządzenie.

w głąb milczącą, dając się zastępować wielkim słowom lub gestom, i w rezultacie zostaje przy życiu kłamstwo. Aby żyła prawda, potrzeba na co dzień twórczej pracy ducha; dla istnienia biernego, bez wysiłku, wystarcza byle surogat nastroju i słów – kłamstwo, dziecię duszy słabej.

Zastępy dusz, zamaskowanych kłamstwem, otoczyły Konrada i badają jak detektywi, czy nie zamierza ich zdemaskować. Jedna z tych „masek” zagaduje go w ten sposób:

„– Niekoniecznie musi się zwyciężyć t u, można zwyciężać t a m ... Kędy nie sięgnie żadna dłoń, żadna żelazna ręka; gdzie walczą i zwyciężają miecze, których nie udźwignie żadna człowiecza władność, ani zręczność żadna człowiecza nie dopomoże”.

Konrad, będący dla nich zagadką, odpowiada z ironią:

„– Człowiek, myślący tak górnie, jest grzybem społeczeństwa, w którym r a c z y przebywać. Czyli (nie) lepiej, gdybyś przebywał... t a m?...”

Myślenie tego typu Konrad nazywa literackim upodobaniem tworzenia „szuwarów na stawiskach, kędy nocą świecą fosforycznie nenufary⁵⁴⁰... a kędy pada żabi skrzek i wieczorami żabi rozbrzmiewa rechot”. „A! – dodaje Konrad – myśleć nad Polską... i snuć ją w mgłach oparnych z łąk, złotego tęczy dębu, z pól o smutnawym wdzięku, w znaczącym załamaniu rąk i spojrzeń głębi...”. Powtarzanie tych rzeczy „z nudów i sycenie się nimi z nudów” – „nie tworzy nic”). „To jest nic!” (72)⁵⁴¹.

Mimo woli przypomina się tutaj artykuł podany za „głos młodych” w „postępowej” *Prawdzie* warszawskiej

⁵⁴⁰ Nenufar – wodna roślina wodna, która charakteryzuje się dużymi pływającymi liśćmi oraz kwiatami.

⁵⁴¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 73–78; cytowanie nieciągle i niedokładne (błędnie „złotego tęczy dębu” zamiast „złotego tęczy łąku”).

(nr 13), gdzie pod adresem młodzieży, oddanej odradzaniu się narodowemu, jakaś „maska” peroruje: „Czas też młodzieży przypomnieć, ażeby z tego bagna (!) dźwignęła się, żeby miała zaufanie do własnych skrzydeł. Przeszły czasy, a nie wyjątki!”⁵⁴². Przecież to są słowa wyjęte z ust „masce” Wyspiańskiego: „Niekoniecznie musi się zwyciężać tu, można zwyciężać tam...”.

Nowy Konrad czuje „nienawiść do tego, co jest tam” (79); pragnie on Polski żywej, realnej. „Zasłonić ją pragnie przed oszustami, tymi, co mu kradną duszę za cenę rzeczy nieuchwytnych, co mu odbierają dumę i każą się pokorzyć i każą kajać się w prochu upodlenia i żebrać, co każą narodowi, jak żebrakowi, skomleć i jęczeć – jemu bogaczowi...” (110).

Tutaj się widzi, co nade wszystko różni w poglądach na sprawy narodowe Konrada i „maski”. Konrad wierzy w istnienie realne Polski, Konrad jest z niej dumny, Konrad czuje jej siły; widzi możliwość zwyciężania tutaj, nie tam.

Nowy Konrad ma tak zdrowe poczucie odrębnego narodowego istnienia, że to istnienie poczytuje za fakt, o którym się nie mówi. To jest jego punkt wyjścia w całej pracy wewnętrznej, przygotowującej naród i jego do spełnienia dalszych przeznaczeń.

„A co mi jest wstrętne i nieznośne – mówi Konrad – to robienie Polski na każdym kroku i codziennie, to mani-

⁵⁴² S. Wąsowski, *Głos młodych*, „Prawda” 1903, nr 13. Autor artykułu krytykuje nacjonalizm, zachwalając młodzieży uniwersalny humanitaryzm. Wykrzyknik i podkreślenie dodane przez Wasilewskiego. Artykuł w „Prawdzie” opatrzony został informacją: „nadesłane”. Prawdopodobnie autorem był Stefan Wąsowski (1880–1940), wówczas student Wydziału Lekarskiego Cesarskiego Uniwersytetu Warszawskiego i sympatyk PPS, później uczestnik walk o niepodległość i ceniony lekarz w Lublinie. Zamordowany przez Sowietów w Katyniu.

festowanie polskości. Bo to tak wygląda, jakby Polski nie było, Polaków nie było, jakby ziemi nawet nie było polskiej i tylko trzeba było wszystko pokazywać, bo wszystkiego zostało na okaz, po trochu; pokazywać jakby srebra stołowe w zastawie; pokazywać jakby kartki i karteczki zastawnicze i kryć się, i udawać, i udawać... Po co, na co? Bez tych wszystkich manifestacyj wszystko jest: i ziemia, i kraj, i ojczyzna, i ludzie... Tylko naród się zgubił... ale wszystkie czynniki jego składowe są, są, są.

– I kto zgubił? – pyta maska.

– My. Tak jest, my. Nie przez wojny, nie przez klęski i porażki wojenne, bo te się dadzą zmienić... Ale my przyczyną, że się gdzieś zgubił naród.

– No, no, no – wydziwia maska.

– Że pozwalamy w tej sprawie namyślać się byle komu, każdemu obywatelowi polskiemu...

– No, cóż złego?

– A to złego, że każdy uczciwy Polak, skoro zacznie gadać, tak ze słabą głową przegada wszystko; a on jest od tego, żeby siedział w swoim kącie, na swoich śmieciach i był... Powinien być, być... Być z zamkniętą gębą i nie filozofować, aby nie prefilozofować Polski..." (97)⁵⁴³.

W ten sposób odzywa się w Konradzie zdrowy instynkt narodu, pragnącego żyć i tworzyć. Z Polski uprywatnionej, puszczonej na pytel⁵⁴⁴ dusz zalęknionych i jałowych, pragnie on stworzyć organizm państwowy, oparty na silnym przywództwie myśli narodowej i na karności ogółu. Są to idee niesłychane do niedawna u nas, gdzie każdy ma się za „republikę” i rozchwytuje duszę

⁵⁴³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 95–108. Niedokładnie zacytowane fragmenty dialogu Konrada z Maskami 10 i 11.

⁵⁴⁴ Pytel – odsiewacz, np. w młynarstwie worek służący do podziału zmielonego zboża na frakcje.

narodu na użytek wszelkich spraw światowych, a nawet pozaświatowych. Konrad chce naród swój zasłonić od ostatecznego rozbioru wewnętrznego, broniąc go, jak powiada, od oszustów.

„Maska” usiłuje stropić go wyrazem przykrym (sama zna tylko wyrazy, nie rzeczy) i, wmawiając mu zamiar zaprowadzenia „cenzury narodowej”, ostrzega, że przecież „Polska ma być...”.

Konrad przerywa niecierpliwie:

– A tobie co do tego, czym Polska ma być. Ty masz milczeć... Bo ty: kłamiesz! Ja wiem, czego ty chcesz: że Polska ma być mitem, mitem narodów, państwem ponad państwa... oczywiście niedościgłym, wymarżonym. Ma być marzeniem, ideałem. Tak! Według ciebie ma się nie stać nigdy. Tak, a nigdy ma się stać, nigdy być, nigdy się urzeczywistnić.

– A ty chcesz?

– A ja chcę tego, co jest wszędzie, tego, co jest tak, jak jest!⁵⁴⁵

Ta dążność do ściągnięcia na grunt realny ideału narodowego dana jest pierwszy raz poezji naszej. Wyspiański wyczuł budzącą się w społeczeństwie tęsknotę do posiadania tego prostego rozsądku, jakim włada każdy inny naród, rozsądku, który pozwala rozumieć jasno, że naród jest istnieniem realnym, że istnieje dla siebie, że pozostawiony interesom rozbieżnym, bez przewodniej idei państwowej, rozkradzony będzie na użytek wewnętrzny i zewnętrzny.

Mocne poczucie Polski jednej, istniejącej dla siebie, skonsoliduje duszę i zabezpieczy ją od grabieży swoich i obcych. Z tego założenia wychodząc, Konrad tworzy nową teorię doboru ideowego w narodzie.

⁵⁴⁵ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 107–108.

„Mamy – to jego słowa – za wiele poczucia solidarności narodowej... Bo wszędzie są złodzieje, rozbójce i oszusty. I gorsi, i lepsi. A mimo to żyją, jako kompleks ludzi pod jednym tytułem. A nam z okazji tej właśnie połowy, która jest złą... chcą wmówić, że za to jesteśmy odpowiedzialni i że jesteśmy do niczego... Więc my tracimy przez to, że wyrabiamy niepotrzebnie w tyłu ludziach poczucie narodowości, a oni, nie mając charakteru, nie wiedzą, co z tym począć i kapitulują”⁵⁴⁶.

Tkwi w nim silnie idea rządu dusz, więc kończy swoją myśl: „Bo my zawsze będziemy mieć do usług i do rozporządzenia tę lichą część naszego narodu... a oczywiście tym bardziej i tym lepiej, gdy ona będzie w naszych rękach... Tak jest – w naszych rękach. Powinniśmy mieć wszystko w naszych rękach. Tak jak i n i. A będziemy co najmniej tacy jak inni” (108)⁵⁴⁷.

Z tą ideą łączy się inna – rasowa. Konrad mówi gdzie indziej: „Przed wszystkim powinniśmy uszanować k r e w n a r o d u. I nie dać jej marnować... Nie powinniśmy pozwolić naszym kobietom obcym, tym obcym, którzy siedzą wśród nas... Nie mogą ścierpieć i znosić, i słuchać, że kobieta Polka przeistacza dom męża obcego i czyni zeń dom polski... Czyni podłość, która się prędzej czy później odezwie w charakterze potomstwa... Wytwarza się tłum ludzi obojętnych dla naszego narodowego społeczeństwa, którzy go zaprzędają... przez to, że o niczym nie myślą, że się prędko godzą z warunkami i że nie czują potrzeby zmiany... Powinniśmy przeciwdziałać i nie pozwolić marnować naszej krwi... a to tylko może zrobić... Polski rząd. Bo żaden

⁵⁴⁶ *Ibidem*, s. 117.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, s. 115–118. Cytowanie nieciągłe, połączone fragmenty dialogu z Maską 14.

inny naszych interesów, interesów naszej krwi bronić nie będzie” (102)⁵⁴⁸.

Konrad, jak z tego widać, nie zadawała się mechanicznym pojmowaniem silnej Polski, chciałby ją widzieć zbudowaną organicznie, mocną i spójną przez ofiarny wkład idei ze strony lepszych sił społeczeństwa.

Jest w tym idea, powiedziałbym, posłannictwa wewnętrznego Polski w przeciwieństwie do idei „Chrystusowości”, posłannictwa na zewnątrz, odkupienia narodu przez mękę, „odkupienia tam w niebie, w które *notabene* się nie wierzy” – jak powiada Konrad.

Na to posłannictwo Konrad ma pogląd jasny: „Na co mamy być Chrystusem narodów wyłącznie na mękę i krzyż i dla cudzego zysku... i wyzysku tych, którzy nie będą Chrystusami i narodów?” (110).

Nowy Konrad ma już swój sąd własny. „A zdobyć go – mówi on – było mi bardzo ciężko. I oto jest cała moja siła”. Jego myślą i narodu rządzi „prawo, którego z niczyjego poczucia wyrugować nie można niczym, żadnym słowem ani rozkazem”: „prawo ciężkości myśli i uczucia”.

Konrad doszedł tą drogą do równowagi w poczuciu jestestwa narodowego; znalazł swoją orbitę, prawo swego obrotu i pędu. Dusza jego stała się dziwnie jasną, po długiej męce wewnętrznej czuje się znów powołaną do twórczości.

W nastroju elegijnym przypomina sobie czasy, kiedy jako Gustaw wchodził do pustelni księdza, początki długiej pokuty. „O Boże! pokutę przebyłem i długie lata tułaczę; dziś jestem we własnym domu i krzyż na progu znaczę”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, s. 109–112. Cytowanie nieciągłe i niedokładne, cytat z fragmentów wypowiedzi Konrada z dialogu z Maską 12.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, s. 161.

O cóż nowoczesny Konrad prosi Boga na progu nowego życia, oczyszczony sakramentem pokuty? Konrad prosi, aby go Bóg zachował od męki krzyża. „Byś mnie zachował od tego, coś zasię za mnie przebył; bym ja był z twoich wiernych, a niewolnikiem nie był... Byś zwiódł z wędrówki długiej mój naród do wszechmocy, byś dał, co mają inni...

Daj nam poczucie siły i Polskę daj nam żywą. – Jest tyle sił w narodzie, jest tyle mnogo ludzi; niechże w nie duch twój wstąpi i śpiące niech pobudzi. Niech się królestwo stanie nie krzyża, lecz zbawienia. O, daj nam, Jezu Panie, twą Polskę objawienia.

Nie ścierpię już niedoli, ani nie wolnej nędzy. Sam sięgnę lepszej doli i łeb przygniotę jędzy. Zwycięzę na tej ziemi, z tej ziemi państwo wskrzeszę...⁵⁵⁰.

To jest grunt realny, publicystyczny, na którym nowy Konrad stanął do czynu mającego przynieść wyzwolenie dla duszy narodowej, a wyzwoliny dla jego własnej.

Konrad-Wyspiański, jak to widać z powyższego zestawienia, widzi jasno rzeczywistość, jest wiernym sumieniem żywego narodu takiego, jakim się dziś budzi do świadomości. Ale tutaj dopiero zaczyna się jego dramat – w zetknięciu tej świadomości, jaką mu daje rzeczywistość, ze świadomością jego indywidualną, jako jednostki poetyckiej. Ta świadomość indywidualna ma swoje własne prawa istnienia i tylko niekiedy, jak zaznaczono wyżej, jej środek zbiega się koncentrycznie z koliskiem świadomości ciała zbiorowego.

Stosunek świadomości poetyckiej do świata rzeczywistego materializuje się dwojako: albo przy pomocy woli w kierunku bohaterskim w czynie, albo przez

⁵⁵⁰ Wasilewski w nieciągły sposób przytacza fragmenty monologu Konrada wińczącego akt II dramatu (zob. *ibidem*, s. 161–162).

poczucie piękna w kierunku artystycznym – w dziele sztuki. Te dwa państwa duchowe na niższych poziomach uświadomienia ludzkiego wydają się doskonale rozgraniczonymi; jedni tworzą rzeczywistość, drudzy ułudę, odwiedzając się wzajemnie za ledwie w dniach wczasu⁵⁵¹. Rozdzieleni są, pomimo że tu i tam nad wszystkimi pali się jedno słońce poezji, źródło siły twórczej, bez której ustałby wszelki wysiłek, jak dla piękna, tak dla dobra.

W miarę wznoszenia się myśli po szczeblach kultury wzmagą się tęsknota ku zespalaniu obu tych światów; coraz mniej wydaje się realnym dzielący je kordon. Na obu dziedzinach leży klątwa śmierci, obie trzymają się tylko twórczością. Świadomość sama, pozostawiona sobie, bez twórczości jest siłą unicestwiającą wszelkie życie, praca jej jest kopaniem grobu, rezultatem jej – śmierć.

Co jakiś czas w świecie czynu dzieją się zjawiska budzące uwielbienie poetyckie po tej stronie; tak było np. z Napoleonem. A znowu między poetami, którym dano najwyżej wzbijać się w świadomości piękna do słońca prawdy i poezji, zdarza się co jakiś czas tytaniczny rozmach, zmierzający ku zawładnięciu dziedziną czynu. Usiłowania te były dramatami Manfreda-Byrona, a w naszej poezji Konrada-Mickiewicza, Kordiana-Słowackiego, hr. Henryka-Krasińskiego. Takież los jest udziałem Konrada-Wyspiańskiego.

Powrót nowego Konrada do marzeń o czynie, jego poetyckie uznanie woli za czynnik twórczy jest dziś dla jednych jakimś ruchem niezrozumiałym, przeczącym prawu psychiki współczesnej, a dla drugich atawistycznym odruchem Polaka historycznego, bezwiednie szukającego szabli przy boku. Za mało, jak się pokazuje, ogarniamy całość narodowego istnienia, za mało doszło do naszej świadomości tego, co już jest w duchu epoki,

⁵⁵¹ Wczas (daw.) – wypoczynek urlopowy.

a co Wyspiański już wyczuł. Mając go za anachronizm, sami jesteśmy anachronizmem. Zwłaszcza literatura współczesna nie może się w nim odnaleźć, literatura oderwana od życia, uboga w intuicję, łowiąca jeszcze echa starych brzmień, gdy już idą głosy nowe. Głosy nowe skądś z głębin społecznych, które dotąd nie mówiły.

Nowy Konrad wydaje się kreacją niespodzianą, wie się bowiem, z jakich pokładów literackich wyrósł Wyspiański; widzi się to z duszy Konrada, człowieka na wskroś nowożytnego, pełnego sprzeczności i mąk duchowych naszego wieku.

Konrad-Mickiewicz posługiwał się gotową, skryzalizowaną myślą dziejową. Wszystek duch wieku szedł w jednym kierunku, napięty do czynu; tamten Konrad był bohaterem. Nowy Konrad wyszedł z wieku dziewiętnastego cały w rozterce. Tamten wiek słyszał u swego zarania wielką pieśń swobody, wierzył w płodność czynu, w wyzwolenie jednostki i w jej potęgę. Nasz wiek zaczął się inaczej; nie było punktu, na którym by się dusza ludzka nie rozdwajała. Na jedno chyba tylko była zgoda, że sztuka nie ma żadnego związku z życiem praktycznym, z czynem i że świat wewnętrzny duszy ludzkiej jest wspanialszy od zewnętrznego.

Konrad-Wyspiański jest nieodrodnym dziecięciem swego czasu, bohaterem nie czynu, nie uczucia, lecz myśli, a może nawet tylko bohaterem jasnowidzenia artystycznego. Konrad nowy jest zaprzeczeniem tego wszystkiego, co jest poza władzą jasnego widzenia; widzi ostrowidztwem myśli pole czynu, widzi prężące się w masach struny woli, chęć życia, dążenie mas do wyzwolenia samowiedzy; widzi swoją własną wolę, jak „nie chce chcieć”⁵⁵². Wszystkie jego wysiłki i czyny – to szereg aktów świadomości

⁵⁵² S. Wyspiański, *Wesele*, s. 10. Parafraza słów Czepca, wójta, starosty weselnego.

budującej w wyobraźni drogę między rzeczywistością a pięknem bezwzględny.

Dusza jego słyszała dotąd tylko jedno: „co myślisz?” Teraz życie stawia jej pytanie: „co masz uczynić?” i to pytanie napełnia duszę Konrada radością i smutkiem. Rodzi się w nim nastrój czynu.

Węzeł dramatu w *Wyzwoleniu* leży właśnie tutaj, w dziedzinie subiektywnej Konrada-poety. Rozumie on zadanie swoje: on wszystko rozumie, jest wcieleniem nowoczesnej, wszystko przenikającej świadomości; „dla mnie myślenie jest powietrzem”⁵⁵³ – mówi o sobie.

Wie, że dla wyzwolenia duszy narodu potrzeba z jego strony czynu, ale swej woli, jako dźwigni mającej poruszyć tę duszę, nie ma gdzie ustawić. Chce on, jak powiada Antoni Potocki⁵⁵⁴ w doskonałym studium swoim o Wyspiańskim⁵⁵⁵ (Lwów 1902, str. 141), posiadać władzę przekształceń życia, władzę cudowną prorokowania naraz form i treści przyszłości; pragnie osiąść prometejską moc, stanowiącą istotę poezji w sztuce i w życiu, która by mu dała tworzyć w sztuce dziejów, gdzie narody całe są poetami. Ale gdy już przychodzi do czynu, poczuwa niemoc sprostania zadaniu, rozłamuje się w nim artysta i bohater myśli prometejskiej. Działa tylko jako artysta, bo tylko tak może działać.

Leży przed nim przepaść, którą nowoczesna myśl wykopała między ideałem a rzeczywistością. Nowy Konrad z całym wyrafinowaniem umysłu nowożytnego w gruncie rzeczy boi się rzeczywistości. W głębiach świadomości

⁵⁵³ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 131.

⁵⁵⁴ Antoni Potocki (1867–1939) – pisarz, krytyk literacki i autor prac o sztuce. Od 1894 roku mieszkał w Paryżu, gdzie propagował kulturę polską. Był związany z ruchem narodowym.

⁵⁵⁵ A. Potocki, *Stanisław Wyspiański. Studium literackie*, Lwów 1902.

Konrad-Wyspiański klasyfikuje wszechrzeczy na: przypadkowe, zmienne, indywidualne z jednej strony i stałe, wiekuiste, powszechne z drugiej. Tamto jest rzeczywistość, a to dusza ludzka, odnajdująca w sobie cały wszechświat, całe życie w jego procesie zasadniczym – a w konstrukcji artystycznej. Ten drugi świat wewnętrzny, nieśmiertelny jest absolutem, do którego wpływają wszystkie istnienia świadome jak rzeki do oceanu.

Konrad przewiduje tragiczność swego losu. Wie, że naród, aby istniał, wyzwolić się musi od stanu kontemplacyjnego, od poezji grobów i tworzyć przemiany, tworzyć dzieje; a z drugiej strony wie o sobie, że wyzwolony będzie swego narodu Orestesem, biorącym na siebie jego odkupienie; jemu cięży rzeczywistość i wyzwolić się od niej musi, jako dusza z nieodwołalną koniecznością dążąca do absolutu. „Ach, wiecznie tam, gdzie nie dolata nikt, lecieć tęskność mnie zmusza... do nieśmiertelnych, złotych wrót”⁵⁵⁶.

W tym wyzwalaniu duszy z ucisku rzeczywistości Konrad widzi zadanie poezji. Naród powrócony być ma do życia pełnego; jego zadanie – to być! Dusza wyzwolona jest tego życia zaprzeczeniem, jest jego śmiercią; jej udziałem jest świadomość absolutu, jej zadaniem *w i e d z i e ć*.

Inaczej nie zrozumiemy Konrada, jego przeciwstawiania się masie narodowej, której obowiązkiem jest być i tylko być, i jego napomykań o *ś m i e r c i*, która go czeka u kresu własnych wyzwolin, jak tylko w świetle odrodzonej teorii absolutu Hegla⁵⁵⁷. Na jednym krańcu dusza tylko *j e s t*, na drugim *w i e, że j e s t*. Między tymi krań-

⁵⁵⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 131.

⁵⁵⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – jeden z twórców niemieckiej filozofii idealistycznej. Wasilewski nawiązuje do Hegłowskiego rozumienia absolutu dochodzącego ostatecznie do samoświadomości prawd, które rządzą nim samym.

cami odbywa się cały rozwój ducha, od nieświadomości do wyzwolin.

Pod tym kątem rozważać trzeba słowa Konrada zaraz od początku, kiedy zetknął się z robotnikami, przedstawicielami życia mechanicznego.

Właściwa treść życia ze stanowiska absolutu polega na ciągłym budowaniu i burzeniu dzieł własnych.

„– Będziecie budować i burzyć – mówi do ludzi Konrad.

– Tak upływa życie nasze. Synowie nasi zburzą, co my budujemy. Burzymy, co budowali ojcowie nasi”⁵⁵⁸.

Przedstawicielami tego życia mechanicznego, z przeblaskami myśli automatycznej, są „maski”, dalekie od punktu świadomości, na jakim stoi Konrad. Przed tymi maskami Konrad kryje swoją myśl dalszą, ukazując się im jako artysta, ale z półsłówek i zagadkowych zwrotów mowy maski domyślają się, że Konrad tai w sobie coś więcej niż konstrukcję artystyczną.

Konrad przede wszystkim od początku przeciwstawia się „maskom”, a nawet nie przeczy, że ich nienawidzi, a w tej nienawiści należy rozumieć nie co innego, jak nienawiść drugiego krańca absolutu (świadomości) do tego wszystkiego, co jest życiem zewnętrznym. Konrad wyobraża świadomość czystą tego drugiego krańca, gdy mówi do maski: „Wszystko, co myślę, jest definicją, ostatecznym określeniem i wszystko, co myślę, zależy ode mnie!... Widzę coraz szerzej i obejmuję coraz szersze kręgi rzeczy, zaś gaśnie wszystko, co utrzymywało się pustym dźwiękiem i farbą”.

Maska zrozumiała to w ten sposób:

„– Gaśnie sztuka, przemaga życie.

– Nie – odpowiada Konrad – rozwija się sztuka.

⁵⁵⁸ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 9.

– A życie ?

– Życie dla mnie nie istnieje⁵⁵⁹.

Konrad nowoczesny ma wstręt do ruchliwej rzeczywistości życia, zmiennej, przypadkowej, niedającej się przewidzieć, ująć w karby świadomości i pokierować. Wszystkie rzeczy konkretne w świecie zewnętrznym są „niezawodne i przypadkowe” zarazem. „Jest to zresztą to, co przynosi każde działanie” – powiada Konrad – razem składa się ono na jeden „wielki ruch”, który jest niezawodną koniecznością przyrodzoną. A że jest koniecznością, „więc stanie się beze mnie także – utrzymuje Konrad. – I ja nie potrzebuję się o niego troskać”.

Ten sam Konrad, który mówi o sobie, że ziemię tę ukochał szalem i myśli o zbawieniu Polski – jako dusza, żądna wyzwolenia z ucisku rzeczywistości, wyrzeka na niewolę. „Nie może znieść tego, co jest, niewoli narodowości”.

„– Czy wy nie macie duszy? – mówi do otoczenia. – Nie wiecie, co to jest dusza, siła, która jest tym, czym chce... Dusza, która jest nieśmiertelna i pochodzi od Boga; a wy mówicie, że ją znacie i zatracacie jej boskość, zatrzymując ambicją (duszę przez ambicję), a jej nie macie. Nią nie jesteście. Bo mieć ją i nie być nią to nielogiczne. Wy śpicie... duch błędzi, a tylko ciało ciepłem dycha.

– A na cóż się mamy budzić? do czego?

– Prawda. Wy jesteście ciałem, które dycha i wchłania w siebie napoje i jadło, ciałem, które płodzi i rozwija się, i gnije. Tu wasz kres. Wy niezdolni więcej...”⁵⁶⁰.

Taki proces dialektyczny odbywa się między dwoma krańcami istnienia duchowego. Na jednym stoi masa żyjąca, na drugim intelekt wyzwolony – Konrad

⁵⁵⁹ *Ibidem*, s. 70–71. Cytat nieciągły i niedokładny.

⁵⁶⁰ *Ibidem*, s. 137. Cytat niedokładny. Wtrącenie w nawiasie pochodzi od Wasilewskiego.

nowoczesny, przeciwstawienie Konrada dawnego, w którym naród widział wyzwolone uczucie swoje.

Doczesność życia ziemskiego, której Konrad się przeciwstawia, ma swoich bogów, trzymających duszę, żądną absolutu, w niewoli. Konrad „terminował długo u wielu przemożnych potęg, które władały myślą jego”. Ale teraz „czas mu się wyzwolić, pokruszyć te potęgi”, stojące koło niego jak posągi bóstw w Walhalli. Musi spełnić „przeznaczenie ich i swoje”.

Jakiegoż czynu na to potrzeba? „Wykraść święty ogień, który tam płonie i dać tym... którzy czekają” (wyzwolenia). Wykraść ogień, płonący w głębiach życia, żądcę wiekuistego ideału ziszczanego w absolicie, wykraść ten ogień z ogniska dającego życie twórcze narodom, a strzeżonego przez Hestię – i dać tym, którzy czekają. Czekają na ten ogień zastępy niewyzwolone, przeczuwające, poruszone w swe jaźni nie do dna, powierzchownie łaskotaniem sztuki.

Poezja, którą te tłumy od święta żyją, jest surogatem, znikomą powłoką wielkich tchnień poezji, niedostępnych dla tłumy, a idących z wiekuistych sfer powszechniejszych niż sztuka. „Poezją nie są wiersze”, którymi tłum się bawi, nie jest nią „nawet ta treść poetyczna, którą się klasyfikowało” dotąd za poezję. Konrad rozumie, że te „akcesoria i godła”, uznawane za poetyczne, które na pozór są wspólne jemu i ogółowi, „są przeszkodą w zbliżeniu się (jego do ogółu), bo urastają do potęgi widma, które wzbrania wstępu do Raju”.

Konrad miewa przebłycki świadomości, że sztuka, którą użył za środek wyzwalań dusz, kusząc się o stworzenie nowego teatru (nowych form sztuki), rozbija się o ten szkopuł gotowych akcesoriów i godeł stanowiących nieprzeniknioną dusz powłokę. Zastępy, czekające na jego ogień w przybytku sztuki, niedostępne będą jego duszy. Konrad słyszy głos archaniola: „Będziesz za grzechy swoje

dawniej spełnione pokutował. Jak wiele było twojej chwały i sławy, tyle oddasz męki i bólu”.

„– Więc czegoż mamy się wyzbyć? – pyta maska.

– Poezji. Tutaj zacznie się nasza siła.

– Więc my możemy mieć siłę? – zapytuje maska w imieniu doczesności.

– Więc ty jej nie czujesz, mimo poezji? Czyś ją ty może czuł przez poezję? Ale nie, to był upór – tylko wobec siebie siła. Ale ta siła wobec drugich – to nie może być poezja.

– Więc co?

– Woła⁵⁶¹.

Konrad jasno zdaje sobie sprawę, jakie jest prawo naczelnego bieguna doczesności: woła. Tę wolę powołany jest rozpalić ogniem z ołtarza Hestii.

I tu rodzi się w nim i rośnie walka wewnętrzna. Myśl jego płynie z duszy artystycznej, ale łamie się przecuciem, że sztuka za czyn nie starczy.

Wierzy w to, że z jednej strony istnieje byt zmienny, o którym myślenie „nie ma żadnej wartości”, a na drugim biegunie rozwoju duchowego, gdzie jest on właśnie, istnieje „konstrukcja artystyczna” ideału. Jego zadaniem jest „tajemnicę tej konstrukcji przeczuwać i odkrywać, i odsłaniać”. „Do tego prowadzi li tylko sztuka. Czyli więc, że z myślenia chaotycznego ostoi się jedynie sztuka, jako rzecz wieczysta, a wszystko inne.... zaginie. Sztuka ma zasady nieśmiertelności i jedna jedyna jest tradycją”.

„– Cóż głosi sztuka? – zapytują.

– Sztuka głosi: Śmierć, bo cóż szczytniejszego nad śmierć. Ta jest wielkością w naszym wszystkich wiaropojęciu i wszechczasów, i ta wielkość daje...

⁵⁶¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 153–154. Cytowane niedokładne fragmenty rozmowy Konrada z Maską 20.

To posłannictwo sztuki piękne jest i zabójcze. Szczytem jest i kresem. Początkiem jest nieśmiertelności i śmiercią żywych...⁵⁶².

Konrad czuje, że to posłannictwo będzie śmiercią przede wszystkim dla niego samego. Śmiercią będzie dla każdego, kto odgadł tę zagadkę, kto sam, będąc między żywymi, wyzwolił z doczesności duszę i ślepy jest między widzącymi. Los Edypa. Tym Edypem jest on sam, tym Edypem jest poezja.

Spotka go także los Orestesa męczonego przez Eumenidy, bo ostatecznie nie wyzwoli duszy tyle, aby one jej nie dosięgły.

Wszystko, co powie Konrad, maski, wierne swemu doczesnemu przeznaczeniu, wiążą z ideą istnienia Polski. Tymczasem Edyp posiadał tajemnicę wszechbytu i o niej marzy. „Ty jesteś z tych – mówi do jednej z masek – którzy wszędzie, wszędzie szukają Polski, w każdym dziele sztuki, w każdym zdaniu, gdzie zawarta piękność i myśl głęboka a niepokojąca... A nikt nie szuka, jak tego, co jest jego duszy własnością i tęsknotą”⁵⁶³. Konrada znów własnością i tęsknotą jest zlanie się z wszechbytem.

To poczucie absolutu daje mu czasami przedsmak potęgi. Marzy o potędze czynu, który nadchodzi po latach milczenia, kędy rozwija się myśl. Ale zaledwie wypowie wyraz „potęga”, mroczy się jego dusza i wypływa inne słowo: „smutek”.

Na myśl o czynie, rodzą się w nim zwątpienia i kiedy na chwilę został sam bez masek, wykrzykuje:

„– Tak, tak, tak: sztuka mi nie wystarcza! Tak, tak, przychodzę do przekonania...” – Ale wówczas

⁵⁶² *Ibidem*, s. 82–83. Niedokładnie cytowane fragmenty dialogu Konrada z Maską 7.

⁵⁶³ *Ibidem*, s. 89. Fragment dialogu Konrada z Maską 8.

sposprzega, że na te słowa maski otaczają go murem i szpiegują myśli jego. Kładzie więc palec na ustach ze słowami: „Milczenie jest złote”⁵⁶⁴.

Rodzi się w nim postanowienie czynu, który by nie był sztuką i jakiś czas czuje wielkie rozradowanie duszy:

„– Jestem wolny, wolny! I nie dosięgnie mnie nikt, bo jestem tak daleki, tak niedościgniony jak Nieśmiertelność, gdzie Śmierć sama przebiega i wielkimi skrzydłami nad światem wieje. Wiesz ty, co to znaczy, że ja jestem wyzwolony? – pyta jednej maski.

– A my?

– Że wy jesteście wyzwoleni. Męka Orestesa przeszła nad całą ziemią mykeńską⁵⁶⁵. Zwolony Orestes dał ziemi swojej uwolnienie od klątwy”⁵⁶⁶.

Maska, ku przerażeniu Konrada, zaprzecza, jakoby on miał być wolny. On wszystko postawił na jedną kartę, zamierzył czyn szalony, a nie ma tyle odwagi, aby nie zaдрzeć na myśl o cierpieniu. Maska, widząc to, drwi z jego samoistności:

„– Ty jesteś, przez którego płynie strumień piękności...”⁵⁶⁷ (To znaczy: artysta).

Zamiast poczucia potęgi i czynu, zostaje w duszy z r o z u m i e n i e, najstraszniejsze zrozumienie, źródło lęku i smutku.

Zanim dojdziemy do rozwiązania dramatu, uprzytomnijmy sobie jeszcze raz typ umysłowy nowego Konrada. Aby uchwycić jego punkty styczne z umysłowością epoki, przypomnijmy sobie poglądy owego genewczyka

⁵⁶⁴ *Ibidem*, s. 121.

⁵⁶⁵ Ziemia mykeńska – okolice Myken, miasta, według mitów greckich, założonego przez Perseusza.

⁵⁶⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 122–123. Niedokładnie zacytowane fragmenty rozmowy Konrada z Maską 16.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, s. 125.

Amiela⁵⁶⁸, którego pamiętnik słusznie poczytano w literaturze za dokument myślenia pewnej charakterystycznej odmiany umysłów współczesnych. Być może Wyspiański nie zna tego pisarza, ale pokrewieństwo umysłu wiedzie go na szlaki Amielowe.

Amiel pisze w swoim pamiętniku:

„Nie masz spoczynku dla umysłu, jako w absolutie, dla uczucia jeno w nieskończoności, dla duszy jeno w boskości. Nic z tego, co w sobie skończone i w sobie zamknięte, nie jest prawdziwym, nie jest pociągającym, ani godnym, abym się przy nim zatrzymał. Wszystko, co szczególne, jest wyłącznym, wszystko, co wyłączone, odrazę we mnie budzi. Niewyłączne jest tylko to, co jest Wszystkim; jedynie w łączności z Bytem i dzięki całości Bytu może mój kres nastąpić. Naówczas w świetle absolutu każda idea staje się godną badania, w nieskończoności każdy byt godnym szacunku, w boskości każde stworzenie godnym umiłowania”.

Dla Konrada-Wyspiańskiego z tegoż stanowiska każda idea (nawet małżeństw mieszanych) staje się godną badania, byt narodowy godny jest szacunku, Polska godną umiłowania. Ale z całą słusznością mówić o sobie może, że jest poza tym wszystkim, że „świat dla niego nie istnieje”⁵⁶⁹.

„Nasza monada⁵⁷⁰ – mówi Amiel – o ile jest świadoma siebie, wyzwala się z ograniczeń czasu,

⁵⁶⁸ Henri-Frédéric Amiel (1821–1881) – szwajcarski filozof i pisarz języka francuskiego. Jego pośmiertnie wydawany ogromny dziennik należy do najważniejszych osiągnięć światowej diarystyki. *Fragments d'un journal intime* przytacza Wasilewski we własnym tłumaczeniu.

⁵⁶⁹ Konrad w *Wyzwoleniu* nie wypowiada takich słów. W rozmowie z Maską 4 mówi: „Życie dla mnie nie istnieje” (*Wyzwolenie*, s. 71).

⁵⁷⁰ Monada – wprowadzony w filozofii starożytnej przez pitagorejczyków termin oznaczający elementarny (duchowy lub cielesny) składnik rzeczywistości lub takąż substancję.

przestrzeni i historycznego środowiska; o ile zaś jest indywidualną i pragnie być czynną, przystosowuje się do bieżących mrzonek i dąży do określonego celu". Konrad-Wyspiański wyzwala swoją monadę i pokrewne świadomością, a życie indywidualne narodu przystosować pragnie do zadań realnych.

„Myśl wolna – słowa Amiela – wyzwala nas z pęt indywidualizmu... Rozkoszą jest być bezosobowym; obojętność zaś polega na spełnianiu swego mikroskopijnego zadania... Zawsze i wszędzie zbawienie jest męką, wyzwolenie śmiercią...” (por. rozmowę z maską 9 i 10).

„Ideał pod wszystkimi swymi postaciami jest proroczym widzeniem tego wyższego, niż nasze, istnienia, do którego wszyscy tęsknimy” („Ach lecieć tam, gdzie nie dolata nikt, lecieć tęskność mnie zmusza”⁵⁷¹ (120)).

„Prawdziwa poezja prawdziwszą jest od wiedzy... Poeta odgaduje duszę przyrody...” (A Edyp-poezja: „z myślenia chaotycznego ostoi się li tylko sztuka”).

„I nie lękajmy się szczerzej radości. Bóg jest dobry i to, co czyni, uczynione jest dobrze... Trzeba ośmielić się być szczęśliwym i mieć odwagę przyznać się do tego, uważając siebie za czasowego posiadacza, a nie za twórcę własnego szczęścia” (por. modlitwę Konrada w końcu aktu drugiego: „O Boże, pokutę przebyłem...”).

„Stałem w milczeniu, zamyślony, wzruszony, chłonąc okiem i uchem tę poezję kolebki, to odwieczne a zawsze nowe błogosławieństwo rodziny, ten obraz świata, uspionego pod skrzydłami Stwórcy i świadomości naszej, powracającej do mroków...” „Często w sobie zauważyłem pragnienie śmierci, a jednak tyle tylko wymagam szczęścia, co ptak: skrzydeł, słońca, gniazda...” (por. zakończenie tejże modlitwy).

⁵⁷¹ Tu i w kolejnych akapitach zestawia Wasilewski cytaty z Amiela z fragmentami *Wyzwolenia*.

„Korzystać z czasu, z ciszy pól, z pogody, ze swobody umysłu, orzeźwić wzrok widokiem łąk pachnących i kwitnących sadów, słuchać, jak życie rozbrzmiewa na trawach i wśród drzew, być tak pogodnie szczęśliwym... Chodź do mnie dobroczynna Przyrodo, uśmiechnij się i oczaruj mnie. Rzuć na czas jakiś zasłonę na moje i cudze smutki...” (por. „Chcę patrzeć, słyszeć, jaki gwar zielonych złotych much, chcę widzieć, słyszeć, tężyć słuch, jak z kwiatów spada kwietny puch...”).

Przykłady powyższe styczeńności dróg myślowych Konrada i Amiela prowadzić można dalej i wykazać podobieństwo ich natur i walk wewnętrznych. Amiel zapytuje, jakby miał przed sobą Konrada i odpowiada za niego: „Chciałbyś spełnić obowiązek, lecz jak go określić i jak go szukać należy? Tu odzywa się głos instynktu i tłumaczy wyrocznię. Pytaniem ostatecznym jest to mianowicie: czy obowiązkiem naszym poddać się naturze nawet najlepszej i najmędrzej, czy też ją zwalczać? Czy życie polega głównie na kształceniu ducha, umysłu i woli (na wyzwaniu wolnej duszy), a wola, czy leży w sile lub rezygnacji? Jeśli życie ma na celu doprowadzić do wyrzeczenia się, niech się mnożą choroby, przeszkody i cierpienia wszelkiego rodzaju. Jeśli natomiast wynikiem jego ma być ujawnienie człowieka doskonałego, to powinniśmy dbać o jego nieskazitelność” (wyzwolenie do absolutu). Po czym Amiel dodaje: „Wywoływać próbę – jest to kusić Boga. W gruncie rzeczy, Bóg sprawiedliwości zaślania mi Boga miłości...”

Konrad wybrał drugą alternatywę: wyzwolenie. Kusząc Boga, wywołał próbę. Kiedy ta próba, tytaniczny zamach na prawo istnienia, nie uda się, wtedy ogarnie go „wstyd i rozpacz”, nade wszystko wstyd. I w tym podobny będzie do Amiela, tak jak w całej swojej organizacji umysłowej. Przypatrzmyż się, jak Amiel siebie określa i czy to nie Konrad?

„Odpowiedzialność jest moją niewidzialną zmorą. Cierpieć z własnej winy, to męka potępieńca, gdyż śmieszność dolewa wtedy jadu do bólu, najgorszą zaś śmiesznością jest wstydzic się za siebie przed samym sobą. Mam siłę i energię tylko wobec tego zła, które z zewnątrz przychodzi, natomiast zło nie do naprawienia, którego jestem sam sprawcą, rozbrat na całe życie ze spokojem, już sama myśl o tym o szaleństwo (Erynie) przyprawia. Drogo opłacam swój przywilej. Na tym zaś ten przywilej polega, że się przypatruję dramatowi życia swego, że zdaje sobie sprawę z tragikomedii swego przeznaczenia i co więcej, że wiem, co ów tragikomizm stanowi. To jest, że nie mogę brać swych złudzeń ze strony poważnej, że się sam sobie z miejsca widza na sali, niby spoza grobu przyglądam, jak gram na scenie i jak występuję w życiu, że muszę w końcu udawać szczególniejsze zainteresowanie się swoją rolą osobistą, gdy w rzeczy samej jestem we wszystko wtajemniczony przez poetę, który sobie drwi z tych wszystkich tak ważnych czynników i który wie to wszystko, czego te czynniki nie wiedzą”.

To się nazywa mieć świadomość świadomości swojej. Wyspiański ma zapewne taką świadomość świadomości Konrada i widzi to, że takie typy jak Konrad są jak balony, bez siły ciężenia do ziemi, pomykające ku niebu, aby tam spłonąć bezużytecznie.

Ludzie pragną zatrzymać Konrada na ziemi:

„– Ofiarujemy ci wspólność pracy.

– Teraz już nie.

– Zrywasz.

– Nie, nie zrywam – Konrad odpowiada w przeświadczeniu, że będąc w wszechbycie, wszędzie i zawsze będzie obecny wszystkiemu.

– Więc my (my indywidualni, ludzie danej epoki).

– Was nie ma już. Nie widzę was... To nie jest egzystencja ta wasza. Wy jesteście zależni od lampy, około

której latacie jak ćmy, płosząc i ćmiąc światło. Nie wiecie, kto lampę trzyma.

– Ty wiesz.

– Ja wiem. Lampę trzyma człowiek ślepy i nazywa się przeznaczenie... Dajmy pokój alegorii i temu, co ja chcę... Ujrzycie inne światło, ja wam nawet pokażę drogę... Ale wam dobiec nie starczy sił i skrzydła opadną wam w zimnie w pół drogi...⁵⁷².

Kiedy wreszcie Konrad zrównoważył myśl i powziął myśl wyzwolenia, odkrył się przed nim obraz zacisza domowego, żywy obraz odradzającego się życia z matką pochyloną nad kolebką.

Olśniony widokiem symbolu życia, pełen rozrzewnienia, wpadając w ton elegijny, modli się o zbawienie Polski i o siebie, aby go Bóg od męki krzyża zachował, a jest to właśnie jak w *Dziadach* noc Bożego Narodzenia. Z oświetlonej izby z kołyską dziecka wyszła ku niemu z pochodnią Hestia, kapłanka wiekuistego ognia w ognisku narodowym: „Strzegę twoich ocz i twoich mąk⁵⁷³. Uchylam od cię mąk, zdejmuję z czoła znamię trwóg, byś był, jako ten, co nie pamięta, przez jakie przeszedł ciemnie dróg”.

Hestia daje Konradowi pochodnię do ręki z nakazem: „Panem będziesz moim i sługą. Strzec tobie ognia, który palę rękoma moimi. Wziąć tobie topór oburącz i sięś stróżem u progę. I nie zwolnić⁵⁷⁴ ni piędzi ziemi. Co Bóg rozwiązał, łącz!... Znaczę cię kościołem. Płonącym czynięć Aniołem. Zgromadź mnogie ludy na wiec...”

Pochodnia płonąca oznacza misję Konrada, „jest tą żywiołową siłą, którą posiada dusza wolna, jest tą ducha władzą, której sile ciało podlega”. Hestia,

⁵⁷² *Ibidem*, s. 144–146. Niedokładnie zacytowane fragmenty rozmowy Konrada z Maską 19.

⁵⁷³ Pomyłka autora, w dramacie: „rąk”.

⁵⁷⁴ Zwolnić (daw.) – pozwolić, zezwolić, oddać.

dając ten ogień Konradowi, przeznaczyła mu misję na ziemi. Konrad niecić ma w duszach żary czynu i walki. Hestia wzięła go za człowieka czynu i on może w tej chwili za takiego się poczytywał.

„Płomień ten boski – powiada od siebie autor – kto odkryje, potępion może być lub zbawion. Gdy straci żarów świętych siłę, choćby w ofierze dla narodu, i mniema, że ogniem go ocali, (tego) dościgną mściwe Erynie, doścignie Sęp wiecznego głodu”⁵⁷⁵.

Amiel, pomimo wstrętu do rzeczywistości, rozumiał konieczność jednania się z nią i szukał sposobu odnalezienia „odwagi do czynu”. Doradzał powrót do nieświadomości, instynktu, który „przytwierdza na nowo do ziemi i wskazuje to, co jest dobrem”, doradzał powrót do „bardziej naiwnego pogodzenia się z dolą ludzką” oraz otrząśnięcie się z obaw cierpienia. Tak samo Wyspiański zaznacza w przypisku, że kto straci zdolność czynu i cierpienia i będzie tylko pytał, „co jest dalej, za wiek, wieki”, to ten, im bliższy będzie prawdy, tym więcej „oddalać się będzie od życia, spalając się własnym ogniem”. Ten będzie jak „te gwiazdy, co spadają w noc. Patrzący w nie: znikają”.

Tutaj dopiero, gdy się widzi Konrada z pochodnią Hestii, staje się jasnym, że do tego punktu był on pokutującym na ziemi Konradem Mickiewicza, wyobrazicielem duszy narodu pomickiewiczowskiej, pchniętej przez romantyzm na drogę tęsknoty za wszechbytem i oddalającej się od życia realnego, doczesnego. W logicznym rozwoju idei, wyjawionych w Improwizacji (z trzeciej części *Dziadów*) Konrad doszedł we współczesnych umysłach do typu zdegenerowanego marzyciela, bez silnych uczuć i władz woli, a naród, przerobiwszy szczytne hasła na komunały,

⁵⁷⁵ W czterech kolejnych akapitach występują cytaty z zakończenia aktu II dramatu, podane w sposób nieciągły (zob. S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 163–167).

błądzi myślą za majakami poetyckimi i stoi w miejscu, nie czując właściwego gruntu pod nogami. Nowy Konrad długo mocował się z duchem czasu, wreszcie odgadł tajemnicę i zamierzył bunt. Zgotował „niespodziankę”.

Z oznak budzącego się życia nowego wymiarkował, że może mieć w rękę siłę większą od sztuki, siłę pierwotniejszą i powszechniejszą, która życie tworzy, która jest poezją i czynem zarazem, która „i ciepła razem niesie dar i pożarami w gruz obala”. I ten sam Konrad, który do niedawna, idąc za poetyckim widzeniem „artystycznej konstrukcji” absolutu, przeciwstawiał się doczesności, teraz buntuje się przeciwko sobie samemu. Konrad rozdzielił się w sobie; urodził się nowy Konrad, wyzwolony z dawnego geniuszu poetyckiego i przeciwstawia się jemu. Stają przeciwko sobie: nowy Konrad z pochodnią żywej potęgi i dawny geniusz ze złotą czarą trucizny.

Naród przeczuwa zbliżanie się nowego geniuszu. „Obecną już jest jego myśl i niespodzianka... On sam niknie i ginie, rosnąc w nas – mówią ludzie. Zapala płomień, przy których gaśnie sam, bo płomieni tych jest ogrom i burza, i płonący las”⁵⁷⁶.

Równocześnie wszystko, co dotąd było tchnieniem dawnego geniuszu, zamiera. Skarży się na to Muza (literatura), kaznodzieja, mówca, prymas. A co było zatłumione, jak instynkty społeczne, to nabiera życia (Karmazyn).

Geniusz poetycki zaniepokojony uderza gradem słów w zachwiane dusze, ale kiedy mówił, nie rozwidniało się, lecz mrok padał na „ludzi i na ściany”.

„– Podnieście się duchem ze mną – woła do nich Geniusz – ponad noc duszną i ciemną, rzucajcie ziemię kłamaną. Powiodę was do górnych sfer, do szczytów, szczytów ducha, gdzie Wielkość nawy dzierży ster i kędy Wieczność słucha. Wprowadzę was w świątynię – tum

⁵⁷⁶ *Ibidem*, s. 169. Cytat niedokładny i nieciągły.

potęgi waszej, waszych dum... Czegóż wy chcecie, czego z roli orane nędzy, marnej doli, niewolne duchy wrosłe w ziem? O innym, lepszym świecie wiem. Pójdźcie za mną wolni – tam!”⁵⁷⁷

Dzieje się to w dekoracji Wawelu. Geniusz otworzył spiżowe drzwi grobów i ńci tam ludzi.

„– Zejdźcie tam! – woła. – Tam mieć będziecie Polskę świętą, wybraną Polskę, wywrózoną, z martwoty życia wywrózoną”⁵⁷⁸... Będziecie godni Bogów: gwiazdami wśród gwiazd kołowrotu...”

Już mają iść; biją dzwony. Wtem rozwierają się podwoje kościoła; wpada Konrad:

„– Stójcie, pochodnia w mym ręku! Sława narodzie, sława!... Krwi wołam, chcę święcić noże! Zwodziłeś duszę daremno; ukazywałeś mi niebo, groby otwierasz przede mną.

– Spokojność zabijasz swoją – przerywa mu Geniusz.

– O spokój duszy nie stoję, gdy marną kupiony dołą i kała ręce niewolą.

– W pokoju ducha ma władza i naród Chrystusem odradza – rzecze Geniusz.

– Krzyż przeklnę, Chrystusa godło, gdy męką naród uwiodło. Dla mnie żywota prawo!”⁵⁷⁹

Wspaniałe starcie! Konrad wytrącił czarę z ręki Geniusza, drzwi grobu zatrzaskał i stanąwszy na nich, woła w natchnieniu: „Wołaniem naszym zwycięstwo – z ciała i krwi, z woli żywej i żywej Potęgi... Czas jest i godzina dopełniona. Precz! Czarodzieju, mamidłem bawisz myśl i duszę, kołyszysz snem wspomnień. Przeklęty, najlepszą brać zabiłeś moją i ranisz jadem smutku. Radość głoszę i wesele... Musisz być moją, mnie niewolna; ja

⁵⁷⁷ *Ibidem*, s. 179–181. Cytat niedokładny i nieciągły.

⁵⁷⁸ W tekście dramatu: „wyzwoloną” (zob. *ibidem*, s. 181).

⁵⁷⁹ *Ibidem*, s. 184–185. Cytat niedokładny i nieciągły.

umrę twoim panem. Przez serce socha⁵⁸⁰ przejdzie rolna, przez pierś twą orka – płuźny miecz! Poezjo precz, jesteś tyranem!”⁵⁸¹.

Geniusz ustępuje pod grozą zwrotek chóru, parafrazowanych z własnych słów Mickiewicza w *Dziadach*: a kysz, a kysz!

Zdawać by się mogło, że tutaj jest koniec dramatycznej symfonii, że się zamyka tutaj uroczystą apoteozą żywej potęgi narodu. Ale nie. Świetny, tytaniczny czyn Konrada odbył się tylko w szrankach artystycznych. I to była także „konstrukcja artystyczna”.

Bo oto zaledwie Konrad skończył filipikę nad grobami, rozpadają się dekoracje, ludzie zdejmują aktorskie szaty i rozprężają członki z pozy. Wszystko to był gest tylko, wszystko zależało tylko na wypowiedzeniu. Konrad stworzył taką sztukę, scenę narodową. Szedł z niejasnym przecuciem potrzeby czynu, ale był artystą tylko; tworzył teatr. Zamiast życia nowego, tworzył nowy teatr – tragi-komedię.

Konrad, pomimo swej subtelnej świadomości, od razu nie spostrzegł krwawej ironii, jakiej stał się pastwą. Nie może na razie powściągnąć bohaterskiego nastroju i cierpi na widok aktorów przechodzących do rzeczywistości.

– Ach, to wy, aktorzy! Tak – to wszystko udane! – I w myśli Konrada „iskra pożaru się łąże...” – Sceniczne widowisko, patrzaj się Horacy (mówi słowami Hamleta): „Pułapka na myszy!”⁵⁸²

Konrad zatrzaśnięty w pułapce z całym pożarem świętych uczuć w piersiach! Miota nim żal i wstyd. Byle aktor dorzucą do jego cierpień nową iskrę. Jeden z nich⁵⁸³, syn

⁵⁸⁰ Socha – drewniane narzędzie do orki.

⁵⁸¹ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 186–188. Cytat nieciągły.

⁵⁸² *Ibidem*, s. 194–195. Cytat niedokładny i nieciągły.

⁵⁸³ Stary Aktor, por. s. 177, przyp. 299.

powstańca, zwierza się mu, że czuje się błaznem wobec ceniów ojca, że pali go wstyd, ilekroć pomyśli, iż „ojciec był bohater, a my jesteśmy nic”.

A właśnie Konrad chciał wzniecić w duszach ogień bohaterstwa i w mniemaniu, że to czyni, popełniał błazeństwo. Zamiast życia, o którym zamarzył, ma koło siebie mury sztuki, z których wydostać się nie może.

Zmieniły się czasy – dodajmy od siebie. – Przed laty, kiedy sięgał gwiazd (z których teraz zapragnął powrotu), miał koło siebie mury więzienne klasztoru bazylian-skiego⁵⁸⁴. Był w niewoli z musu zewnętrznego. Skrępowane uczucie i myśl zatajona znajdowały ujście ku niebu w improwizacji. Była w tym siła skrępowanego bohatera. A dziś, kiedy mocen jest pójść w życie wabiące go ku sobie, odradzające się, łaknące ognia od żywej potęgi geniuszu narodowego, on niewładny jest wyjść z więzienia dobrowolnego, z więzienia sztuki⁵⁸⁵.

„– Sam już na wielkiej pustej scenie – mówi do siebie Konrad. – Na proch się moja myśl skruszyła. Wstyd mię i rozpacz precz stąd żenie⁵⁸⁶. Kędyż się zwrócę? Wszędy nicość, wszędy pustkowie, pustość, głusza; tęskni samotna moja dusza i nad mą dolą płacze litość. Z czym pójdę do dom smutny, biedny? Czy jesteś, Polsko, tylko ze mną? Sztuka mnie czarów siecią wiąże: w świątynię wszedłem wielką, ciemną; dążyłem – nie wiem, dokąd dążyć”.

Rozpacz przemaga nad lękiem i żalem.

„– Przekleństwo łzom – krwi!!”⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ W zajętej przez władze carskie części budynku byłego grecko-katolickiego klasztoru bazylianów w Wilnie mieściło się od 1823 roku więzienie, w którym przetrzymywano podczas śledztwa Mickiewicza i innych członków towarzystw filomatów i filaretów.

⁵⁸⁵ W wydaniu osobnym autor dodał na końcu zdania: „z więzienia świadomości artystycznej” (Z. Wasilewski, *Nowy Konrad*, s. 69).

⁵⁸⁶ Żenie (daw.) – wypędza.

⁵⁸⁷ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 205–206.

Wtedy z kryjówek nocnych, spod sceny wstają Eumenidy na żer. (Scena ta przypomina zdarzenie z teatru korynckiego w Schillera *Żurawiach*⁵⁸⁸). Idą na Konrada i schwytawszy, wydzierają mu oczy.

Czego nie znalazł w natchnieniu, to mu dać ma rozpacz. Czynu pragnie, ale czynu zemsty, czynu krwi. W ogniu, z rąk Hestii otrzymanym, i takie były pierwiastki.

Rzuca się na czele Eumenid w świat, ale wszędy „wrota zaparte” – nie ma wyjścia! Noc.

Może kiedyś, na świtaniu, otworzy kto bramy więzienia tego. Zrobi to ktoś niemędrkujący, ktoś z naiwnością ducha, pełen instynktu prostego – „może wyrobnik, dziewczka bosa”.

Zagadka jednej, wolnej, żywej potęgi narodowej będzie rozwiązana. Wtedy Konrad „wybieży w świat, w naród, wołając: więzy rwij!”

*

Wyznaję, dla obrony własnej od tych, kogo rozbiór powyższy nie zadowoli, że opowiedzieć ze zrozumieniem treść *Wyzwolenia* jest bardzo trudno, zwłaszcza gdy się to robi dorywczo, kawałkami, wśród innych zajęć. Wątek myśli autora wymyka się z rąk na każdym kroku i kryje się w odległych częściach książki, a każdą myśl zasłania zaprzeczenie, obok postawione.

Dzieło robione na witraż – o wyrazistych barwach i zatraconym rysunku; sploty i węzły gordyjskie linii już to wydatnych, już zagubionych, a wpływających spodem na dziesiątym miejscu, gdzie inne już porywają; podzielone,

⁵⁸⁸ *Żurawie Ibika* (1797) – ballada Schillera, w której aktorzy przebrani za Erynie domagają się kary dla morderców Ibika.

jak malowidło w oknie, ołowiem międzyaktów na trzy kondygnacje; w każdej zaś z nich dwa plany akcji związanych z sobą w stosunku sceny na scenie; a co ważniejsza – każda rzecz traktowana po dwa razy z dwóch odmiennych punktów widzenia – oto obraz *Wyzwolenia*.

Ta ostatnia okoliczność jest, moim zdaniem, główną przyczyną niejasności utworu. Zapewne taka była intencja poety, trzeba więc to brać za właściwość, nie wadę. Autor pojął duszę Konrada dialektycznie, przeciwstawiając go jemu samemu z dwu biegunów absolutu. W sztuce całej nie ma akcji poza akcją duszy Konrada. Mógłby on swe myśli wypowiedzieć wprost z jednego bieguna, ale wtedy nie byłoby dramatu, a nawet poemat byłby zbyt prosty w rysunku, w rodzaju *Kazimierza Wielkiego*. Byłby pieśnią, nie symfonią orkiestrową.

Zawiłość rysunku autor stworzył w akcie drugim, taksując, zdaje się, umyślnie urywki dyskursu Konrada z maskami, urywki poprzecinane w pół słowa.

W jednej rozmowie stoi on na gruncie realnym życia, w drugiej przemawia ze stanowiska wszechbytu idealnego, skąd rzeczy ziemskie wydają się zaprzeczeniem wszelkiej wiekuistości i powagi. Ta walka w duszy Konrada zapewne rozmyślnie nie została poakcentowana na etapy logiczne; nawet ostatni moment przełamania się jego myśli w chwili, kiedy się decyduje na czyn wyzwolenia od poezji, jest również zgubiony w pobieżnym półsłówku. I to już można uznać za błąd artystyczny nawet w dramacie dialektycznym. Na ogół sztuka nie powinna podrażniać boleśnie ciekawości; powinna być raczej obliczona na wrażliwość estetyczną, nie na spryt ludzki.

Zresztą nie wdaję się w krytykę *Wyzwolenia*. Zadaniem moim było zrobić próbę wytlumaczenia utworu przez rozłożenie go na główne pierwiastki. W tym celu musiałem z zawiłego obrazu przerysować osobno poszczególne motywy, aby okazać popularnie, jak dalece

to znakomite dzieło jest w istocie swojej proste, w po-
myśle swoim głębokie, w wykonaniu oryginalne, a nade-
wszystko dla czasów naszych znamienne. Należało próby
tej dokonać dlatego, że, jak słyhać, jedyną tego utworu
kwalifikacją, na którą się wszyscy zgodzili, była dotąd jego
niezrozumiała zagadkowość.

„Albowiem – jak mówi Pismo – zatyło serce ludu tego,
a uszyna ciężko słyszeli i oczy swe zamrużyli, żeby sercem
nie zrozumieli i nie nawrócili się”⁵⁸⁹.

⁵⁸⁹ Mt 13, 15 (cyt. za *Biblią Gdańską*).

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- Bartoszewicz K., *Kronika tygodniowa*, „Słowo Polskie” [Lwów] 1903, nr 112 (8 III, wyd. popołudniowe), s. 2–4.
- Chmielowski P., *Wyzwolenie*, „Nowa Reforma” 1903, nr 35 (13 II), s. 1, nr 36 (14 II), s. 1, nr 37 (15 II), s. 2.
- Jaworski W.L., *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach, napisał Stanisław Wyspiański*, „Czas” 1903, nr 49 (2 III, wyd. wieczorne), s. 1–2.
- Koneczny F., *Teatr krakowski*, „Przegląd Polski” 1903, R. 37, t. 3, z. 9 (marzec), s. 580–605. Przedruk w: *idem, Teatr krakowski. Sprawozdania 1896–1905*, oprac. K. Gajda, Kraków 1994, s. 285–297.
- Krauz K., *Konrad czy Hamlet?*, „Prawda” 1903, nr 11 (1159), 1 (14) III, s. 127–128, nr 12 (1160), 8 (21) III, s. 141–142, nr 13 (1161), 15 (28) III, s. 152.
- Lack S., *Wyzwolenie. Dramat w trzech aktach Stanisława Wyspiańskiego*, „Nowe Słowo” 1903, nr 4, s. 93–96, nr 5, s. 119–120, nr 6, s. 142–146. Przedruk w: *idem, Studia o St. Wyspiańskim*, oprac. S. Pazurkiewicz, Częstochowa 1924, s. 23–36.
- Ortwin O., *O Wyzwoleniu Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1903, R. 5, t. 1, z. 2 (II 1903), s. 113–125. Przedruk w: *idem, O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. J. Czachowska, Warszawa 1969, s. 103–117.
- Prokesch W., *Wyzwolenie. Dramat w 3 aktach St. Wyspiańskiego, przedstawiony na scenie krakowskiej w dniu 28 lutego br.*, „Nowa Reforma” 1903, nr 50 (3 III), s. 1.

- Rosner I., Wyzwolenie *Wyspiańskiego*, „Czas” 1903, nr 66 (21 III), s. 1–2, nr 67 (23 III), s. 1, nr 68 (24 III), s. 1–2 (w każdym przypadku: wyd. wieczorne).
- Spasowicz W., *St. Wyspiańskiego Wyzwolenie. Zagadka w postaci dramatu*, „Kraj” 1903, dodatek „Życie i sztuka” nr 11, 14 (27) III, s. 1–2, nr 12, 21 III (3 IV), s. 1–3.
- Szczepański L., Wyzwolenie. *Dramat w trzech aktach, napisał Stanisław Wyspiański*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 6 (6 II), s. 121–124, nr 7 (13 II), s. 138–139, nr 8 (20 II), s. 158–160, nr 9 (27 II), s. 174–175, nr 10 (6 III), s. 198–200.
- Wasilewski Z., *Nowy Konrad (Rozbiór Wyzwolenia St. Wyspiańskiego)*, „Słowo Polskie” 1903, nr 145 (28 III), s. 1–2, nr 147 (29 III), s. 1–2, nr 149 (31 III), s. 1–2, nr 153 (2 IV), s. 1, nr 155 (3 IV), s. 1–2, nr 163 (8 IV), s. 1, nr 165 (9 IV), s. 1, nr 168 (10 IV), s. 1–3, nr 169 (11 IV), s. 1–3 (w każdym przypadku: wyd. popołudniowe). Wyd. osob.: Kr 1903.
- Zapolska G., *Z teatru krakowskiego*, „Ilustracja Polska” 1903, nr 10 (6 III), s. 194–195.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Albrecht-Szymanowska W., współpraca Teresińska I., Drozdowska S., *Stanisław Wyspiański, Bibliografia literatury polskiej* Nowy Korbut, t. 18, vol. 1, Warszawa 2017.
- Brzozowska S., „*Jak gdyby rzeczywistość...*”. *Teatr słowa w Wyzwoleniu Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Przemysław wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake, Poznań 2009, s. 233–241.
- Brzozowska S., *Motywy antyczne w romantycznych dramatach Wyspiańskiego*, w: *eadem, W zwierciadle idei. Literatura Młodej Polski – konteksty*, Warszawa 2018, s. 185–208.
- Bukowska-Schiemann M., *Odmiany konwencji w teatrze współczesnym. Na przykładzie inscenizacji Wyzwolenia Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1981.
- Ciechowicz J., *Spór Wyspiańskiego z Mickiewiczem*, „Ethos” 1999, nr 4 (48), s. 120–132.

- Doboszewska A., *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego: 26 marca 1898 – grudzień 1907*, Kraków 1995.
- Engelking L., *Aluzje do Dziadów Adama Mickiewicza w Wyzwoleniu Stanisława Wyspiańskiego*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2004, t. 47, nr 1–2, s. 153–174.
- Głowiński M., *Konstelacja Wyzwolenia*, w: *idem, Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 306–358.
- Jankowiak M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991.
- Kosiński D., *Polski teatr przemiany*, Wrocław 2007.
- Kosiński D., *Uciec z Wesela*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009, s. 191–200.
- Kozicka D., Trzeciak K., *Konstelacje krytyczne*, „Forum Poetyki” 2017, nr 10, s. 32–37.
- Krakowskie inscenizacje dramatów Stanisława Wyspiańskiego 1898–2006*, oprac. M. Kucharczyk-Kubacka, Kraków 2007.
- Łempicka A., *Problemy Wyzwolenia*, „Pamiętnik Literacki” 1961, z. 2, s. 310–338.
- Łempicka A., *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970, BN I/200.
- Matuszek G., *Maski i maskarady w Weselu i Wyzwoleniu*, w: *eadem, Maski i demony wczesnego modernizmu*, Kraków 2014, s. 9–24.
- Miodońska-Brookes E., *Kompozycja postaci i sytuacji scenicznych w Wyzwoleniu. Wokół komedii dell’arte i szopki*, w: *eadem, Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Wrocław 1972, s. 74–105.
- Miodońska-Brookes E., „Tragedia Edypa” i „tragedie drobnoustrójów”. *Dzieło sztuki jako miara rzeczywistości. Glosy do Wyzwolenia Stanisława Wyspiańskiego*, w: *eadem, „Mam ten dar bowiem – patrzę się inaczej”. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 149–169.
- Myśl teatralna doby postyczeniowej. Antologia*, red. S. Brzozowska, M. Dybizbański, Opole 2016.

- Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wybór I. Sławińska, S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966.
- Okulicz-Kozaryn R., *Stanisława Wyspiańskiego teatr na Wyspie Umarłych*, w: *idem, Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Poznań 2013, s. 90–101.
- Pini T., *Najnowsze prace o Stanisławie Wyspiańskim*, „Pamiętnik Literacki” 1903, z. 4, s. 704–707.
- Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.
- Próchniak P., *Maska Konrada. Notatki o Wyzwoleniu S. Wyspiańskiego*, „Ethos” 1999, nr 4 s. 143–154.
- Prussak M., „*Po ogniu szum wiatru cichego*”. *Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993.
- Prussak M., *Brzmienia Wyspiańskiego*, Kraków 2023.
- Rudzka-Symotiuk M., *Wizja sceniczna Wyzwolenia Stanisława Wyspiańskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1971, t. 26, s. 133–156.
- Sadlik M., „*Zawołajcie mnie z powrotem tą mową moją własną...*”. *Z dziejów recepcji twórczości Stanisława Wyspiańskiego 1898–1957*, Kraków 2009.
- Schiller L., *Teatr ogromny*, oprac. Z. Raszewski, Warszawa 1961.
- Skuczyński J., *Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego wobec misterium romantycznego*, w: *Genealogia i konteksty*, red. E. Dutka, Zielona Góra 2000, s. 211–225.
- Stanisław Wyspiański – studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996 (tu m.in.: M. Podraza-Kwiatkowska, *Wyspiańskiego Kościół Boga czy Czarta*, s. 31–40; D. Ratajczakowa, *W labiryncie*, s. 51–66).
- Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. A. Czabanowska-Wróbel, Kraków 2009 (tu m.in.: F. Ziejka, „*Pomsty wszystko woła...*”. O „budzeniu ducha narodu” przez Stanisława Wyspiańskiego słów kilka, s. 71–84; K. Fazan, *Teatr nie-ogromny. Idee formy kameralnej w myśli Stanisława Wyspiańskiego*, s. 289–306).

- Świerkowska M., *Premiera Wyzwolenia w roku 1903. Zagadki, rebusy, szarady rekonstrukcji*, „Pamiętnik Teatralny” 1977, z. 2, s. 195–212.
- Wójcik A., *Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego w świetle intertekstualności. Zmagania z dziedzictwem mistrza Adama – wroga i ojca*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. 1, s. 45–88.
- Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. 1, 2, Kraków 1971.
- Wyspiański*, red. Z. Lisowski, Siedlce 2001 (tu m.in.: D. Dobrowolska, *Wyzwolenie Stanisława Wyspiańskiego – pola interpretacji intertekstualnych*, s. 307–316; E. Partyga, *Galeria portretów Konrada. Z problematyki podmiotowości w Wyzwoleniu Stanisława Wyspiańskiego*, s. 317–338).
- Ziejka F., *Wesele w kręgu mitów polskich*, Kraków 1997.

Indeks osób

- Ajschylos 163
Aleksander Wielki, król
 Macedonii 86
Amiel Henri-Frédéric 310–312,
 315
Ariosto Ludovico 85
August II Mocny, król Polski
 181
August III, król Polski 181
- Bartoszewicz Kazimierz 179**
Biały Beata 28
Bielecki Tadeusz 26
Bieniek Barbara 28
Bizior-Dombrowska Magda-
 lena 199
Błoński Jan 43
Borowski Mateusz 43
Bourkane Mateusz 44
Boy-Żeleński Tadeusz zob.
 Żeleński Tadeusz
Bronicz-Iłowiecki Stanisław
 170, 171
Brzozowska Sabina 39, 43, 44
Brzozowski Jacek 249, 284
Brzozowski Stanisław 71
Budda (właśc. Siddhartha
 Gautama) 102
- Byron George 191, 300
Caro Leopold 27–29
Castiglione Baltazar 134
Cervantes Saavedra Miguel
 de 159
Cezar, Gajusz Juliusz Cezar
 (Caius Iulius Caesar) 266
Chmiel Adam 19
Chmielowski Piotr 25, 93, 108,
 109, 119
Chodźko Aleksander 104
Chopin Fryderyk 148, 174
Chopin Nicolas 148
Chwin Stefan 258
Comte Auguste 227
Czabanowska-Wróbel Anna
 13
Czajkowski Józef 131
Czechowska Jadwiga zob.
 Korecka Jadwiga
- Dante Alighieri 203
Degler Janusz 17
Demostenes 90
Dmochowski Franciszek
 Salezy 203, 204
Dmowski Roman 26, 261

- Doboszewska Alina 14, 21, 26
 Dostojewski Fiodor 201
 Dudzik Wojciech 35
 Dulęba Maria 131, 174
 Dulębianka Maria zob. Du-
 lęba Maria
 Edward III, król Anglii 201
 Feldman Wilhelm 85
 Filip II Macedoński 90
 Filip VI Szczyśliwy, król
 Francji 201
 Fita Stanisław 34, 35
 Frączkowski Franciszek 170
 Fredro Aleksander 168
 Gajda Kazimierz 136, 137
 Galvani Luigi 85
 Gambetta Léon 233
 Głowiński Michał 22, 25, 26,
 30
 Goethe Johann Wolfgang
 85, 219
 Gonta Iwan 103
 Goszczyński Seweryn 104
 Górnicki Łukasz 134
 Grottger Artur 100
 Haake Michał 44
 Hegel Georg Wilhelm Frie-
 drich 303
 Herostrates 236
 Horzyca Wilam 46
 Hugo Victor 244
 Humann Carl 252
 Ibsen Henrik 62, 191, 192
 Jakubowski Jan Zygmunt 204
 Janion Maria 35
 Jankowiak Mieczysław 40
 Jaworski Władysław Leopold
 111, 185, 193
 Jednowski Marian (właśc.
 Marian Jednoróg) 172, 173
 Jezus Chrystus 88, 137, 278
 Jurek Marek 28
 Karol VI Szalony lub Umiłó-
 wany, król Francji 201
 Kasproicz Jan 108
 Kelles-Krauz Kazimierz zob.
 Krauz Kazimierz
 Kleczyński Jan 131
 Kmita Piotr 167, 173
 Koneczny Feliks 133, 136, 139,
 142, 174
 Korecka Jadwiga (z d. Cze-
 chowska, zamężna
 Grekowa) 131, 173
 Kosiński Dariusz 13, 16–18, 21,
 31, 32, 45
 Kotarbiński Józef Karol Jan
 Nepomucen (pseud.
 Dzieszuk, Nux, Sincerus,
 Spectator) 174
 Kott Jan 24

- Kozicka Dorota 22
 Krasicki Ignacy 134
 Krasiński Zygmunt 63, 89,
 102, 160, 199, 205, 300
 Krauz Kazimierz 22, 227, 248

 Lack Stanisław Izrael 25, 211,
 222
 Ludwik II, król Bawarii 84
 Lutomski Bolesław 23
 Lutosławski Wincenty 26, 94
 Lwowicz Józef Kalasanty 258

 Łempicka Aniela 21, 22, 26,
 27, 33, 56, 57

 Maciejowski Ignacy (pseud.
 Sewer) 231
 Maeterlinck Maurice 80
 Maria, matka Chrystusa 69
 Matějka František 148
 Matějka Joanna 148
 Matejko Jan 148, 202, 261
 Matuszek Gabriela 35, 36, 38,
 39, 41
 Maurras Charles Marie 28
 Mehoffer Józef 202
 Miciński Tadeusz 94
 Mickiewicz Adam 13, 35, 56,
 58, 62, 63, 67, 70, 74, 90,
 98, 99, 102–104, 122, 124,
 135, 141, 145, 148, 156–163,
 165, 168, 176, 178, 182, 192,
 193, 203, 204, 227, 244,
 254, 258, 259, 272, 276, 277,
 280–283, 285, 287, 291, 300,
 301, 315, 318, 319
 Mielewski Andrzej (właśc.
 Andrzej Sydor, Sidor,
 początkowo pseud. Mi-
 lewski) 124, 130, 132, 166,
 175–178
 Mikołaj I, car Rosji 59
 Mikołajczykówna Anna 231
 Miodońska-Brookes Ewa
 31, 33
 Mochnacki Maurycy 275,
 276, 287
 Mojżesz, prorok 60
 Moszyński Jerzy 205
 Mrozowska Jadwiga Stani-
 sława (pseud. J. Ruczko,
 J. Ruczkówna, *primo voto*
 Poray-Wybranowska,
secundo voto Toeplitz)
 125, 130, 171, 172

 Napoleon I (Napoleon Bona-
 parte), cesarz Francuzów
 221, 224, 225, 300
 Napoleon III (Charles Louis
 Napoléon Bonaparte),
 cesarz Francuzów 201
 Neuwert-Nowaczyński Adolf
 zob. Nowaczyński Adolf
 Niemcewicz Julia Ursyn 169
 Nowaczyński Adolf (przydo-
 mek Neuwert) 38, 85

- Nowakowski Jan 56, 59
 Nowakowski Waław 94
- Okulicz-Kozaryn Małgorzata
 44
- Okulicz-Kozaryn Radosław
 20
- Ordonówna Władysława
 zob. Ordon-Sosnowska
 Władysława
- Ordon-Sosnowska Władysław
 (z d. Rybicka, *primo*
voto Sosnowska, *secundo*
voto Feistowa) 130, 173
- Ortwin Ostap (właśc. Oskar
 Katzenellenbogen) 25, 71,
 76, 79, 82, 84, 92, 105
- Osterwa Juliusz 131
- Paszkowski Józef 73
- Pawlikowski Tadeusz 108
- Pawłowski Jan 170, 171
- Piłsudski Józef 26
- Płoszewski Leon 56
- Popiel Magdalena 41–43
- Potocki Antoni 302
- Prokesch Władysław 21, 119
- Prus Bolesław (właśc. Głowacki Aleksander) 34, 35,
 60
- Prussak Maria 20, 37, 45, 46
- Przerwa-Tetmajer Kazimierz
 40
- Przybyłowicz Michał 169
- Przybyszewska Dagny
 (z d. Juel) 108
- Przybyszewski Stanisław 108,
 134–136
- Przychodniak Zbigniew 249,
 284
- Puzyna Jan 94
- Pytłasiński Władysław 76
- Raszewski Zbigniew 17, 19
- Rittner Tadeusz 125, 131
- Rosiek Stanisław 35
- Rosner Ignacy (pseud. Neros,
 Infaustus) 185, 201
- Rossbergowie, rodzina 148
- Rydel Lucjan 108
- Rygier Teodor 68, 122, 157
- Sadlik Magdalena 24
- Schiller Friedrich 254, 320
- Schiller Leon 19, 20
- Schmolke Anna (z d. Nemythy) 148
- Schmolke Wincenty 148
- Senowski Grzegorz 169
- Sienkiewicz Henryk 59, 60,
 76, 79, 242, 243
- Skuczyński Janusz 56, 70,
 102
- Słowacki Juliusz 58, 59, 63,
 64, 104, 124, 125, 135, 141,
 142, 151, 169, 172, 249, 257,
 284, 300
- Smolka Franciszek 148

- Sobiesław Włodzimierz
(właśc. Sobiesław By-
strzyński) 168
- Solski Ludwik 108
- Sosnowski Józef Konstanty
Nałęcz (pseud. Marian,
Mariański) 125, 130, 170
- Spasowicz Włodzimierz 25,
251, 252, 258, 261
- Spitziar Jan 11
- Staff Leopold 71
- Stanisławski Jan 108
- Stępowski Leon (pseud. Leo-
nowicz, Warski) 169, 177
- Strzyżewski Mirosław 199, 275
- Sugiera Małgorzata 43
- Swinarski Konrad 43
- Szczepański Ludwik 57, 60,
63, 70
- Szekspir William 71, 73, 74,
83, 96, 97, 243, 246, 255,
257, 260, 265
- Szela Jakub 103
- Świerkowska Małgorzata 12,
13, 15, 30
- Tarasiewicz Michał January
68, 125, 130, 174, 177
- Tarnowski Stanisław 22, 94,
233
- Tetmajer Włodzimierz 231
- Toeplitz Józef 125
- Towiański Andrzej 103, 151
- Trzeciak Katarzyna 22
- Turliński Ferdynand 108
- Tyszka-Drozdowski Krzysz-
tof 28
- Vogüé Marie-Eugène-Mel-
chior de 201
- Wagner Ryszard 84, 86
- Walewska Leta (właśc. Wale-
ria Abramowicz, zamężna
Czajkowska) 131, 176
- Walewski Adolf Leopold
(właśc. Adolf Leopold
Wallek-Walewski) 131,
132, 166
- Wasilewski Zygmunt 271–274,
280, 287, 291, 294, 299,
303, 305, 310, 311, 319
- Wąsowski Stefan 294
- Wernyhora, lirnik 61
- Węclawski Paweł Jan 219
- Wysocka Stanisława
(z d. Dzięgielewska,
secundo voto Stanisławska,
pseud. Wilska) 125, 131,
166, 167
- Wysocki Piotr 275
- Zapolska Gabriela (właśc.
Maria Gabriela Janowska,
z d. Piotrowska herbu
Korwin, *primo voto*
Śnieżko-Błocka) 127, 166

Indeks osób

Zawadzka-Kleczyńska Aniela (właśc. A. Rogala- -Zawadzka, zamężna Kleczyńska) 131, 174	Zygmunt Stary, król Polski 104
Zelwerowicz Aleksander 168	Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) 108
Ziejka Franciszek 15	Żeleźniak Maksym 103
Zowisło Maria 35	Żeromski Stefan 26, 229



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobiecą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przelomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, *Pan Tadeusz po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumialstwo” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisławski, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczytanie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, *„Powinna być nieufnością”. Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020
- tom 20 – Paweł Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Poznań 2020
- tom 21 – Maciej Gorczyński, *Wacław Borowy versus Adam Grzymała Siedlecki. Spór o racje literatury polskiej*, Poznań 2022
- tom 22 – Krzysztof Fiołek, *Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska „Głosu” i reakcje obrońców Litwosa*, Poznań 2021

- tom 23 – Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2022
- tom 24 – Tadeusz Budrewicz, Radosław Okulicz-Kozaryn, *Estetyka „zdrowego rozsądku”?*, Poznań 2020
- tom 25 – Elżbieta Winiecka, *Wpływologia. Międzywojenne dyskusje wokół Pana Tadeusza i futuryzmu jako elementy sporu o wpływy, zależności i plagiaty*, Poznań 2023
- tom 26 – Jolanta Pasterska, *Spory o powieść w dyskusjach krytycznoliterackich drugiej emigracji niepodległościowej*, Poznań 2021

