



10066100

47

PYŁY LITERACKIE

I.

— A my, duchy słowa zacię-
daliśmy kształtów.
Kształtów — jeżeli Ja to już
kształt.
Słowacki.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

NA TLE
SWEGO
TEATRU

NAPISANE

ALEKSANDER BOLESŁAW CYPKA

1921

NAKŁADEM KSIĘGARNI LUDWIKI FISZERA w ŁODZI

WARSZAWA — E. WENDE I SKA

POZNAŃ—FISZER I MAJEWSKI. TORUŃ—TOW. KSIĘG. KRESOW.

BAZAR SZKOLNY
Warszawa, Nowolipiska 2



821.162.1(091)AIZ

9233/c

SŁOWO WSTĘPNE.

Pierwszy tomik „Pyłów literackich” wysyłam w świat w nadziei, że znajdą czytelnika, który je uważnie przestudjuje. Noszą nazwę może zbyt skromną: Pyłów, bo w rzeczywistości nie rozpylają wiedzy o piśmiennictwie młodej Polski, ale ścięśniają raczej zakres uwag do pewnej sumy moich poglądów na twórczość i twórców.

Jeszcze na ławie uniwersyteckiej nosiłem się z planem ułożenia książki, któraby odmiennym kluczem właściwiej rozwiązywała zagadnienia literackie symbolistów polskich. A była dogodna sposobność, bo pracowałem nad Wyspiańskim i Przybyszewskim.

Uwagi swoje przedstawiłem — jako słuchacz na wydziale filozoficznym — prof. Chrzanowskiemu, mej wyroczni w rzeczach literackich. Pochwalony przez tego ostatniego, nazwany byłem przedczesnym projektodawcą, mało obznajmionym jeszcze z „obcymi”.

Po kluczu krytycznym wysunąłem uwagi o ideologii Wyspiańskiego. Przyjęte przez autora „Okrucichów literackich” bardzo życzliwie i ciepło, ocenione były surowo. Zarzucił mi prof. Chrzanowski śmiałość i zbytnią bezpośredniość, zwłaszcza ton bojowy w stosunku do komentarzy i komentatorów teatru Wyspiańskiego.

— Czekać, nie śpieszyć się, ochłonać, niech atrament ma czas przeschnąć. P. Sinko wydaje znakomitą pracę — usłyszałem przy pożegnaniu się z Mistrzem. Starąłem się tem uspokoić i moje nerwy, bo zdanie mego profesora było święte!

Prof. Sinko dawał społeczeństwu owoc swej filologicznej pracy nad „antykiem” autora Wandy.

Tymczasem myśl krytyczna, pobudzana wciąż snującą się nicią komentarzy do przyczynków i analiz monograficznych, zażądała kształtów rzeczywistych. W gronie kolegów uniwersyteckich z kółka polonistów i sławistów — przy łóżku chorego przyjaciela mego Stanisława Antoniego L.....go — powstała myśl, by wspólnymi siłami wydać Almanach akademicki ze wstępem Chrzana (jak nazywaliśmy naszego Demostenesa), a który byłby zbiorową książką doby wojennej. Był pomysł inny, by nazwać książkę „Pyłami” i to pod kierunkiem kuratora Koła polonistów i Koła artystyczno-literackiego. Ja z pracami miałem iść na pierwszego.

Służba wojskowa rozrzuciła nas i zniweczyła plany. Sam występuję z „Pyłami” — jak rozbiitek z grona młodzieży ciężkiego i smutnego okresu „wojennej zawieruchy”, bez współrówieśnych i bez owego wstępu prof. Chrzanowskiego.

Z marzeń ówczesnych pozostała jednak nuta lirycznego uniesienia na widok pamiętek przeszłości, tak świeżej a jednak tak odległej, w środowisku młodych i szczerych dusz, gromadzących się około katedry Czcigodnego Mówcy z sali Kopernika Coll. Nov.

Na szarym i małoliterackim bruku łódzkim ta pamiętka wspomnień lat studenckich niech przykryje szronem smutku i tęsknoty karty pamiętnika literackiego, po którym zostały złote pyłki, spadłe z płaszcza Mistrza Ukochanego, którego oblicze zawsze nosić będę świeże i piękne — w młodzieńczej pamięci...

Łódź, dn. 1 lipca 1921 r.

Autor.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

NA TLE SWEGO TEATRU.

Kiedy w Krakowie rozeszła się wiadomość, że Wyspiański po strasznych cierpieniach skonał na ramionach swych najbliższych towarzyszy, a naród oplakiwał niepowetowaną stratę, — kiedy wszystkie dzienniki, miesięczniki, aktualne broszury, poświęcone pamięci zmarłego, składały hołd talentowi — młodzież akademicka, krakowską wrzuciła do żałobnej urny laurowy liść, skromny ale, jak wdowi grosz, istotnie szczerzy i wymowny w uczuciu żałoby i żalu.

A brzmiała odezwa do ogółu młodzieży U. U. J. jak następuje:

„Ze zgonem Wyspiańskiego zgasła na niebie naszej poezji najjaśniejsza gwiazda, której promienie jaśniały otuchą w długie narodowe noce... Stratę odczuliśmy przedewszystkiem my, młodzież, dla których idee naszej poezji wieszcejszą są droższe i świętsze, aniżeli hasła i idee partyjne. Genjusz Wyspiańskiego jaśniał na wyżynach, na których niepodzielnie panuje Piękno i Poezja. Z tych wyżyn rzucał snopy skier, które w duszach młodych ogień wzniecały. I zgromadzili się pod sztandarem Piękna i Poezji Wyspiańskiego wszyscy bez względu na partyjne poglądy i waśnie i zbierała się pod nim młodzież cała, ta, dla której poezja*) Wyspiańskiego jest przewodniczką jaśniejącą w ciemnościach“.

*) Nowa Reforma z dn. 29 list. r. 1907.

W tym kulcie wzrastał i piszący. Nic dziwnego, że jako świadek manifestacji żałobnej, jako ten z licznych szczęśliwych uczniów gimnazjalnych, który trzymał szpaler w czasie wspianego pochodu na Skalkę, do „grobu zasłużonych”, mam prawo powołać się na ten hymn młodzieży na cześć poezji i piękna wcielonego w teatrze najlepszego syna Młodej Narodowej Sztuki.

VITA BREVIS — ARS LONGA.

I.

„Ja nie jestem jak tylko fantazją,
ja nie jestem jak tylko poezją,
ja nie jestem jak tylko duszą...
Ale za mną przyjdzie moc,
poczęta z moich słów,
moc, co pokruszy pęta,
co państwo wskrzesi znów!”

Przez usta proroka Daniela przemówił wyraźnie duch poety narodowego, który na uczcie bałtazarowej śnił o potędze swego wybranego narodu. W tych słowach zamknęło się motto dla twórczości tego ideologa. On przez swoje życie, przeszedł po Polsce jak wyczarowany sen o pięknie, jak fantazja wizjonera, odtwarzającego w teatrze baśń żywą i barwną, kołyszącą do snu i będącego też udręką człowieka w letargu. Życie to było jednak katownią jednostki, niepogodzonej z otoczeniem. Nie znalazł, jak inni: oddźwięku żywych dusz — miał trumny i gromnice.

Żałobną musiała być taka poezja, ustawiona jak nieboszczyk na katafalku, przybranym uroczystym kirem — ale przecież kirem, w gromadzie świec, które jak chór siostr miłosierdzia doniosłe zawodziły, od kołyski do agonji umierającego poety, żałobne i cmentarne: dona ei pacem.

Jaszczurcze te zęby krytyki małopolskiej wpiły się w młodą poezję Wyspiańskiego i zapuściły jad, który musiał wydać odpowiedni ton ironji i sarkazmu. Ciał poeta po twarzy krytykę jak biczem — ucząc swym uśmiechem zbolełego melancholika doraźnie rozumu. Był on tylko duszą artysty bardzo czulego

na zewnętrzne działanie drukowanego słowa. Czuł się otoczonym sforą drapieżnych psów.

Lecz w słowach bólu i sarkazmu był gest wielki, było wielkie i święte w nienawiści szarej masy zarozumiałych ignorantów, wielkie i prorocze: Odi profanum vulgus.

Nie przez siebie, ale przez dzieła widział poeta budowniczego wielkiej i bardzo osobliwej sprawy. Czuł, że wyjdzie moc, co wnet pokruszy pęta, że uprzedzeniem, rozbitem w proch, zbuduje gmach silnej wiary z nowych dusz.

Był on wyrazem idealizmu magicznego, ale prąd jego myśli nie biegł starem korytem promienistych i bajronistów ukraińskiego pokostu — był sam sobą, swojemi myślami zajęty, jako malarz; dekoracjami witrażysty wysłał swój skarb Sezama, w którym zamieszkał jak w labiryncie sobie śpiewając a Muzom: muzom wybranych inteligencją i duchem.

Tymczasem wszystko rzeczywistością skrzeczy:

„Wyuczono papugę wyrazów o sztuce,
przyznać trzeba, że łatwość miała w tej nauce;
więc gdy wyraz „secesja” wymawiać pojęła,
witała tym wyrazem wszystkie nowe dzieła.
Więc styl mój krzesel z lekarskiego domu
nazwała secesyjny — płynnie i bez sromu”.

Skarb Sezama nazwano, w żargonie papuga, secesyjnym domkiem i bawiono się dziwakiem-poetą. Tymczasem poecie „duchy żywe śpiewały” — „duchy w duchu, świat cały globowy mi śpiewał, przelewał łzy moje w pieśń, a z łez czynił posągi”...

Na to krótkie, pełne udręk życie musiała zwalić się dręcząca też mara zwykłej pustki i ciemnoty pod hasłem dziennikarskiego: totschweigen. To jednak unieśmiertelnia często sztukę, dłuższą nad życie.

Krytyka w jednym się nie pomylili:

„Dzieła poety robią wrażenie, jakby autor je pisał dla siebie i nie liczył się z czytelnikiem. Co jemu było jasnym i prostym, a w literackim ujęciu ograniczało się nieraz do umówionych znaków między myślą a słowem, to trzeba raz po raz odczytywać, wiązać, nawet zgadywać. A nawet myśl badawcza dochodzi po dłuższym studjum do poznania konstrukcji ideowej i artystycznej t. zw. „typowych” dramatów poety. Czas już największy pokusić się o systematyczną, dokładną odbudowę tych strzelistych gmachów poety”.

Słowa krytyka (Mączyńskiego) stwierdzają wielokrotne uczucie komentatorów dzieł poety: łamanie się z zagadkami symbolu. Może wina metody tych, którzy „sadzą” się na metodę i przyprószywszy oko swoją specjalnością nie są dla poety, ale poeta dla nich i przez nich stworzony. Tu brak pewności i zaufania do wyroków nieomylnych powag. Tymczasem:

„Czekać trzeba cierpliwie, aż po pewnym czasie
nowy frazes papudze w pamięć wbić znów da się.
Jakkolwiek rzecz ta kształtu Sztuki nie odmieni
frazes jednak wystarczy, by Myśl djabli wzięni”.

(Fragmenty).

II.

Kraków za czasów Wyspiańskiego przeżywał okres poszukiwania sił twórczych w celu nawiązania nici z poprzednim éwierćwiekiem z przed roku 1863. Gromadziło się życie krakowskie około wspólnej idei odbudowy dzielnicy małopolskiej przez publicystykę, politykę, historję.

Młodzież rozpolitykowaną odrzucono od areny życia publicznego i pchnięto w mury Wszechnicy Jagiellońskiej, by tam siły twórcze w pyłe bibliotecznym zatopić i wyprzeć się romantyzmu w życiu.

Literaturę uważając za czynnik społeczny domagano się dydaktyzmu, lekcji moralności. Powieść miała być kazalnica dla tych i innych tendencyjnych wskazań politycznych, teatr trybuną i zarazem domem poprawy.

Szujski przed młodzieżą rozdierał szaty togi rektorskiej i głosem Skargi nawoływał do krytycyzmu, opamiętania się.

„... jako ratunku żądam namiętnego chwycenia się krytycznego kierunku, żądam tej wielkiej ambicji, aby zwyciężyły wady narodowego charakteru, pozbyć się narodowej właściwości, która jest zabójczą; żądam, aby cały zapał młody, cała miłość ojezyny, po raz ostatni uniosła pokolenie nasze w sferę, która już nie potrzebuje zapału, bo ma męską dojrzałość, która zastępuje zapał zimną krwią, z jaką świadomie dzieją się czyny!”

Wady narodowe, tak grobowo wymawiane, nakładały na społeczeństwo krakowskie włosiennicę jawnogrzesznicę Magdaleny. Naród bił się w piersi

z dewocyjną pokorą, tracąc wolę i samorzutność. Hipnotyzer odbierał mózgom świadomość życia i działania i narzucał na teroryzowany kadłub klosz gazu trującego, obez władniającego zmysły.

Ten człowiek, myślący za tysiące, wierzył, że jest wyrazem epoki, że stwarza epokę Stańczyka, z nim wierzyła Galicja w opatrnościową misję Proroka. Dla umysłowego życia Młodych, Szujski odegrał rolę Towiańskiego.

Namiętnie chwycenie się krytycznego kierunku udzieliło się Wyspiańskiemu w młodych jego latach. Był on pod wyraźnym wpływem mistrza Józefa, który na polu literatury i teatru pozostawił ślady swej politycznej misji.

Jako wróg marzycielstwa, co wyraził dobitnie we wstępie do swych prac dramatycznych, z Matejką i Tarnowskim tworzył trójcę dogmatyczną, wcieloną w Boga Ojca mistrza Jana. Monumentalna praca nad utrwaleniem historii na płótnie, praca tytaniczna i misyjna, wybieranie tendencyjne miejsc jasnych w dziejach, pełnych światła optymizmu — to ten historyzm człowieka pracy, uczącego konstytucjami i Racławicami, że ze szlachtą polską polski lud iść winien, ramię przy ramieniu, gdyby nie to warcholstwo szlachty romantyzującej na temat liberum veto ze swoim niekarnym „faustrechtem”; np. Maćko Borkowicz.

Witkiewicz słusznie charakteryzuje duszę Matejki w tych słowach: „Matejko miał duszę smutną z natury. Nietylko wyszedł on z pesymistycznego poglądu na historję i w pierwszych obrazach brał z niej tylko to, co było najsmutniejszego, najtragiczniejszego, ale on

nie mógł wyrażać prosto i szczerze jasnych i wesołych stron życia. Nie mógł, bo nie czuł. Stworzył on swoją rasę ludzi, napiętnowanych jakimś fatalistycznym tragizmem”.

W gronie ludzi, tak tragicznie chwytających dziejowe wypadki czułe i bezpośrednie, serce poety musiało mieć smutek cmentarny: jako malarz i dramaturg.

III.

Kraków sam, jako cmentarzysko pamiątek narodowych, w murach kryje wiele smutku, patrzącego oczolodołami trupiej czaszki. A w czasie tej wiele było naówczas czarnego robactwa.

Rok 1846 zaciążył nad miastem jak ołowiana chmura pełna fatalizmu. Ona rozpoczęła serję deszczów bezustannych, przykrych, beznadziejnych jak przed świata końcem. Rzeź galicyjska wybuchła w zachodniej Galicji, w pobliżu Krakowa, a skończyła się zniesieniem wolnej Rzpltej Krakowskiej. Jeżeli smutek wyrósł jak chwast na grobie, to wypełnił jak gad historycznej nienawiści chłopca do szlachcica, zręcznie wyhodowany w cieplarni metternichowskiego systemu.

Poezja Ujejskiego była dekoracją i wykładnikiem tego podwójnego zgrzytu. Z jednej strony rzeczywistość, że się nie kochamy wzajemnie, z drugiej strony wizja mesjanistyczna, że Polska jest Odkupicielką, Matką Boską narodów. Ile tu ironji, ile tu tendencyjnego, dla zamydlenia sobie oczu — fałszu.

Ujejski był w hymnie: „Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej” nieświadomie-Odysem, zalepiającym sobie uszy woskiem. „Ona niewinna” wołał

poeta głosem proroka Jeremjasza, zwalającego winę głównie na wroga.

Rzeczpospolita, kwitnąca życiem, stała się gniazdem ludzi samotnych, odrętwiałych duchem, skarłałych. Miasto grobów miało odarty i okradziony ze skarbów Wawel, jako jedyny i prawdziwie królewski gród żałoby.

Rok 1850, pożar Krakowa — to ostatni gwóźdź, wbity do trumny krakowian. Upadek wolności i nędza majątkowa. Ta naga królewskość starego Krakowa, łachmany króla Leara, weszła, jako część składowa, do poezji Wyspiańskiego, uważającego siebie nie za pogrobowca ile budziela z tego katastrofalnego letargu, w którym się pogrążyło całe pokolenie krakowian.

I tu wielka różnica między optymizmem pozytywistów warszawskich z Świętochowskim, Prusem, Sienkiewiczem, a pesymizmem szkoły krakowskiej z Szujkim, Kalinką, Bobrzyńskim, Matejką.

Korzon i Szujski — to dwa bieguny, wyrażające Warszawę i Kraków. W piśmiennictwie było podobnie. Sienkiewicz koloryzował, Szujski czernił historję.

Miało to wiele wspólnego z murami i wypadkami historycznymi. Kraków skonał dwukrotnie, Warszawa raz tylko. Hreczkosiej warszawski miał na balet i bawił się istotnie — bo fabryczki dobrze szły i handel z Rosją, Kraków wyssany przez Wiedeń był zdatny tylko na kompromis, prowadzony przez szlachtę i panów „koła sejmowego”.

„Przy Tobie Najjaśniejszy Panie stoimy i stać chcemy“: oto jedyne motto dla życia politycznego naszych lojalistów.

IV.

Było więc, dla wyżej wymienionych powodów, bardzo źle młodemu chłopcu, wzrastającemu od ziemi, jak bluszczyk, by przez całe życie pięć się wzdłuż starych czerwonych murów średniowiecznego Krakowa.

Stanisław Wyspiański urodził się w roku 1869 z ojca Franciszka, artysty-rzeźbiarza, przyjaciela Matejki. Franciszek Wyspiański należał w swoim czasie do cenionych artystów.

Jak notuje biograf poety Hoesick: „... w Krakowie, w kościele św. Piotra stoi wspinały posąg generała Florkiewicza, kuty z marmuru przez Wyspiańskiego. W latach 1863/4 Franciszek Wyspiański należał do kółka towarzyskiego w Krakowie, utworzonego przez pracujących na gruncie krakowskim artystów i pisarzy, między którymi byli: Matejko, Grottger, Żeleński, Kubala, Bałucki, Lubowski i w. inn.”.

To jednak Wyspiańskiemu (ojcu) nie przeszkadzało, żeby w r. 1901 umrzeć w zakładzie humanitarnym Helzlów — w nędzy.

Takiego mając ojca mógł poeta wynieść z domu poczucie stylu, ukochanie sztuki i zamiłowanie do monumentu.

A on sam? Już jako młody chłopak wykazywał Wyspiański wielką żywość, skłonność do humoru, wielką śmiałość i iniejaytę w figlach i fortelach, zmysł w organizowaniu zabaw i gier, poczucie plastyki, lubowanie się w pięknym geście, bohaterskiej pozie, i jak opowiada kolega z lat gimnazjalnych St. Estrejcher „dramatyczne wrażenia pociągały go już wówczas ku sobie”. Teatr zajmował go zawsze.

Co sobotę, a więc w każdą premierę pochłaniał oczami słuchacza, przyszedł poeta-dramaturg, to co widział — stojąc na parterze ze studentami; obojętne to było jaka sztuka, byleby grali, a co zapamiętał utrwał, po przedstawieniu, w domu na rysunkowym papierze.

Obok teatru, a więc świata urojeń zajmowała chłopca przyroda.

Często, powracając brzegiem Wisły, rwał po drodze kwiaty, a zwykle niemi były kłujące, dziwaczne zielska, trawy, głóg. Chwastami, nazrywanymi nad rzeką, miał mały poeta białe gipsy w pracowni ojca i tak dekorowane postacie rysował w różnych „odmianach i kombinacjach”.

Obok natury żywej miejscem pobytu często była Katedra.

Stawał przed pomnikami lub siadywał na stokach góry wawelskiej i dumał. Wtenczas cały świat nie go nie obchodził.

Taki, do ludzi zwykłych nie podobny osobnik, nie dziwnego, że był otaczany przez „andrusów” i oglądany jak okaz „o cudnie delikatnej cerze”.

Pustka, model, teatr: oto trzy elementy przyszłej twórczości i zainteresowania artystycznego twórcy „Akropolis”.

* * *

Wawel był jednak motywem już w wieku bardzo młodym. Na święta Bożego Narodzenia samodzielnie skleił sobie poeta dużych rozmiarów szopkę — Wawel. Sam pomysł stosowania motywów krakowskich do estetycznych poczynąń zasługuje na uwagę, zwłaszcza,

że swój teatr zwiąże niemal z dekoracją ruin wawelskich i tam będzie reżyserował, dyrygując zastępem aktorów, wysnutych z wyobraźni wizjonera. Podkład dla tego umysłu musiał być realny, ale przystrojenia tej rzeczywistości w szaty często zbyt indywidualne zamazywały, jakby świadomie, pierwotne tło, dając tem mieszaniam obrazów fantasmagorję kształtu.

Bratanie się ze światem sztucznym i do tego dotkniętym zawieruchą dziejową sprawiło, że dusza Wyspiańskiego wyrosła na cmentarzysku, tak się z tym smutkiem pojednała, że klasztorne życie niewiele by się różniło od tego wyodrębnienia swego „ja” z areny ludzi żywych.

Ożywieniem i ratunkiem była żywa i ruchliwa wciąż wyobraźnia dziecka, odświeżająca widoki przybraną szatą wymyślnej dekoracji.

Zatopienie się i cicha rozmowa z grobami to zadatek przyszłego mistyka, oglądającego świat zamiast w sobie — w monumencie. To nie jest patrzeniem w siebie ani w dzieje swego ducha animizującego kamienie i mury, ale historyzowaniem liryka, przechodzącego w świat dawny, trudny do odtworzenia barwnie, ale po królewsku wnioskując po ruinach, że byli ludzie i były czasy wielkiej przeszłości.

Dla teatromana była tu sposobność, by zapełnić ten świat nie lekturą historyczną, ale dowolnie przenoszonymi figurami z pod kinkietów scenicznych, osobami dramatu z gestem i pozą.

To był typ nastrojowca o zmiennej duszy, uzależnionej od kalejdoskopowej gry barw i cieni swego dzisiaj i wczoraj, który nie orjentując się w możliwości świata konkretnego, stwarza nieświadomie

anachronizm tak długo, dopóki wrażenie i wzruszenie estetyczne nie podszeptnie, że ta możliwość może być ładna i interesująca.

Dusza wieczysta, eteryczna stale trzyma się zasady niezmienionego pograżania się w to, co oczy widzą: pustkę i smutek.

To ostatnie będzie zasadą hamletyzującej poezji romantyka, pierwsze da sposobność przewartościowania wszelkich wartości, dochodzącej do ironji: vanitas, a drugie nie pozwoli marzycielowi utonąć w hiperkrytycyzmie Stańczyka, negującego udział sentymentu i przywiązania do urojeń życia. Będą się jednak te elementy zasadnicze kłócić aż do absurdu, będą zwalczać ruinami niemożliwość przypuszczenia wizjonera. Słowem, tu już w ideologii zaznaczy się ciągły bój między pożądaniem wrażeń nastrojowca, czułego jak mimoza, między pogrobowcem, niszczącym się w świecie urojonym na marach, wywołanych duchów, które przesądzone, prędko znikają ze śladem przekonania, że coś zrobiły i grą stworzyły dzieło trwalsze od spizu — oraz żal, że co urojone nie może jednak być dla żywych — żywym.

V.

Także listy Wyspiańskiego (pisane do przyjaciela swego K. Maszkowskiego — pochodzące z lat 1890—1) przynoszą garść szczegółów, tyczących się poety-artysty, rzucając pewne światło na jego: umysł i uczucie.

Poeta, będąc razu pewnego z Mehofferem w pomieszaniu Matejki miał sposobność oglądania całych

stosów materiałów historyczno-archiwalnych, tak skrętnie gromadzonych przez twórcę „Grunwaldu”.

Sędziwy archiwista pokazał uczniom kopje konfederacji targowickiej, kopje podpisów Szczęsnego Potockiego i in. Imaginacja zaczęła pod wpływem grozy i przerażenia wyobraźniowo-emocjonalnego snuć wizje, korowód osób historycznych, związanych z hańbą Targowicy. Wyspiański — Polak drgnął w swym świętym zapale oburzenia i gniewu.

„Ciemno już było zupełnie — słowa z listu z dn. 12 gr. 1890 — w całej sali — tylko jedna świeca się skrzyła i jakieś płomienie i skry z niej wylatywały. Zdawało mi się, że widzę jak wchodzi Szczęsny do tej sali, jak przesuwa się cień jego ku środkowi, gdzie stoi spokojny „portrait” staruszki zaanej i pogodnej — pani Adamowej. Czy ona zadrżała na jego widok, tak mi się zdało, że twarz jej nabiegła, jakby krwią, żywymi barwami. Może to od świecy w sali tak ciemnej”.

Otóż gotowy obraz, z obrazu — działanie osób, wizje, znaki niewyraźne, zmiana barw skóry pod wpływem uczuć gwałtownych. Gotowy pomysł, w pomniejszeniu, do przywidzianego przypadkiem pomysłu dramatycznego, akcji, reżyserji.

Tak często imaginacyjny dar poety odtwarzał obraz żywy, złożony z maszkar, upiórów. W Paryżu częściej się to powtarzało, w miarę wysiłku umysłowego i przemęczenia.

Innym razem rozmawia poeta z przyrodą, układa z gałązek drzew postacie, figury pełne czaru, tajemnicy. Przyroda hipnotyzuje albo poeta-samotnik zaklina i wywołuje poezją fikcję na tle żywej przyrody.

„Za linią mglistą kopca odbijała się jeszcze luna różowa — małe karłowate wierzby, osnute puchem, chyliły się ku oliwkowej plamie rzeki, dziwaczne kształty gałęzi pozwalały dopatrywać się w sobie przeróżnych wytworów fantastycznych; zdawało mi się, że na jednym z nich zawieszono wspaniałą lutnię czy harfę, całą połyskującą perłami i lśniącą diamentem kroppli. Naprężone jej struny czarne czekały reki jakiegoś Merlina czy innego czarodzieja, któryby, grając, wywołał ku mnie zaklęte dusze i potępione gromady...”

Wstrząsnąłem gałąź... perły i diamenty opadły i zimnem śniegu opadły mi na twarz... Z ręki wyślizgnęła się zmokła naga łydźka;... zrobiło mi się jakoś dziwnie smutno,... wiatr począł zlekka potrząsać drzewami — jakiś jęk mnie doleciał... to woda leciała w dole”.

Oto sposób tworzenia się urojonego widziadła. Poddawanie się ulubionym marzeniom. Baśnie, legendy, fantazje przesuwały się umyślnie, by potem, tendencyjnie prawie, niszczone były pastwą kapryśnego poety. Umysł szedł w gąszcz baśni, by po chwili snu wrócić do ludzi z żalem, że są inni od ludzi urojonych.

Płatanie rzeczywistości z przywidzeniem było i w sposobie rozumowania. To nie uczucie ile właściwość kombinacyjno-myślowa.

„Owszem, możesz mi dawać urywane i najbardziej przelotne myśli, możesz się przerzucać w najrozmaitsze desenie myśli, możesz haftować i układać, tkać koronki, możesz je potem zmiąć, a nie bój

się o to — już ja sobie wypraszuję i zrozumieć ten cały węzeł; będę go umiał rozplątać”.

Artysta, podług poety, powinienby tworzyć na „odludnej wyspie”, aby się „przymusić do jakichś cierpień”. Cierpienie, to kamień probierczy, to „Massynisa” ducha. Zawód swój uważa poeta za stan ascezy moralnej; nie można wygodnie żyć, bo „tylko człowiek cierpiący może być zdolny do tworzenia czegoś”. Do obudzenia uczucia i fantazji uważa Wyspiański za naczelne: Poezję i Melodję, bo one są bodźcem do pisania „poematu i dramatu”.

Mimo osobowości poety nastroje musiały siłą rzeczy być literackie (teatr, pracownia malarska Matejki), bo czułe i lękliwe myśli poety przejmowały się rzeczywistością, stwarzały bezkrwiste cienie, nachodzące dom artysty, a on, dekorując nimi pokój, reżyserował na oczekaniu — autor „Wyzwolenia”.

* * *

Czasami świat mógł się wydać poecie farsą. „Bo wszystko co robimy, jest do niczego, że za mało realne, że się ująć nie da w rezultaty”. A wtenczas takie nachodzące go „myśli do rozpaczyny mogą doprowadzić”.

Ze smutkiem i pustką przyświecała gwiazda ironji... jakby ucieczki przed rozpaczą.

Żeby tylko umieć utrzymać się w trudnej roli ironisty! „Ten uśmiech i tę złośliwość umieć utrzymać, umieć utrzymać przy swoim i żyć nie dla dziś, ale dla pojutra — to cała sztuka”.

Z ucieczką od grobu rozpaczyny łączy się też myśl, by dla przyszłości, mimo kamieni i ciosów, dać coś

trwałego. Chwile tego filozofowania nad sobą, światem i sztuką miały z hamletycznym „być albo nie być” — i wracał poeta znów do pracy. Bo, podług poety, „praca ciągnęła, gdy się w nią włoży, już sama da inne przyjemności”.

Dla pracy trzeba było wiele dać czasu. „Koniecznie trzeba czasu, czasu, długich chwil... Mój Boże, co się z tych lat razem złożonych zrobi, czy to będzie to, o czym się marzy”.

Wolało się marzyć niżeli obcować z ludźmi, których się, mówiąc nawiasem, unikało.

„Nikt mnie nie odwiedza i nawetbym nikogo nie wpuścił”... czytamy w listach poety do przyjaciela.

W baroku miał artysta upodobanie — tłumaczyć to można ukochaniem rzeczy dziwacznych, przypadkowo krzyżujących do fachowca stylu klasycznego. A więc gipsy i gipsatuury w polskim mauzoleum wawelskim: to kiedyś posłuży, jako świat realny, szczery, przywiązany, odpowiedni. Ludzie żywi dla poety, nie dziwnego, że wydać się mogli jak manekiny, pozamykane w klatkach, że te poczwary patrzą „cudze oczyma”. Ten świat, który poeta ukochał, zniknął „ze śpiewem i echem”, albo rzeczywisty obraz „zamarł na płótnach obrazów”, zakamieniał „w posągach”.

* * *

Dla człowieka przeciętnego taki stan duszy mógł być nieszczęściem, dla poety, czulego na barwy świata realnego, epidemiczną ślepotą: sowy. Noce, cmentarze, trupy, żyły dla poety życiem słonecznej pogody i młodości. Ta odwrotność patrzenia, przystosowania

oczcu do nocy i pustki głuchego kamienia czyniła obręcz, zacieśniającą świat, widnokrag świetlny dla obserwatora, zasilanego nie z zewnątrz lecz z wewnątrz. Siłą ducha mówić o żywych niemym — tak, by nie skamienieli, patrząc w posągi dumne: to idea późniejsza, idąca przez twórczość jak wskaźnik moralisty.

To patrzyenie mgliste i jednostronne odbiło się i na życiu prywatnym poety krakowskiego.

Jeżeli spojrzął na ludzi czuł rozezarrowanie, gdy mówił, to z ironją i wyrzutem, gdy malował, to ze smutkiem sceptyka, malarza nędzy i anemji dzieci ubogiej klasy.

Gniew ten musiał, wzbieraną siłą żółci, znaleźć ujście w teatrze — a tym utworem było „Wesele” i jego komentarz „Wyzwolenie”.

„Mam złudzenie, że przez cały ten czas chodziłem w ramach obrazu i nie umiem dzisiaj powiedzieć, w którym miejscu przestąpiłem próg tych ram, co je rzeźbiła wyobraźnia, kto malował te obrazy, które mi w oczach i myśli utkwiały. Trudno się pogodzić z tą myślą, że ten świat i te światki istnieją wciąż dalej, że istnieją nieprzerwanie”. (Z listu Wyspiańskiego z dn. 1 stycznia 1891 r.).

VI.

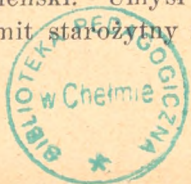
Czy był homerydą? Wyspiańskiego pociągał od wczesnej młodości świat helleński. Umysł poety pobudzał i wprawiał w zadumę mit starożytny z jego tragizmem i fatalizmem,

Pragnął artysta nawet „wymyślić religję nową i stworzyć cały nowy świat boski, cały Olimp nowoczesny mój, całe świętych obcowanie i t. d.”.

Łatwo było przewidzieć, że tak stosujący do swej indywidualności talent da nam coś nowoczesnego, nastrojowego, coś z Wyspiańskiego, jakby powiedział laik, umiejący istotę łączyć z nazwiskiem, mówiącem do niego jego tajemniczą gwiazdą. Inaczej: coś z tego zdolnego dyletanta, neohellenistycznego zakroju, bez dokładności erudyty-filologa.

Więc i ten „jego Olimp”, „jego bogów i świętych obcowanie” będzie miało charakter tak wyłącznie odrębny, że w miarę jak będzie dojrzewał ideolog-poeta greckość jego duszy, styl jego wizji, żeby tak się wyrazić, przybierze etykietalną szatę przenośni renesansowo-barokowej i półgreckiej na tle polskich pomników, historjografji naszej (choćaby dzielnicowej: małopolskiej), wreszcie na fundamencie ostatecznego schematu architektury-reżysera w pojęciu scenicznym — akropolisowego Wawelu.

Ilustracje malarza, oparte na motywie antycznym, związane były z „Iljadą” w przekładzie L. Rydla. W wyborze scen miał artysta wolną rękę; na kartonach przesunęły się obrazy, wysnute z wyobraźni, z naśladownictwa gotowych modeli w wydawnictwach niemieckich, poświęconych rzeźbie greckiej, wreszcie z samego tekstu. Powstają rysunki, przedstawiające Pallas i Achillesa, które pomieszczono w zeszytach „Tygodnika Ilustrowanego”. Scena Achillesa z Tetydą, Zeusa z Tetydą i inne. Przypada ta praca na rok 1896/7.



Wyobraźnia rozigrana żąda więcej, tymczasem redakcja czasopisma warszawskiego zamówiła wszystkie cztery ilustracje. Wyspiański proponuje przyjacielowi dokończenie przekładu „Iljady”, chciałby wydania kompletnego, tak sporządzonego, by na każdej stronie „pół-tekstu” było od góry — „pół-rysunku” od dołu.

Marzy poeta o podróży do Grecji. Studjuje „Iljadę” w przekładzie francuskim. Przy czytaniu układają się sceny ze świata Homera. I tak ujawniają się imaginacyjnie sceny Chryzesa z córką i Apollina, słuchającego tańców na wyspie Chryzie lub Chryzes, przybywający z żądaniem odebrania Agamemnonowi swej córki, czy wreszcie Apollo, trzymający rękę na strunach złotej liry.

Świat odległy, baśniowy więził wyobraźnię poety. Antyk jednak nie uczynił z krakowianina filologa duszy greckiej. Wisła miesza się ze Skamandrem, Mirmidoni z kompanją wojska austriackiego, kąpiącego się „naprzeciw” poety — w Wiśle. (Patrz: listy Wyspiańskiego).

Krytyka społeczna Wyspiańskiemu z tych lat niechętnie odnosiła się do bohaterów „podrobionych”. Plany się rozwiały, nakładcy nie było, wydanie „Iljady” rozwiało się w marzeniach. Jeżeli nie Warszawa — to może Paryż zrehabilituje przegraną poety... Tymczasem praca nad etymologją epitetów bóstw Homera posuwa się; podziwia poeta mężnego Patrokla, żywot Achillesa, wielkość zgruchotaną przez grom Zeusa. Porzuca jednak Wyspiański myśl wysyłania swych „greckich” pomysłów do syreniego grodu. Marzy o Paryżu, o angielskich dziennikach. Liczy nadto na

poparcie Rydla, bawiącego w Paryżu. Plany zawodzą, przeprasza się poeta z „Tygodnikiem”. Wreszcie owoc kilkuletniej pracy zbiera i wydaje w książce firma „Altenberg” w r. 1903, a więc znacznie później.

O dorobku tym artystycznym Wyspiańskiego pisze fachowiec T. Sinko: „artystyczny wysiłek Wyspiańskiego nie ułatwił widzom wejścia w świat Homera bardziej jak słuchaczom parafraza Słowackiego”.

Homeryda zawiódł, bo „Wyspiański dał Menelausowi stary austriacki „Faschinenmesser”, noszony do dziś dnia przez sanitarjuszy i trenerzy, Agamemnonowi zaś krzywą karabelę, obie bronie zdobne guzami. Wreszcie dla pokazania wnętrza jodłowego baraku skonstruował w narożniku rodzaj werandy „oczywiście bez precedensów archeologicznych czy filologicznych” (Sinko).

Kończy swe uwagi krytyk o „antyku” poety znamienym pocieszeniem: „Tak całe studjum archeologiczne Wyspiańskiego przyniosło mu parę motywów ornamentyki i parę kształtów broni (tarcza, dzida).

Nie przeszkadza to jednak temuż krytykowi cytować jednym tchem, że znawca antyku czytał i wertował Baumeistra, Puffendorfa, Buchnera, Lamera, Ganick-Fursthändlera, Reinacha, Fröhnera itd., itd.

Przypuszczenie tej możliwości uprawniło znawcę antyku Wyspiańskiego do zawyrokowania, że autor „Wesela” jest z pewnością „homerydą dramatycznym”.

Od siebie dodamy, że tę możliwość krytycznego „przypuszczenia” faktów śmiało zrównoważyć można hipotezą inną.

Chłopskość witeziów greckich nie musi nas dziwić, jeżeli zważymy, że tak dobrze znany świat

szekspirowski Greka był przez angielskiego neohellenistę bardzo dowolnie pojęty. Ową kapryśną greckość określił dobrze Kraszewski w przedmowie do przekładu „Troilus i Kressydy”, mianowicie, że Grecy Szekspira żyją tak jak ludzie współcześni Willowi, że oni mają skórę i kości przyjaciół Szekspira, że mają „krew i mięso jak proste chłopy”.

Bardzo możliwe, że ani liryzm krakowiaka z pod wawelskiego grodu, ani sztuka polska stosowana, ale kult dla Szekspira hamletysty polskiego upoważniał do tego, że co Willowi było wolno może potwierdzić i krakowski poeta z nad Wisły. Wtedy i „Karabela” i „Mirmidoni” nie będą wybrykiem anormalnej natury.

Prace sceniczne Wyspiańskiego dowodzą, że mity greckie, religja Greków były dla wyobraźni poety glinką, z której wyrabiał artysta nie figurki na swoisty wzór, nie linję kolejową Kraków — Ateny via Wisła — Skamander, ale mit grecki wplótł, jako symbol, do nowoczesnej myśli, stosowanej głównie do narodowej ideologii poety.

W liście do jednego z przyjaciół pisał Wyspiański w r. 1900: „nie sądzę wcale, aby wracanie do opisanych już tematów miało być przeżuwaniem, podjęciem dlatego, że się wśród znanych komnat łatwiej zachować i obracać; ale sądzę właśnie przeciwnie, że wiele jeszcze, bardzo wiele my dzisiaj mielibyśmy do powiedzenia nowego w tych pozornie już ze wszystkim zużytych tematach”.

To charakterystyczne wynurzanie się poety w listach jeszcze nieraz będzie dowodem, że autor „Noey listopadowej” nie lepił na scenie igrzysk olimpijskich

z figur, branych z „Łazienek” warszawskich, — ale swoją osobowością docierając samorzutnie do źródeł duszy szukał prymitywu, bez pretensji jakowej sztuki badania naukowego przez szkielko rozumu. Był sobą, bezpośrednim, poetą i artystą.

Mówiąc o podaniu grekiem, wojnie trojańskiej szukał surowości dusz starożytnych, ludzi z krwi i kości jak np. Hektor. Dlatego bronił swego teatru i nie myślał korzystać z pomysłu Sienkiewicza, bardzo antycznego i stylowego — mało życiowego.

Wszystko to było igraszką ludzi cywilizacji, on chciał być dzikim Sarmatą z domieszką satyry nie Arystofanesa ale Kochanowskiego. Choć miał „na łbie rogi” i nie był z tem ładny — dziwactwem stworzył swój świat i postawił tam posąg sobie, bo śpiewał samemu sobie: nie przestając być w narodzie polskim.

Ostatnią dostateczną odpowiedzią czy był Wyspiański homerydą i arystofanidą niech służy to powiedzenie charakterystyczne krakowskiego marzyciela: „Mógłbym jeszcze wiele mówić o tem, bo nas winny te postacie tem więcej obchodzić, że już raz ich cienie zjawiły się w początkach naszego dramatu i już raz przesunął je po deskach u nas Kochanowski. Ale ten jedną tylko rozumiał Kassandrę”.

Językiem laika mówiąc nazywa się to: przywłaszczeniem sobie i użyciem „po naszymu” obcego motywu. Oto co nazywał poeta „własnym tematem”.

Przeciwnie, do czego są podobni poeci, pochyleni na swych lutniach, z założonemi rękami, nie mający własnych tematów, do brzęczących jeno a grających...

To było hellenizmem Stanisława Wyspiańskiego, przebijającego się przez duszę Daniela, Edypa, Orestesa, Odysa, Dawida, Hamleta.

Na grobowcu neohellenisty można wyryć napis dzisiaj: *In tragoedia Poloniae aegit histriionem — suus mundus et mundus sui populi.*

„Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej,
Inaczej niżli wy, co nie kształcicie wzroku,
dla których stworzył Bóg szablony i szematy,
a duszy poddajecie studenckie tematy”.

Stąd łatwy dla komentarzy dotychczasowych wniosek poety:

„... że kogo Bóg obdarzył domem
własnym, że mówię — taki co ma głowę
swoją i wszystko z głowy snuje jak z przędzywa,
bez wielu radców łatwo się obywa”. („*Noty*“).

Tu wielkie podobieństwo zachodzi między Słowackim i Wyspiańskim. Szukali własnych tematów na własnych drogach, które mogli nazwać dziewiczemi.

Sapienti sat. We frak szablonu nie można krytykom ubierać tego, który rozpierał zawsze piersiami okrycie sztucznie szyte na miarę prowincjonalnego i stołecznego krawca. Prosta przyczyna, Wyspiański dla nas jest i będzie — ludziom, idącym starą metodą badania — za szerokim w plecach.

VII.

Przy Homerze leżał na biurku poety Szekspir. Czy i tu był Wyspiański sobą i przez siebie samorzutnym inscenizatorem? niezawodnie. Sądząc już po poprzednich rozdziałach: pustka na cmentarzach i grobach i smutek melancholika, wpatzonego w zwierzyńiec dzikich zwierząt, zrobiły z poety obserwatora

piekła politycznego i społecznego, oglądanego przez pryzmat swych wizyj.

Postrzegawczość i krytycyzm uczyniły siłą rzeczy z poety — dramaturga, który, wiedząc, że się coś psuje w państwie duńskim stworzył teatr; ten zaś będzie dla satyryka łapką na szeszury, wszystko jedno czy im da nazwę Masek czy Złotego Rogu z Chochołem i skrzypkami desperackiej „jakoś to będzie” nuty.

Po tragicznym i zadumanym błaznie Stańczyku siądzie we fotelu Konrada — Hamlet, by sądzić ludzi nie aktorów. A jak tych ludzi „grać” — to posłuchajcie.

* * *

Na „komentarzu do Hamleta” położył dramaturg napis: „Aktorom polskim — osobom działającym na scenie — na drodze przez labirynt zwany teatr, którego przeznaczeniem jak dawniej tak i teraz było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać enocie własne jej rysy, „złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno...”

Mniej więcej taki krąg zatoczył sobie i swemu teatrowi komentator Szekspira, gromadząc tu myśli luźne o Hamlecie, granym „po polsku”.

Komentarz ten nazwać musimy testamentem poety-dramaturga dla krytyki i krytyków. Dlaczego? Przedewszystkiem przy listach poety do przyjaciół i rodziny ta książka jest kluczem, którym otwiera się labirynt teatralny twórczości dramatycznej autora „Wyzwolenia”, nadto poeta był tu bardziej

bezpośredni, tak, jakby te uwagi miały być pamiętnikiem przeżyć i sądów o twórczości i twórcy, a przede wszystkim tajemnic teatru, na tle którego stanął artysta jak nieśmiertelny „Mojżesz” Michała Anioła z tablicami praw.

W ciągłych dygresjach poeta zaznacza swoje stanowisko. „Można więc do Hamleta komentarzy nie czytać, ale przeczytać Hamleta — i, jeśli ma przyzwyczajenie — myśleć — myśleć! Co myśleć? To od czytającego i od okoliczności, w których żyje, — jest zależne”.

Okoliczność, w których żył Wyspiański, była odpowiednia, aby Hamleta uważać za mściciela krzywd matki swej na zaborcy powetowanych.

Malkontentom odpowiadał zgóry w „komentarzu” dramaturg:

„Że zresztą słowa te — poza słów dźwiękiem nigdzie nie znaczą nic i — służą gwoli tekstowi, który stary jest, — który ogromną sławę ma już swoją. —

że go uczeni uczenie badali i nie odkryli nic poza słów brzękiem, że komentarem poprzec są gotowi, że — za kpów mają tych, — co go się boją”. Tak rozumieć, a grać?

A grać można „Hamleta” wszędzie, gdzie tylko myśl polska i serce polskie tętni.

„Krzywdą, fałsz, kradzież, szelmostwo — szelmostwo, fałsz, krzywdę będą oznaczać! i wołać zemsty”. I dalej:

„Chyba, że nie widzisz: kto zbój i podlec, nikczemnik i rzezimieszek, który z wystawy ściągnął drogi diadem i w kieszeń schował”.

Jeżeli aktor znajdzie się przed obliczem monarchy-zaborcy śmiało może zagrać mu „Hamleta”, który będzie jak owo przedstawienie trupy aktorów wędrownych — łapką na myszy.

„Może dostaniesz się na dwór Klaudjuszów?

Jego — królewska — Mość — komedje — lubi”.

Ile tu ironji, krwią pisanego testamentu, by być Halbanem swego narodu, stać na straży narodowego pamiętek kościoła i parafrazować temat tak, jak okoliczność tego wymaga. Bo takim był Kochanowski w Kassandrze, Mickiewicz w „Konradzie Wallenrodzie”, Ujejski w „Maratonie”.

Obok halbanizmu przyświecała myśl Prometeja — autorowi „Bolesława Śmiałego”.

„Nam trzeba za cenę życia
po ogień jasny iść,
przejsć siedem czarnych bram,
przejsć siedem czarnych pól,
aż się shartuje ból...
do samego dotrzeć ołtarza,
porwać ogień strzeżony,
zanieść w ojczyste strony —
to cel”.

Te słowa młodzieńcze określają stanowisko Polaka wobec artysty. Takim został, poeta polski, Prometejem, przedzierał się, do samego docierając ołtarza myśli i pomysłów obcych, by porywając strzeżony ogień bezpiecznie i spokojnie przewieść przez granicę narodowościowych wyłączności praw i dać go narodowi — to cel, to zasługa.

Będąc w niewoli, musiał być w symbolach z konieczności zręcznym kolporterem zabronionej „bibuły”.

Taki był stosunek dramaturga do obcego teatru!

* * *

Życie poety w teatrze i jego wszechobecność sprawiły, że choć krótkie życie nie dało artyście planów doprowadzić do końca, jednak pozostaje po nim ta siła fatalna, która w kształtach sztuki daje czyny nowe.

„Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez twoje czyny. Spójrz w świat, we świata kształt, a czujesz twoje winy. Kędyś ty posiał fałsz i fałszem zdobył sławę, tam znajdziesz kłamstwa cześć i imię w czci plugawo. Kędyś ty zebrał czci i zyskał przebaczenie tam znajdziesz gruz i rum, czcicieli twych zniszczenie”.

Tak w przywidzeniu Odysa – Wyspiańskiego miała brzmieć klątwa wszechwładnej Prawdy, sprawdzianu naszych czynów. A sam poeta czuł, że

„w błąkanii bez kresu — twój los — twe okowy;
myśl śmignęła twój oręż i bronie”.

— Żagiel.

— Ruszyli z brzegu — na fale.

— Minęli skał wyrzut. Szybko biega.

— Czego chcą ode mnie?

— Wszyscy się ku mnie patrzą — wołają!

— Chcą mi powiedzieć — słowo.

— Chcą przebaczyć może? ... woła Odys.

Daremnie, bo

„Fale mnie od ich głosów dzielą, — fale dzielą”.

Takie było Polaka „być albo nie-być” wobec postulatów sztuki, — Polaka, stojącego twardo i uparcie daleko od tłumy, będąc przedzielony falami symbolu, symbolu myśli, myśli wplecionej w koło Iksjona. A tem był teatr Wyspiańskiego: dziwaczny, tajemniczy, tragiczny, wielki — a zawsze pozostający Skarbem Sezama.

ZARANIE MŁODOŚCI.

Po złożeniu egzaminu dojrzałości w r. 1888 w gimnazjum św. Anny (Nowodworskiego) w Krakowie wyjechał poeta zagranicę Galicji do Wiednia i północnych Włoch. Jak do tego przyszło?

Młody absolwent, kiedy wstąpił do Akademii Sztuk Pięknych równocześnie uczył się na wykładach uniwersyteckich. W tym czasie zbliżył się Wyspiański do F. Hoësicka, któremu zawdzięcza krytykę garść dosyć charakterystycznych szczegółów, dotyczących poety z tego okresu życia t. j. walki z uprzedzeniem, jako malarz, i swity jego teatralnej twórczości.

„Z Wyspiańskim spotykałem się na wykładach Tarnowskiego, Smolki, Łepkowskiego i Sokołowskiego. Był on wtedy wraz z Mehofferem uczniem krakowskiej szkoły sztuk pięknych, a jednocześnie słuchał niektórych prelekcji pod gotykami sklepieniami Almae Matris, co zresztą czynili to i inni jego keledzy. Do najbardziej zajmujących należały niewątpliwie wykłady prof. Marjana Sokołowskiego z zakresu historii sztuki, zwłaszcza wykłady w zimowym semestrze w roku 1889 na 1890 o sztuce włoskiej w epoce odrodzenia.

Wykłady o Buonarottim „wryły się głęboko w pamięci słuchaczy”, ponieważ „otoczony garstką kilku celniejszych uczniów ze szkoły sztuk pięknych, przychodził także Matejko”.

Przy boku swego mistrza był jak na straży Wyspiański. Ciekawy był to kontrast ludzi z dwóch różnych pokoleń:

„... Wystarczyło spojrzeć na Wyspiańskiego, na jego delikatną płowowłosą postać młodziutkiego pazia o panińskiej cerze z różowemi kolorkami, ażeby zgadnąć odrazu, iż przez te jasnoniebieskie oczy, patrzące dziwnie łagodnie i marzycielsko, może przeglądać tylko niepospolita dusza, tylko niezwykła indywidualność artysty. Zaprzeczyć nie można, że było coś grottgerowskiego w wyrazie twarzy tego 20-letniego ucznia „majsterszuli”, a kiedy się go widziało na Plantach, idącego razem z Matejką, wątlym, zgarbionym, to mimowoli było się skłonnym do uwierzenia, iż w tym młodzieńcu może się kryje przyszły dziedzic tytanicznego ducha twórcy Wernyhory”. (Hoesick).

Pod dozorem Matejki Wyspiański i jego koledzy odnawiali polichromję kościelną w kościele Marjackim. Brał za pomoc młody malarz honorarjum, co zachęciło go do wyjazdu zagranicę, do czego zresztą namawiał go Stryjeński, przyjaciel poety. Za zezwoleniem Matejki pojechał tylko poeta krakowski do Wiednia, z myślą rychłego powrotu. Było to pozorem, aby wyrwać się ze starej szkoły. Było to na wiosnę r. 1890.

Zwiedził Wyspiański Wiedeń, Wenecję, Padwę, Weronę, Medjolan („gdzie znów zapełniłem szkicami kilka książeczek rysunkowych”), jezioro Como, Szwajcarię (jezioro czterech kantonów), Bazyleję zwłaszcza, „gdzie po raz pierwszy zapoznałem się z oryginałami Böcklina i Holbeina”, wreszcie — Paryż. „Największe wrażenie — zdaniem poety — zrobiły na mnie malowidła Puvis de Chavannes’a w Panteonie i Sorbonie.

W stolicy Francji bawił polski podróżnik sześć tygodni, w Chartres — dwa, w Rouen, Amiens — dwa, Strassburgu, tyle samo; wreszcie Wormacja, Mungacja, Frankfurt, Norymbergja („gdzie znów zeszedł mi dwa tygodnie”). W tej ostatniej miał uczeń Matejki „co widzieć” i „co rysować”.

I jeszcze Monachjum, Ratysbona, Praga czeska. Z tak bogatą skalą doświadczeń i postrzeżeń wrócił Wyspiański do Krakowa, stając do konkursu wraz z Mehofferem. Mieli wykonać obrazy do praskiego Rudolfinum. Wyspiański miał oddać symbolicznie Architekturę i Sztukę, gdzie Poezja szła środkiem wśród grupy artystów.

Paryż ciągnął Wyspiańskiego swym urokiem. Po upływie pół roku, uzyskał stypendjum dla dalszych studjów malarskich i wyjechał z Mehofferem nad Sekwanę. Nieprzyjęty do Akademji des Beaux Arts pozostał bez kierownictwa tak wybitnej szkoły, ale mimo to dwa lata pobytu przyniosły pierwsze laury. Nadsyłał krakowianin do rodzinnego miasta swoje rysunki, mówiące o zmianie kierunku artystycznego. Ornamentyka monumentalna, pastel, portrety i studja — oto materiał twórczy. Ze studjów nad głową ludzką wysuwają się w tym okresie na czoło „przeważnie typy zolowskie”.

W ciągu zimy r. 1891 wykończył, bawiąc w Krakowie, poeta (mając pracownię przy ul. Wolskiej) szkic do witrażu „Śluby Jana Kazimierza” i ukończoną właśnie „Warszawiankę” przeczytał L. Rydlowi.

Jaka jej geneza?

Podobno Wyspiański na zebraniu wieczornem w domu pp. Bochniaków, według notatki Parvi’ego,

sluchając gry na fortepianie panny Bochniakówny, wzruszony był bardzo, gdy, przy melodji znanej powszechnie „Warszawianki”, zebrani wokoło goście zanucili jednogłośnie:

Leć nam orle w górnym pędzie
Światu, Polsce dobrze służ.

Ten wypadek w twórczości Wyspiańskiego zapoczątkował okres tworzenia się całej serji scen dramatycznych na linii Paryż—Kraków.

I.

W Paryżu działały trzy czynniki na wyobraźnię twórczą: teatr, muzea, lektura. Teatr pociągał już jako chłopca ze „starej budy” przy pl. Szczepańskim — stałego tam bywalca. Tutaj podziwiał Kornela, Rasy, Huga. Zachwycił się też grą aktorów francuskich. (Sully Mounet).

Obok teatru opera oddziałać musiała na uczucie i wyobraźnię. „Hiob” i „Danaidy” — oto dla nas nie mówiące tytuły, „Wanda”, która przeszła w „Legendę”, no i „Daniel”, znany z pośmiertnej puścizny. Jak sobie teatr wówczas wyobrażał autor „Daniela” tego dowody znajdujemy w liście do Szopskiego, kompozytora.

„Ja chcę tworzyć to, czego niema i czego spodziewać się po nikim nie mam żadnych danych. Ja chcę tworzyć operę polską, którą Moniuszko ledwo rozpoczął. Ja chcę ją uprowadzić w obmyślanej przeze mnie całości muzycznej i szczegółach”.

*(Felicjan Szopski: Wyspiański a opera polska.
Tyg. Ilustr. 1909).*

Okoliczności, towarzyszące poecie przy pisaniu „Daniela” są krytyce nieznane. Wiadomo tyle, że już w Krakowie z Opieńskim układał się autor „Wesela”, jakby zastosować libretto do muzyki.

Za osnowę wziął poeta znany motyw biblijny: Baltazar, gdy podbił naród żydowski, poczyna na uczcie urągać z niemocy niewolnika. Znieważa Boga, używa świętych naczyń przy stole biesiadnym. Wskutek tego Jehowa zsyła karę: ciemność i równocześnie tajemnicza ręka kreśli wyrazy na ścianie, które odczytuje prorok Daniel, wyprowadzony z więzienia. Odczytuje nietylko satrapie ale i zdrajcom. Nasuwa się pytanie, czy to jest przenośnia polityczna, czy motyw biblijny, czy prometeizm wieszczu Daniela-proroka w odniesieniu do jednej osoby t. zn. samego poety. I znów inne pytania podsuwa lektura ta: czy to pisał wagnerzysta, czy hebraista, czy hellenista, czy tylko patryjota?

Wiadomo, że Wyspiański do rocznie i zdarzeń historycznych przykładał wielką wagę. Urodził się w tymże r. 1869, kiedy powstał klub „stańczyków” i ich dekalog „Teki”, znany mu z chętnie czytanych przez gimnazjalistę roczników „Przeglądu Polskiego”.

Jeżeli „Daniel” — to pojedynek ze stańczykami — ugodowcami, przy jednym stole ze satrapą, to skąd się wzięła ta reakcja anty-stańczykowska (u ucznia Szujskiego i Matejki)? W literaturze młodzieńczej na paryskim bruku taki krytycyzm? Czy może lektura? Skąd bierze się napis „Daniel”, wogóle skąd prorok u wagnerzysty i hellenisty, skąd naród żydowski? Skąd wreszcie pomysł utożsamiania siebie

z Danielem, wogóle z prorokiem? Kim więc Baltazar, czy dzielnicowy, dostosowany do polityki austrofilskiej.

Przedewszystkiem, zanim postaramy się odpowiedzieć na powyższe pytania, nasuną się czytelnikowi niezawodnie pytania natury historyczno-literackiej. Czy, mianowicie, czegoś podobnego nie mieliśmy w literaturze romantycznej polskiej? W „Kordjanie”, akcie III, cz. IV spotykamy podobieństwo przy porównaniu cara Mikołaja z Baltazarem biblijnym, który siedząc za stołem pije i bawi się przy dźwiękach muzyki, przy boku kochanek. Podchorąży — Kordjan radzi iść tam do komnaty spitego cara i wypalić „ogniami na murze wyrok zemsty, zniszczenia: „wyrok Baltazara”.

Car się przelęknie, „niedopita z rąk wypadnie czara” a „blaskiem mieczów napisane słowa wytłumaczy śmierć, mędrsza niż głos Daniela. — A potem kraj nasz wolny! — Potem jasność dniowa”.

Miał to uczynić sam Podchorąży. Bardzo możliwy wpływ Słowackiego może utwierdzać w domyśle, że polski wagnerzysta szukał motywu o masce narodowej, ujętej przez mgły symbolizmu.

... Czemuż więc do proroka? Jest w „Kordjanie” mowa o Danielu, ale więcej wpływu wywrzeć mógł Ujejski, polski Jeremi. Skąd znowuż zajęcie się twórcą „Maratonu”?

W r. 1893 uroczyste obchodził dwór, a ze dworem wszystkie dzielnice Polski, uroczystość uczczenia jubileuszem wiernej służby starca-poety

w 70-letnim człowieku. Wszystkie ważniejsze dzienniki, a między innymi i „Świat” krakowski zamieścił podobiznę i słowa pochwalne dla autora „Chorału”, spisane przez Gawrońskiego. Krytyk podkreślał patriotyzm Ujejskiego w łabędzim śpiewie „Chorału”, dającego pretekst do nazwania siebie z bożych śpiewaków, Ostatnim z wielkich romantyków.

W „Danielu” słyszymy głos poety, który zamilknął, „zapomniał swej pieśni jaką była”.

Gdzie moja pieśń zgubiona,
gdzie pieśń niegdyś rzucona?

Wolno przypuszczać, że na myśli miał poeta Ujejskiego, tego, który po „Maratonie” zamarł. Przez scenę przepędzają drugiego poetę, który się żegna z narodem, by osiąść na obczyźnie. Prawdopodobnie to, zmarły w r. 1893 na obczyźnie, we Włoszech, rzeźbiarz i poeta, twórca poematu „Wanda” — T. Lenartowicz.

Stanowczo jednak nie zgadzam się z krytykiem „Antyku”, że „występuje on, jako choraży sztandaru romantyków, którzy sądzili, że mają rząd dusz” — to nie konradyzm a halbanizm. Niezawodna paralela nie tyczy się całej Polski ale austrofilów galicyjskich. I Daniel wierzy, że przeleci jak fatalna moc, co pokruszy pęta i zerwie łańcuchy ponuro brzękających żelaziwem niewolników.

Tymczasem stańczycy, jako prawa ręka Wiednia głoszą, że ludu krocie zapomną marzyć, zapomną śnić — „fantazyj złudne obrazy” i będą, pracując pozytywnie, „nie ze łzami w oczach patrzeć na ojców grób”.

Idea państwowości polskiej miesza się ze sferami polityki i egotyzmem króla-ducha w nici swych ustawicznych przekształceń. A motyw, jak się przedtem zaznaczyło, był kanwą, by wyszywać narodowe myśli Polaka.

II.

Najbliższym utworem, sięgającym czasów paryskich — to dzieje tragiczne legendarnej Wandy — baśń dramatyczna.

Wanda poświęca się bogini Żywi aby uwolnić Wawel od Niemea-najeźdźnika. W otoczeniu umiarkowanego Kraka, Witezia i Śmiecha, charakterystycznej roli Wanda jest owiana nimbem zabobonu i pogańskiej wiary w czary. Krak wierzy w przechodzenie duszy zmarłego w różne postacie, stąd przypuszczenie, że może za winy popełnione dusza Witezia, po śmierci fizycznej, wejdzie w postać puhacza, nietoperza, żmiję albo wronę, „by krakać”. Zaco, za jakie winy? „byłoby licho, co we mnie kołacze w sercu i pychy błabej pustej widmo” — zapytuje Krak. Może zawinił, że „purpurę przybrał na siermięgę białą oracza”, że „koronę wziął na głowę”, że się puszy jak kneź. Umierający Krak czując jakby wyrzuty, że się wywyższył w dostojństwie, że pycha się otoczył, pyta się guślarza: „dażby to ładne i męża”. Śmiech ponuro przygaduje, że „ładność nas ta zjada i zabija”, że „krzykliwy Alleman” wpadł w orle gniazdo i „gniecie lud” i że trzeba się chyba zwrócić do czarów, żeby wroga pokonać. A on ma sposoby. Ba, ale „ty, Śmiechu, to czujesz, jako są czary dobre

uroki, zaś nie wiesz co ich używać, źle; pomogę — lecz zgubię”: dorzucił Krak. Niech zgubią, „ale pomoga, a cóż trzeba”. Tak się zawiązuje akeja.

Przyszłe życie Kraka związane jest z Wawelem (Śmiech: ty, królu, za wiele kochasz zamek), do którego Witeź przylgnął duszą i sercem. Związane jego życie i z dziejami żmija-smoka, ze zbrodnią synów jego, z przeszłością morderczyni „znajdy” Wandy. Węzeł tedy tragiczny bardzo splełany. Przeznaczenie wyściela gościniec nieszczęściem, po którym rydwan losu bohaterki pomknie w nurty Wisły.

Wanda boi się, bo czuje, że kara za winy zawisła nad jej głową. Chciałaby, jak jej przybrany ojciec, spokojnie usnąć się dźwiękami harfy, gęśli (te dwa wyrazy mieszają się poecie w I wydaniu „Legendy”), to znów marzy o sławie, ale boi się, „że we krwi braterskiej pokalała ręce”, to znów, chciałaby otwierać „do szczęść” ludowi wrota, lecz cóż, kiedy duch jej „w trwóg się dziwnych wikła męce i złąkły patrzy w Jutra dzień niepewny”.

Tragizm kobiety-bohatera potęguje z jednej strony Wina, z drugiej żądza Sławy. Ofiaruje się z dwóch powodów Żywi, by, jako zdobywca, przejechać promem Wisłę i wjechać na wawelski dwór. Wodniki, upominające się o ducha wiunej śmierci, która zaprzedała się nie djabłu ale królowej świata podwodnego, z jej pomocą zwyciężyły „słowa przysięgi”. Ginie Wanda, nie doczekawszy sławy królowej polskiej na zamku.

W I wydaniu „Legendy” poeta ponawia to, co w „Danielu” — tam: nie trzeba spać ani w lojaliźmie,

serwiliźmie, a tu: w liryźmie, brataniu się z czarami. Uciekanie od siły realnej w baśń urojonej siły „kogoś”, z pod wody, nie da nie konkretnego. Wroga się, orężem i trzeźwością myśli nie pokona. A tymczasem marzycielem jest Krak, marzycielką Wanda, Halbanem, nauczycielem, wyrocnią: Guślarz, uosobienie świata ówczesnego.

Baśń, mówiąc inaczej, musi jak bańka mydlana rozpląnąć się w fali fantazji — będzie to legendą „bajecznie kolorową”. Śmiech, jako osoba teatralna, to coś pośredniego między przyszłym Chochołem, fałszywym suflerem narodu, wprowadzonym dlatego, by się „los” mściwy spełnił, jako realne bankructwo krzyczącego nieszczęścia — a słowiańskim Satyrem, którego bierze poeta za przedmiot dyskusji, że takim nie należy być i on ułatwia rozpoznanie negacyjne rysów ideologa w teatrze.

III.

Krytyka przyjęła „Legendę” (I wyd.) nie obojętnie, ale bez zastanowienia się, czem jest w dziejach teatru Wyspiańskiego ten utwór — tam, gdzie szło o „winę i karę”. I tak:

Niemojewski podniósł pierwszy, że Wanda nie jest tą ludową, bajecznie-kolorową „Wandeczką” (jak powiada krytyk), ale kobietą-bohaterem, która zapoczątkowała w dziejach bój z Niemcami.

Flach położył pierwszy nacisk na zależność Legendy od „Pierścienia Nibelungów” Wagnera. Potocki sądzi, że poeta, by „zdobyć własną duszę”,

przechodzi przez coraz to „inne światy”, a właśnie legenda nadwiślańska była pierwszym etapem tej artystycznej wędrówki po bezdnach nieskończonych.

Mączyński upatruje w Kraku i we Wandzie uosobienia zasadniczych, żywiołowych zjawisk przyrody, bo Krak i Wanda — to zima i wiosna, zarazem, jako „symbol przełomowej chwili w życiu narodu”.

Sinko w „Antyku” twierdzi, że prócz greckiego „przeznaczenia” i „po grecku” umierającego Kraka jest domniemany wpływ lektury „Fenicjanek” Eurypidesa i „Ajasa” Sofoklesa. Zarazem tenże krytyk umieszcza, że ten czar, który rozwija cały urok państwa podwodnego Wisły zawładnie i górą i zamkiem krakowskim „i ponad skałą pieśń żywą — pieśń zmartwychwstania króla zamku” — kiedyś zanuci.

Mimo rozmaitych sądów o „Legendzie” nie dostrzeżono jeszcze podobieństwa, zachodzącego pomiędzy poematem Lenartowicza a pieśnią dramatyczną Wyspiańskiego. Język jest tak miejscami podobny tu i tam, że pozwala to przypuszczać, iż poeta zapożyczał się u lirnika mazowieckiego. Także wyrażenia jak „Świst-Poświst”, „sam-tu”, „sieść” i t. d. dają pewne wskazówki dla badacza nowotworów poezji Wyspiańskiego.

Sen Wandy przy dźwiękach harfy, senność i powolność Kraka, bawoli róg, budzący Witezia, stypa — wreszcie opis wnętrza Wisły, na której dno idzie Król-Wanda są dalszemi reminiscencjami lektury z czasów paryskich.

Dla przykładu tylko przytoczymy kilka choćby wierszy końcowych z poematu Lenartowicza, aby nie być gołosłownym w domysłach:

Pękły podwoje szklanego łoża,
Gdzie na dnie złota świeci się zorza,
Teraz jej łożo drwika wyścielą,
Białym księżycem ściany wybielą.
Choć złotych rybek senną otoczy
I wycaluje niebieskie oczy,
Jutrzenka gwiazda w niej się zakocha,
Śpiewak ją wyśni, słowik wyszłocha i t. d.

Ponury, balladowy ton tej pieśni o Wandzie daje utworowi Wyspiańskiego znamiona nastroju dramatycznego, ulubionego mistycyzmowi dusz i potępieńczej siły Losu, jakiegoś niejasnego symbolu, płaczącego się ustawicznie na ustach osób mówiących. Tęsknota do czynu niespełnionego, lęk i żal, że się ma za plecami włóczącą się zmore wina, czynią z bohaterki jakąś sui generis Balladyne, pełną tajemnicy, legendy, grozy. Wpływ Słowackiego musiał trwać: ten bezsilny naród, w harfie się lubujący, wsłuchany w dźwięki muzyki ma dużo z Derwida, Lilli, z tą różnicą, że tam harfa jest znamieniem mocy starca silnego jak spiż — tu zamierania w Kraku energii narodowej.

IV.

Do napisania antycznej tragedji „Meleager” zabrał się poeta w Krakowie w r. 1897. Bohaterem, tym razem, został w pomysł artysty młody król wicz Meleager, który pragnie uwolnić lud od dzika, zesłanego z dopuszczenia mściwej Artemidy. Łowy chociaż się udały, dzik padł, lecz zwycięzca nie został król wicz. Była nią Atalanta, młoda dziewczyna

„przybłęda”, która chcąc zyskać miłość Meleagra, poświęciła swe dziewictwo Dianie wzamian za pomoc, udzieloną ze strony bogini łowów przy obaleniu dzika. Z tem łączy się zazdrość matki Meleagra Althei, z powodu wydartej miłości „synowskiej” przez miłość „od kochanki”, dalej spisek z braćmi Althei na życie dziewczyny, ranienie Atalanty w lesie strzałą zatrutą a wypuszczoną przez Toxeja (brata królowej-matki), zemsta Meleagra dokonana na wujach (Plexipa i Toxeja), zabójstwo, dokonane na łowach, zemsta zazdrosnej matki, niewiedzącej, że sama się gubi tym czynem oraz ukochanego syna — przez wrzucenie w ognisko główni, której spalenie jest związane z życiem syna. Nić żywota przecinają Parki. Rozpacz ojca, starego Oineusa, kończy fatalistyczną tragedję.

Rozwiązanie tkwi w tem, że król poślubił dziewczynę, ofiarowaną poprzednio, przez matkę, Dianie. Stąd nić zbrodni i kar, jako przyczyn i skutków. Śmierć braci królowej, Meleagra, Atalanty, Althei (bo i ta przez roztrzaskanie sobie głowy o kamienny ołtarz kończy życie), oto cios po ciosie spadający na głowę starego Oineusa, lekceważącego wartość przesądu i zabobonu kapłańskiej sekty greckiej.

Jak w „Hamlecie” istne składy mięsiwa ludzkiego. Król wicz (grecki) podobnie jest w konflikcie z matką, sam z myślą dokonania czynu bohaterskiego, którego nie dokonuje sam, dalej, prace wujów nad usunięciem Meleagra od tronu dziedzicznego, bezradność starego ojca, nieprzewidującego wszystkiego (i łączy się z tem tajemna siła przewin) — to przypomina szekspirowską tragedję, którą miał poeta ustawicznie w pamięci.

A teraz ważniejsze dla nas głosy krytyki. Chmielowski, chronologicznie pierwszy, położył nacisk na podobieństwo, zachodzące między Wandą „znajdą” a „przybłądą” Atalantą, smokiem a dzikiem i t. d. oraz na wpływ Maeterlincka i Faleńskiego.

Na źródło mitu o królewiczu kaledońskim w pieśni Beuklidesa wskazał Potocki. Z innych krytyków Sinko omówił możliwe źródła: wpływ Owidjusza, stwierdza krytyk przypuszczenie Niemojewskiego, dotyczące się wpływu Swinburne'a „Atalanta w Kalydonie”, powinowactwo maeterlinckowskiej Joyselli. Tutaj też w „Antyku” poruszył i omówił Sinko styl pseudoarchaiczny tragedji, chóry, dekoracje konwencjonalne, anachronizm psychologiczny w stosunku do tragedji greckiej.

„Meleager” Wyspiańskiego jest dowodem zajęcia się bliżej tragedją grecką, jej stroną najbardziej dramatyczną t. j. walki bohatera z przeszłością, której ofiarą musi paść bohater, nie spełniwszy dzieła zamierzonego.

Tak jak mówi „chór” przy końcu tragedji mógłby powiedzieć Hamlet: „wszystkie się winą muszą zrównać i wypłaty czas nadejść musi” i to że: „winy swoje każdy człowiek zapisuje sobie sam w księdze przeznaczeń”. Nie jest to podobne do późniejszej maksymy Wyspiańskiego-hamletysty, że „kłamstwo, fałsz, zbrodnia — gdziekolwiek są, — same się zdradzają” i „to co ma być — stać się musi?”...

Widzimy, że Wyspiański swoją religję, zapowiedzianą dawniej, już tu był stworzył, a która nie miała

płynąć z Olimpu, lecz być religją grecką nowoczesnych, głównie samego poety.

Te cztery pomysły z „Warszawianką” razem i zapoczątkowane przeważnie nad Sekwaną tworzą jeszcze okres próby, stawania się, rozwijania idei i formy w ramach libretta czy misterjum greckiego widowiska. „Warszawianki” rozbiór wejdzie, dla przyczyn technicznych, do rozdziału następnego.

Wpływy teatru i lektury, dość zresztą wyraźne, nie pozwalały jeszcze poecie być sobą. One naniósł wyobraźni wiele motywu z różnych epok i od różnych narodów (przedpiastowość, hebrajski, helleński), dały materiał krystalizujący, podstawowy element tragizmu bohaterów Wyspiańskiego, a tem jest łączność oraz powikłanie świata teraźniejszego z przeszłym, ziemskiego z zaziemskim, grozą walki bezustannej dusz z tą przeszłością o teraźniejszość czy przyszłość, zapasów z tajemną siłą „bóstwa” o zdobycie prawa dla życia i użycia, triumfu, sławy jeszcze tu na ziemi, o prawa miłości, łamanej i łamiącej dwoje dusz pod brzemieniem nieszczęść.

A tragizm ten będzie rósł i potężniał. Zastawawszy go poeta do przeszłości naszego narodu, ustaliwszy w promieniu własnej ideologii, przepuścił jak przez pryzmat myśli o losie i fatalizmie dziejowym; rozwinię w rapsodach skrzydła i z niemi przeleci lotem orła przestrzeń dziejów Polski dawnej — od zarania jej początków aż do doby dzisiejszej i do szczęsnego jutra „wyzwolenia”.

CHWILE CIERPIENIA.

I.

Obrazy, wysłane na wystawę religijną do Warszawy, otrzymały tam pierwszą nagrodę. Był to po niepowodzeniach lwowskich, gdzie nie miał uznania polski witrażysta, dla młodego malarza triumf. Poeta przy tej sposobności zwiedził syreni gród, zwłaszcza Łazienki, stare miasto, zamek. Było to w r. 1898.

W Krakowie za redakcji Szczepeńskiego prowadził w tym czasie Wyspiański dział ilustracyjny w wydawnictwie *Młodej Polski* — „*Życiu*”.

Tragedja „*Protesilas i Laodamia*” w roku następnym wyszła z druku na łamach „*Przeglądu Polskiego*”. Obrazy fantazyjne, jakie przesuwają się przed oczami poety przy czytaniu Homera znalazły ujście w tym nowym utworze. Powstaje jakoby monodramatyczna scena Laodamji w walce z tęsknotą za mężem, poległym bohaterską śmiercią. Wołał on wyrzec się miłosnej nocy z małżonką dla sławy, dyktującej idącemu na pewną śmierć mężowi, że przez niego pośrednio Troja będzie zdobyta.

I w tym razie bohaterka w tragedji Wyspiańskiego ucieka się do czarów, wierząc, że choć ujrzy cień męża. Czary skutkują. Hermes wyprowadza z grobu Protesilasa, prowadzi przed oblicze młodej wdowy na to, by z mężem-cieniem pójść w wspólny grób i spać na wieki w miłosnem uściśnieniu. Kosztem życia swego połączyła się z cieniem męża.

II.

Krytyka nie przyklasnęła jednogłośnie nowemu utworowi. Chmielowski np. nazwał utwór wprost „wspaniałą sceną liryczną”, Potocki widzi wpływ „wizji obrazów Moreau” — „niezapomnianej wizji przepychu barwnych kształtów, powiązanych w fantastyczną architekturę poezji”. Zaznacza tenże krytyk „wpływ malarstwa na twórczość literacką Wyspiańskiego”. Brzozowski notuje: „Tu mamy niejako wskazówkę nowego kierunku w rozwoju teatru, jako sztuki — kierunku, w którym teatr był tylko urzeczywistnionym zapomocą życia ludzkiego, rozgrywającego się na scenie — malarstwem, obrazem w ruchu”. Niemojewski woła: „*Protesilas i Laodamia*” to najpiękniejszy hymn, wyśpiewany przez poezję współczesną na cześć miłości. Ilekroć zjawia się wielka poezja, tylekroć zjawia się wielka pieśń miłosna. Jesteśmy ludźmi. Poezja musi być bardzo „ludzka”.

Dla rozwoju ducha poety „*Protesilas*” ma znaczenie dość znaczne. Wizję, dawniej podkreślone przez nas w listach, często przytaczanych, teraz znalazły swe ujście, a dekorator, malarz i reżyser mógł dowolnie na „deskach scenicznych” swojej wyobraźni z całym artyzmem słowa utkać plastycznie i lirycznie „koronkę” jakoby duszy stylizowanej Greczynki. Sentyment wizyjny stał się życiem w teatrze. Miłość „nowoczesnej Laodamji” zdobyła czarem obrzędu zapomnienie w śmierci, będącej ucieczką od spazmu rozkochanej młodej duszy za płcią męską.

Czy to jest tylko płacz tragiczny kobiety, będącej ofiarnikiem, idącym na płomienny stos? da on tylko treść słów dla aktorki spazmatycznej? Nie, spazm ten — to zawarcie, psychologiczne, smutku w czynie tragicznym. (Śmierć).

Dotychczasowe bohaterki teatru Wyspiańskiego, a więc: Wanda, Atalanta, Althea mają jedno styczne ze sobą, że ich dusze wychodzą z wspólnego źródła — z cierpienia i pokuty. Żyjąc one, jak małokrwiste cienie spalonych żywiołem jestestw, noszą zwiędłą twarz, jak ta ostatnia Greczynka Laodamja bladą po konwulsjach duszy winowajczyni. Ich młodość, raj należą do przeszłości, ból i jego tragizm do teraźniejszości, prześnienie życia i zapomnienie — do pozaziemskiej przyszłości. Tęsknota jest pośrednikiem między trzema temi dobami życia jednej duszy. Przypomina się stara myśl poety, już nam z poprzednich rozdziałów znana: „tylko człowiek cierpiący może być zdolny do tworzenia”.

Niepowodzenia malarza zaczęły kuć w teatrze spiżowy posąg wiekuistego piękna. I piękno to znalazło wyraz w tragedji duszy chłopa-księdza, zmęczonego namiętnością ziemskiej miłości, zamkniętej w pancerzu średniowiecznego ascety.

III.

„Zaprosiłem go z całą gorącą miłością — pisze St. Przybyszewski — dla wielkiego artysty do redakcji „Życia”, naocześnie otworzyłem mu łamy pisma, a sięgając pamięcią wstecz, nie pomnę nikogo, ktoby tak

gorliwie a z takim przejęciem zajmował się losem i rozwojem pisma, jak właśnie On, On wielki, niezapomniany: znać czuł „że tu się wiąże nie przeszłości z przyszłością”.

Rzeczywiście tak było. Ogłaszając w organie „młodych” Warszawiankę, sięgnął poeta myślą w przeszłość, żeby później uczyć się na teraźniejszości, jaką ma być przyszła Polska. Drukowana w „Życiu”, była tworzona w czasie zakreślonym datami, a mianowicie od 12 sierpnia 1893 w Paryżu — do 12 listopada 1897 w Krakowie. Okres więc znaczny. Kiedy była mowa o pomysłach, podkreśliliśmy genezę Warszawianki, teraz rzucimy parę spostrzeżeń.

Za osnowę posłużyła poecie tragedia duszy młodej Polki, związanej miłością z kochankiem-powstańcem, adjutantem Chłopickiego, który z dywizją Żymirskiego poszedł na żer armat moskiewskich. Z miłością kochanki łączy się rozpacz Polki Marji, przepowiadającej śmierć bohaterowi powstania — mocą swego ducha jasnovidzącego — bohaterów, idących po sławę.

Środowisko dworku staropolskiego na przedmieściu Warszawy, w dniu trzecim bitwy pod Grochowem, jest tłem czarnem jakby umyślnie, by uwidocznic krwawe widmo bohaterów powstania listopadowego. Na tej emalji zarysowało się wszystko, co trulo duszę polską: przedewszystkiem egoizm dyktatorów. Chłopicki — generał i wódz to uosobienie żywego posągu militarystyki napoleońskiej, to postać cesarzańska z kornelowym gestem tragików francuskich. Uczucie skrzepłe w sercu tego Iwa było

stygmatem jego idei „wszystko dla sławy przez śmierć”. Ten w polityce zgubny romantyzm nosili w piersi jakby straszny chorobotwórczy bakcyl młodzi zapaleńcy, wyznawcy boga-wojny. Toć on sam, uczeń niedoścignionego mistrza w sztuce gonienia za sławą przez zniszczenie (Napoleona Wielkiego), on — wódz, karmiony ambicją, ogarniającą najwyższe kadry wojskowe, trawiony zemstą obrażonego geniusza, musiał wnieść do teatru Wyspiańskiego element tragizmu. Tegoż ostatniego widmo staje zaklęte w postaci wiarusa, ostatniego z dywizji Żymirskiego, zgliszczony bezlitosnego despotyzmu.

To tło, a na niem spór żywiołu ogólnoludzkiego z ascetyzmem poświęcenia się dla świętej sprawy. Widzi się jak ten węzeł ścisnie serce Marji i spowoduje śmierć. Następuje błysk i grom złamanego serca. Rozrywa cięciem szabli ów konflikt kochanki i Polki: rozkaz wodza do podwładnego.

Tu wykazał poeta swój artyzm, że mógł być malarzem tragicznych nastrojów.

Chmielowski nazwał ten utwór „światną, wstrząsającą sytuacją”; Potocki „pieśnią proroczej, istnej Kassandry trzydziestego roku”; Kotarbiński „efektowną rolą dla artysty, który musi inteligentnie wyrazić obrazowość a nawet modernistyczną symbolikę frazesów wielomocnego wojaka”.

Wystawiona „Warszawianka” za dyrekcji T. Pawlikowskiego w teatrze krakowskim od pierwszej chwili wywierać musiała silne wrażenie i wycisnąć łzy widzowi.

IV.

Nie tylko winna była w r. 1831 dyktatura, jako najwyższa władza — winien był i Rząd Narodowy, Klub, Towarzystwo patrijotyczne. Takich klubowców wyprowadza na scenę poeta w osobie Lelewela, Czartoryskiego, Niemojewskiego i in. w dramacie p. n. „Leleweł”.

Leleweł przenika myślą mózg Czartoryskiego i widzi w nim całą sieć misternych intryg, planów, zręcznej dyplomatyki, a jako człowiek demokratycznych zasad (przytem entuzjasta), marzyciel, nie cofa słowa zrodzonego pod pierwszym wrażeniem:

Jam nie pedant, mój umysł wolen od szkolnictwa.

Chcę sercem mierzyć serca i na tę serc walke
pozywam naród.

Porywa w pierwszym rzedzie Czartoryskiego. Zarzuca mu niedocnienie wartości sił „drzemiących” w narodzie, bo „jeno by zejść tam, trzeba kochać pierwej”. Czartoryski ma wstręt do motłochu. Na tym punkcie główne starcie się obu klubowców.

Przez usta Lelewela wypowiada poeta myśl, którą rozwinie w „Wyzwoleniu”. „To dobrze, że w swarach powiemy wszystko, co do się czujem. Naród się oczyści, aże przyjdzie czas nowy... odrodzenia” — powiada Leleweł.

Niech więc nastąpi wymiana myśli, dysputa szczerą, niechaj partje naprzód się wysuną, niech konspiratorzy sieją ferment społeczny, bo ten ferment skłoni do rewizji poglądów, zapleśniałych formulek, słowem, niech się „złoto oczyści”.

Kule moskiewskie rozbiły szanice, Warszawa dostała się wtedy w ręce wroga, ale idea nie jest

obalona, bo naród dojrzeje i zmężnieje w niewoli, dusza się obmyje w ogniu własnej udręki. Naród, jako twórca przyszłego czynu, by dokonać dzieła, musi pierwiej zatęsknić, wiele przecierpieć, przeboleć.

Artystycznie „Leleweł” to rzecz słaba, przez samego twórcę uważana za lichą, przez ogół była przyjęta obojętnie, uważana naogół za chybioną.

Jedni krytycy nazwali (Chmielowski) „pięcioletnią dysputą”, inni (Nowaczyński) „akwarelą dramatyczną”, gdzie statysci zdają się mieć „nóżki chude krawców z bajki Andersena, chude, ale zato bardzo długie”.

„Lelewela” wystawiono na scenie pierwszy raz dn. 20 maja 1899 roku.

VI.

„Winny, gdy słucha, sam się zdradzi” — tak mówi w tragedji „Kłątwa” Pustelnik do Księdza. Co to za postać? jakie znaczenie jest tego „niby wróżbity”, co prawi kazania, bo tak mówi o nim jedna z osób tragedji.

Ksiądz jest w grzechu, zbłądził z Młodą i ma z nią nieślubne dzieci. Chłopstwo milczało tak długo, dopokąd Bóg nie zesłał posuchy na wieś całą. Soltys razem z Pustelnikiem idą do Księdza, żądają kajania się przed mocą bożą.

Ksiądz w trwodze, czuje swe winy, mimo to idzie w życiu swem jak głuchy „na głos sumienia”. Bóg zesłał „tajemną trwozę”, jako znak przestrogi dla winnego, któremu trudno tę sieć ciemną rozodrzeć, „prawdzie zajrzeć w oczy i wyznać winę”.

Prawdę więc objawia bieg wypadków, życie samo, los Księdza. Najpierw Soltys, za nim Pustelnik, za tym gromada, wreszcie własna matka grzesznego Księdza wypowiadają winę i karę za nią. Matka czuje lęk i karę ciążącą i, jak przed wyklętym, ucieka. Młoda płód swój pali na stosie tak, jak przykazał „głos” gromady całej — Pustelnik. Oczy otworzyły się Księdzu na zło. Jawiło się ono przed nim w grozie średniowiecznej klątwy. Porusza ona bieg wypadków tak szybko, jakoby starożytne przeznaczenie było kierującym wskaźnikiem na scenie. Upór rozbił Bóg jak kilofem grozy i tegoż uderzenie słyszy Ksiądz na swej głowie. Wieś przerażona. „Padajcie o ziem głową!! Bóg mówi — słowo!!!” — kończy Pustelnik.

W teatrze widzi się w pierwotnej formie obyczaju i ludzkiego sumienia: grzech i pokutę. Jakież to słowo Bóg wpisuje w księgę praw ludu naszego wolnego? Oto, że każdy zbrodniarz weześniej czy później musi zdradzić się z tem, że złamał przykazanie, że kroczył przeciw prawdzie żywotnej, prawdzie sumienia. Pustelnik, jakoby to sumienie, instynkt wrodzony każdej moralności. Mus — jakby Wyspiański powiedział. Biada, kto się nie ukorzy. W przeciwnym razie mściwy los, jako logika faktu, zdradzi dumnego zbrodniarza i zetrze go na miał pokuty i upokorzenia i wyjawi tajemnicę grzechu przed trybunałem sumienia gromady. Dumny Ksiądz przy końcu tragedji woła do gromady:

Hej ludzie — patrzcie mi po twarzy
lży cieką — oto drzę od lęku,
bom oto sam, straszniemi słowy
przed nią wypomniał, co ją czeka
za grzech na tamtym kiedyś świecie,
grzech — ten — klątwy — ze mną.

Reszta chłopom wiadoma. Poznanie prawdy własnej może uwolnić od losu wrogiego. Grzech się zdradzi. „Kłamstwo, fałsz, zbrodnia — gdziekolwiek są, same się zdradzają” — tak powiedziałby komentator do Hamleta.

* * *

Artystycznie „Kłątwa” jest doskonałym przykładem spojenia tragiczności ze surowością obyczajów potomków chłopca — Piasta. By wyraz ten uchwycić, sięgnął poeta do słownictwa średniowiecznego pieśni religijnych i modlitewników polskich. Tam duch asecezy kościelnej odbił się w twardej, grudkowatej mowie „gwary”.

I „Kłątwa” ma podkład realny. Rzecz cała miała akcję życiową we wsi Gręboszowie, pod Tarnowem. Artysta zdobył znów laury. Olśnił. Arystarchowie nie znaleźli już ani zbytycznej hiperfantazji wizjonera, ani rozwodnionego liryzmu, ani bezkrwistości limfatyka, lecz techniczne „mocarstwo” ducha. Głosy niektórych krytyków brzmiały:

Podług Niemojewskiego „w literaturze wszystkich wieków należy do rzędu arcydzieł”. „Stworzył w tej tragedji jedną taką scenę, jakiej nie posiada żadne piśmiennictwo piękne”.

Na przeciwnym biegunie stojący Kotarbiński stwierdza, że „pod względem prostoty i powagi surowej „Kłątwa” jest w naszej literaturze dramatycznej całego świata, dziełem najbliższem tragedji greckiej, a zarazem i żywotnem, najmniej sztucznem, pomimo naśladowanej formy. Dzieje się to w znacznej części za sprawą stylu, stworzonego w sposób zadziwiający” i t. d.

Co się tyczy wpływu obcego, to Potocki zauważył pierwszy wpływ Sofoklesa, a język prastarej pieśni kościelnej w rytmie chóru. Język? „jest to jakiś język przedszlachecki, kmiecy — prawie, rzechy się chciało, naprawdę piastowy”. Tak Potocki, a Chmielowski:

„Słownictwo Wyspiańskiego jest rzeczywiście nadzwyczaj bogate i różnobarwne: składa się na nie język literacki dzisiaj będący w obiegu, archaizmy z różnych okresów mowy naszej czerpane, prowincjonalizmy galicyjskie, gwara ludowa ze stron różnych, cudzoziemszczyzna, zwłaszcza francuszczyzna i wyrazy wreszcie przez autora świeżo urobione.

Czy z tej wielkiej mieszaniny wszędzie powstaje mowa jednolita a piękna? Według mego poczucia nie”. (Chmielowski: St. Wyspiański, Lwów, 1902).

Co do języka poety nie było powszechnej zgody.

V.

W tym czasie pisał Wyspiański „Sędziów”, których ukończył na krótko przed skonem. Ideowo tragedia ta łączy się z „Kłątwą”. Dlatego o nich już teraz powiemy. Nacisk położony jest na sprawę sumienia, ujętego ze zgrozą, jakby w dramacie biblijnym, starozakonnym. Jest tu akt sądu bożego, kończącego się nagle i nieodwołalnie wyrokiem czy znakiem wyroku dla sprawcy ludzkich zbrodni.

Dziewka wiejska, zbałamucona przez żyda, Natana, za jego namową zabiła wspólne ich miłości dziecko. Czuje hańbę, srom, pragnie śmierci, chciałaby umrzeć z rąk kochanka. Natan myśli już o tem dawno; chciałby winę zwalić na barki ojca Jewdochy,

który przychodzi w porę, by pomścić hańbę córki i swą nędzę.

Nieoczekiwane wystąpienie brata Jewdochy, Urlopnika, popchnie akcję. Wystrzał rewolwerowy sprowadza sędziów ziemskich (Sędzięgo i żandar-mów) — do karczmy. Następuje badanie. Cudowne dziecko, Joas, wskazuje na ojca winnego kary. Lecz zaraz po tem zeznaniu pęka biedne serce Joasa a nad trupem syna pochylony stary Żyd stwierdza istnienie i wyroki groźnego Jehowy.

Wykończył „Sędziów” poeta dopiero w r. 1907.

Wypiański już tu wypowiedział sąd przeciw frymarzeniu krwią chrześcijańską, wskazał na smutne owoce tego zła w jarzmie żyda-karczmarza. Wyraźnie tę sprawę poruszy Polak — artysta w „Wyzwoleniu”.

Myśl przewodnia „Sędziów” obraca się tedy około tego mniemania poety, że nie należy przyśpieszać wyroku Boga tu, na ziemi, bo w swej omyłności zwykle nie wnikamy w winę prawdziwego zbrodniarza.

Jedni z krytyków twierdzą, że utwór ten jest „afetą kryminalną”, „garścią postaci drobnoustrojonych (Ortwin), drudzy patrząc „oczami” poety widzą ogrom tragedji w rozległych umysłach. Sinko widzi tu „tragedję fatalistyczną” à la „24 Februaire” Z. Wernera.

Analizę krytyczną utworu dał dopiero Kotowicz w „Pam. lit. r. XIV, r. 1916. Zdaniem krytyka załamie się tragedji następuje z chwilą ukazania się Urlopnika i tu następuje przesunięcie zabarwienia miejscowego do podkrakowskich okolic. W „kłatwie” i „Sędziach” przenosi nas poeta na wieś polską, tam szuka wśród szarzyzny momentów tragicznych, chłop

w robactwie przesądu i naiwnego sądu wyrokodawców marnuje swe moralne uczucie, gnije w brudzie i kaleczy piastowską duszę o życie drobnoustrojowca. Pierwiastek ludowy z realizmem naturalisty pomaga poecie zejść ze świata Olimpu na niwę mu terytorjalnie bliższą. Żyd odsłania swe ujemne cechy, ale i dodatnie (Joas), daje sposobność wyzyskania powszechnego żalu, że handlem żywym towarem, wyzyskiem i uszczupleniem sił podstawowych wali się fundament pod przywłaszczone państwo żywych dusz, o których wróżył Daniel.

Nie jest już to karczma Jankiela, pełna polityki i podniosłego „kochajmy się”, ale izba pełna śmieci, które poeta podnosi i pokazuje, przez budkę suflera, publiczności. Żyd, chłop, ksiądz, wódka — to stare dzieje, które wejdą do „Wesela” krakowskiego.

To nie cała Polska, to wyłącznie Małopolska, krakowskie wniesione sceną z aparatem efektu gromu, wystrzału rewolwerowego i Św. Sakramentów. To ból, chwila cierpienia człowieka etyki chrześcijańskiej o kulturze polskiej.

Czy ból był związany z mężem świeżoożenionego artysty z kobietą z ludu, Teofilą Spytkową, „pocho-dzącą ze wsi Konary, z okolic Tarnowa” (Kotarbiński), uważającego się jak hr. Henryk za tego nieszczęśliwego olbrzyna, który wplątał się w śluby ziemskie, on asceta ducha? (Kłątwa) Czy wieś teraz jaskrawiej uderzyła go grozą hańby i spodlenia? (Sędziowie). Trudno w tych razach, nie mając zeznań poety, wyrokować.

W każdym razie wieś, jako motyw sceniczny, wniosła ton pesymistyczny, chłopski do teatru Stanisława Wyspiańskiego.

ZE SKARBU FANTAZJI.

I.

Rok 1900 można nazwać w twórczości poety „złotym okresem”. Powstają rapsody jak „Kazimierz Wielki” i „Bolesław Śmiały”. Przeszłość będzie walczyć z teraźniejszością o przyszłość. Ideolog będzie stał na straży trzeźwości, krytycznego badania ruin i pamiątek. Przerażająca pustka grobów przemówi trupim piszczelem, by ocucić naród i wyrwać z rąk zabójcze narzędzie smutku romantycznego, harfę Weneda. Smutek bezkrytycznego melancholika, pod wpływem Szujskiego, ugiął się przed smutkiem refleksjonisty-myśliciela.

Józef Szujski dokładnie był w jednym z zeszytów „Przeglądu”, opisał, jako świadek, fakt historyczny przeniesienia kości królewskich z jednej trumny do drugiej. W pełnej podniosłości liryki, pełnej aluzji do obecnego bankructwa ideowego Polski XIX wieku duch Szujskiego z kart „Przeglądu” przemówił silnie do wyobraźni i uczuć Stanisława Wyspiańskiego. Krytyka nie zestawiała dwóch tych utworów o jednakowej podstawie, myśli i poglądach. Dziwne, że nie zastanowiła nikogo postać Szujskiego w rapsodzie o Kazimierzu Wielkim. Wskażemy dla przykładu kilka znamienych miejsc w odnośnej relacji Szujskiego.

„Kto stracił wiarę, że nie na świecie nie dzieje się ślepym przypadkiem a i owo odkrycie zwłok wielkiego króla może się stać dla nas błogosławieństwem lub przekleństwem wedle tego, jak się wobec niego zachowamy”.

Wyspiański przecież nierównie mniej poddawał się wierze w nadprzyrodzone siły, które rozmyślnie „faktami” znaczą swoje nad ludami rządu. I to ciekawe, że artysta ten do rocznic i uroczystości historycznych umyślnie wagę przykładął. Tak będzie i z obchodem setnej rocznicy urodzin Mickiewicza. Ale to powiemy przy omawianiu „Legjonu”. O społeczeństwie naszym mówi historyk krakowski:

„Pokolenie nasze łamało w drzazgi każde organiczne dążenie, stawiało i przewracało fetysze, fabrykowało i niszczyło reputacje, aby wobec prochów wielkiego króla stanąć rozbite i niesforne, z wielkimi frazesami a bez czynów zbawienia i przyszłości”.

I dalej jeszcze:

„Pokolenie też nie ma prawa powiedzieć komukolwiek, tyś niepowołany! bo nikt powołanym nie jest, bo wszyscy drzeć jednako powinniśmy przed wielką postacią wyłaniającego się na światło dzienne, która opuściła grobowe cienie potężnej Polski piastowskiej, aby pustymi orbitami spojrzeć w oczy nerwowemu pokoleniu epigonów upadku, goniących za wrażeniami poetycznymi otwierania grobów a tak mało zdających się pojmwować wielką prawdę, w nich zawartą”.

Ile tu bólu, ironji, która znajdzie swój wyraz w „Wyzwoleniu”. Wydaje się, jakbyśmy słyszeli mówiącego Wyspiańskiego przez usta Szujskiego. Pociągnął go poeta-historyk patosem swego kaznodziejskiego tonu.

Choć wydobycie zwłok odbyło się wzniośle „niżby tę rzecz najwybredniejsza ułożyć mogła fantazja, niżby ukartonować mógł najznakomitszy mistrz

demonstracji”, to jednak poeta pokusił się o ujęcie motywu w ramy rapsodu.

W recenzji Szujskiego nuta historyka ustawicznie miesza się z nutą moralisty i tę pierwszą tłumi.

„Nie kłamaliśmy wielkiemu królowi, biedni, słabi i grzeszni staliśmy u jego grobu, jakimi jesteśmy”.

Po przyznaniu się do wspólnej winy ciągnie historyk tenże dalej:

„Nie napełniał przestrzeni kościelnych tłum sukman włościańskich i chałatów, bośmy ich dotąd, przez pięć wieków pozyskać nie umieli”.

Smutna uwaga, że „nie brakło tam ironji dziejów przy grobie wielkiego prawodawcy”. Taż ironja uderza przy czytaniu rapsodu o królu-duchu. Prawodawca-król rzuca nam obelgę w twarz, żeśmy się dotąd z trupami rówieśnili, żeśmy nie słuchali żywych.

A dalej jaki powabny obraz malarza Wyspiańskiego:

„Mimowoli chwyta może człowieka groza dziwna, wstrząsająca do głębi, gdy się patrzy na tę czaszkę wielkiego człowieka. Myśl, przeleciawszy pędem błyskawicy przebieg jego panowania, wraca i mówi o potędze jednego wielkiego gospodarskiego rozumu, jednego człowieka, umiającego obliczyć położenie i budować w niem świątynie przyszłości. Mówi się, że taki duch jest darem opatrności, ale i pokolenia otaczającego wykwitem”.

A kiedy mówi Szujski o pochodach, zajmuje stanowisko antymanifestacyjne:

„Nadużywanie tego środka, wprowadzenie go, jako czynnika, mającego coś budować, podnosić jego zdernerwowaniem społeczeństwa jest dążeniem do haszy-

szowania go i obłąkania, aby zaplątawszy się w fałszywe premisy, doszło do rezultatów, z których sobie sprawy zdać nie będzie mogło i umiało. Nic zaś boleśniejszego... jak wyzyskiwanie znakomitych tych ludzi przez... fabrykowanie demonstracji”.

„Jeżeli w duszy naszej wygasła pamięć ojczyzny, jeżeli myślą o niej nie technie każde skuteczne lub mniej skuteczne dążenie i praca nasza, jeżeli sumienie polskie nie kieruje ludźmi politycznymi, chęć służenia nie żyje na zagonie rolnika, w warsztacie przemysłowca, w izdebce uczonego, jeżeli myślimy, że ten jej nie kocha, co jej imieniem Boga nadaremno, przy każdej okazji nie wzywa, to idźmy spać bracia i nieróbmy demonstracji temu, co zginęło”.

Ten sarkazm odczuwamy w „Weselu”.

Dziennikarzem był, tym razem cały naród mącający demonstracjami narodową kadź. Nam trzeba otrzeźwienia:

„... narodowi do życia trzeba krwi zdrowej i muszkułów potężnych, a nie drgań schorzałego ciała, narodowi trzeba wgrzyźć się w twardej owoc rzeczywistości, a nie karmić się podniecającymi potrawy. Słowem, jeżeli duch narodu, jak umierający bobrową esencją, ma się przy życiu utrzymywać demonstracjami, szkoda bobrowej esencji, bo tego ducha już niema, bo to umarłemu kadzidło”.

(Gorzkie to słowa, mimo patryjotycznego bólu pełne niezdrowego pesymizmu i nienawiści dla rzeczywistości. Niby to nowoczesny kanclerz polityki stańczyków, jakiś nowoczesny Skarga, dużo z przesady, z patosu poety — moralisty, porywanego grozą własnych słów.

Grozę tę wdychał Wyspiański z kart „Przeglądu”, by jeszcze groźniejszą ironją rzucić narodowi w twarz słowem Chochoła. To nie Arystofanes, nie Modrzewski, nie Skarga, ale Szujski odtąd przez poetę mówił: bólem, łzami, grozą, sarkazmem.

Umyślnie przytoczyliśmy aż tyle wyjątków z tego opisu historycznego znaczenia, by wskazać nie na opis sam, bo z opisu tam bardzo mało, po prawdzie mówiąc, ale na garść żrących ironją i bólem uwag, danych w formie nauki pokoleniu z okazji święta.

Słowem, zmierzenie wielkością kazimierzowej sławy — królewskiego ducha znikomej postaci karła „współczesnej doby polskiej” na niekorzyść tego ostatniego, chęć odczytania z trupiej nauki intuicją poety-historyka majestatu epoki króla „chłopków”, powiedziec nam co się w niej roiło, kiedy oglądało tych małodusznych XIX wieku, potępienie zarazem wszelkich „fajerwerków” demonstracyjnych — to główne myśli Szujskiego i motto do dalszych utworów dla poety-ideologa.

Dlatego też poczęści można nazwać rok 1900, w pojęciach i myślach Wyspiańskiego, przełomem. Nastrojowiec - wagnerzysta i maetterlinckista przedzierzgnął się z wolna w ironistę-idoowca, burzącego i budującego na ironji syntezę nowych pojęć na gruzach dotychczas wywieszanych, przy każdej sposobności, spłowiących chorągwi. Na tle zadumy nad własną wielkością duch-król, w rapsodzie Wyspiańskiego, występuje owiany liryką zamierzehłych czasów. Jakby zgrzytem otrzeźwiony duch wstaje, jako przeciwstawienie ideom dzisiejszych wodzów i królików narodowych. Jednych tylko spotyka on, godnych

wielkiej puścizny, dwóch mężów-olbrzymów Matejkę i Szujskiego.

„Był mały, jako ludzie ciałem drobni” zaczyna się tem pamiętna strofa XXXV, jest strofa poświęcona pamięci „mistrza” — Szujskiego „wprowadza” go Wyspiański w strofie LIX. „Zjawia się u podwoi, a zobaczywszy, że zakowany król w nowej trumnie „pogląda” „wzrokiem obłędu, gdzie stoi piedestał w ciemne choiny przybrany”, by zawołać „ja spóźniony o królu — wieków pięciu latmi wielki, jużes ty dla mnie zakowan, zamkniony, iż cię nie ujrzą wzroki”. I zapłakał wielki historyk „zawstydzony, w ogniach rumieńców żądzy karmicielki”. Duch przeczuł, że ten człowiek o sile ducha szalonej „jak błyskawica”, a „żarem” palącego „płomiennego łona” kocha całą duszą tę przeszłość. I ta przeszłość go więzi.

Więc padł na ziemię krzyżem i zaszlochął a groby wkoło widziały, że kochał.

— Kochał i płakał i czuł się zawstydzony, bo rozumiał, że „co ma być strawą żywych i snuć przedzę, ażby z ziem nowym ogniem życie buchło” — nie może przecie „cuchnąć zgnilizną”.

Wobec powstałej z grobu przeszłości i on karleje i on czuje lęk i załamanie się głosu wielkiego nauczyciela w imię niepoznanej i nagiej prawdy. Oto ona wielka veritas:

Historja, Dzieje! Otom jest w sumieniu porażon sędzia — przebacz Sędzio-Cieniu.

Król-sędzia nietylko sądzi jednostki, sądzi i naród, że wodze narodu „gędźbami nowe podsycali waśni

samozwańczymi będąc prorokami”, patrząc jak się rówieśnią z trupami a sami jak tych „trupów korowody” krążą i bezsilnie żaląc się wzajem, skarżą się tylko — zerwał z oczu kataraktę „a naród obaczył się wolny”.

Symbolicznie młot kazimierzowy uderzył „w pieśń rozpaczy”. „Kazimierzem Wielkim” poeta-ideowiec zwrócił dopiero teraz uwagę ogółu, naród poczuł, że poeta uczynił zamach na drzemiącego ducha, lenistwo umysłowe i społeczne. Zareagował (snać, że słowa nie były rzucone nadaremnie) Włodzimierz Spasowicz, sprzeciwił się, bodaj czy nie najenergiczniej, na tego rodzaju pesymizm młodego poety, który nie patrzył na nerwy polskie z pobłażaniem.

Kotarbiński zauważył, że poeta „każe własnej duszy przemawiać głosem swych bohaterów”, że skrywa „starannie swoje ja za wzorzystą tkaninę przedzy poetyckiej”, — zwraca uwagę, że „duch Kazimierza odzywa się głosem protestu i wypowiada stanowisko zaprzeczne swego wieszca”; podkreśla tenże krytyk, że „występują tu wyraźnie trzy zasadnicze motywy w poezji Wyspiańskiego, które potem rozwiną się pełniej i barwniej: 1) poeta oskarża naród o rozkochanie się w grobach i poddanie się pod jarzmo historyzmu; 2) powstaje na samozwańczą rolę wielkich romantyków, którzy narzucali rzeczom fałszywe wróżby; 3) potępia niemoc i rozbiecie ducha pokolenia współczesnego, potępia wodzów, podsycających wrzenie i zamęt”.

Kotarbiński wnosi w uwagach swych nad „Kazimierzem W.” to przekonanie, „że w „Wyzwoleniu” wyrasta cały splot obrazów i symbolów”.

Tak było rzeczywiście. Poeta doszedł do jednego z istotnych źródeł naszej niemocy, naszego konserwatyzmu, prądu wstecznicstwa i naszej dobrowolnej niewoli. Wiele tu z haseł postępowych pozytywizmu, wyrosłego jak bluszczyk na murach samoobrony narodowej, krakowskiej szkoły historyków galicyjskich.

* * *

W innym rapsodzie wyśpiewał poeta wygnanie i pokutę Śmiałego, króla Bolesława, którego krwawy zachód rządów owiał Wyspiański poetyczną legendą. Pragnienie „sławy”, jako piętno zbrodniarza, pozostawia poeta na czole wygnańca. Miłość do syna potęguje egoizm utrwalenia swej krwi na tronie. Orły towarzyszą królowi-tułaczowi, orły jego żądz, ustawnej sławy torują mu drogę, a krzyż, znak klątwy kościelnej przesłania blask ostatnich jego promieni. Zgnębiony, złamany miał król-banita osiąść w Osjaku — jakby na pamiątkę dobrowolnego ukorzenia się przed majestatem Rzymu: został symboliczny znak rycerskości Bolesławowej — sylweta konia Bolkowego na grobie historycznym.

Lecz poeta legendę snuje dalej.

Według podania gminnego starzy w gawędach opowiadali sobie, że król upomni się jeszcze o utraczony tron, o koronę; pójdzie do króla Bolka Chrobrego w Karpaty, zbudzi śpiących rycerzy i z ich mocą zawładnie stołcem krakowskim; tak się więc miało stać, że król poszedł, rycerzy śpiących zbudził, lecz nie zdołał przeprowadzić ich na Wawel. Noc rycerzy zaskoczyła, sen króla zmorzył. Król poczuł, że się koń wrył w ziemię, a on sam zawieszony między

niebem a ziemią, gdzieś na niebotycznych górach, z mieczem wyciągniętym w górę ostał tak na wieki, zamieniwszy się w martwy posąg.

Legenda utrzymana w tonie psychologicznym zgodnie z temperamentem króla. Rycerz ten średnio-wieczny, wojownik i pokutnik, błędzący po świecie jak pokutujący duch, nagle zaskoczony został dniem i godziną kary, rozpoczynając nowy okres niebytu czy też przejścia w byt inny: kamienny.

Kraszewski, jakkolwiek zmyślił inny epilog dziejów króla — uczynił z bohatera powieści, zgodnie z tradycją gminną — mnicha w klasztorze OO. Augustjanów. Jego ojciec Paweł jest różny, w charakterze swym, od pokutnika z „rapsodu”.

Tam w myśl pojęć etycznych ówczesnych wieków jest król pokutujący — mnichem wiernopoddanym Rzymowi; tu mamy w pokucie skamieniałego rycerza smutnego, zadumanego grzesznika, posąg niemy, drzemający, czekający może i odrodzenia Wawelu, może spotkania się z wrogim biskupem... w dniu pojednania. Wyzwolenie tej śmiałej duszy musi kiedyś nastąpić!

Czy Wyspiański Kraszewskiego powieść o Śmiałym czytał i przejął się tym motywem? Sądzę, że tak.

* * *

Tu karą jest zwykle długi sen, odrętwienie, letarg. Tak drzemał Krak, tak Kazimierz, który przechodzi ekstatyczny stan upojenia swoją wielkością (tak długo, „aż go Wyrocznia odrodzi słoneczna, gdy będzie z trudów żywych wypoczęty”); tak też przeszedł w letargiczny okres bytu i „Śmiały”, czekając wyroczni losów wielkich duchów.

A poeta nie czyni tego z kaprysu. Pokaże na przykładzie „Wesela” polskiego, że prowadzić naród do odrodzenia nie jest dane trupom ni zjawom przeszłości. Nie szukać nam wodzów na Wawelu — cmentarzu, ale Wawelu żywym, nowym, odbudowanym. Cienie mogą chyba przemawiać do narodu z zaświata, jak duch Hamleta; z legendy dziejów przemawiają one tylko maksymą, morałem, nigdy czynem żywym.

Legenda przeszłości przemówi do nas dramaturg i w scenicznym utworze „Bolesław Śmiały” oraz w „Skałce”. Obaczmy tam i mechanizm szopkowo-marjonetkowy i prymitywizm średniowiecza. Że szukał Wyspiański nowej drogi w teatrze mamy dowód w „Notach”.

II.

Przyszło idoelogowi zmierzyć się z wielkością wodza-poety, króla ducha Polski r. 1848. Adam Mickiewicz wszedł na scenę Wyspiańskiego, jako wódz legjonu włoskiego.

„Legjon” jest ogniwem tego łańcucha, ogniwem ideologicznym. Polska nie tak zamierzchła, lecz nie dzisiejsza, Polska emigracyjna, mesjanistyczna, romantyczna. Mickiewicz jej smutnym bohaterem, emigrantem, pielgrzymem, w roku wiosny ludów. Do wykrzesania z przeszłości tej spiżowej postaci ducha pomogła poecie rocznica setna urodzin poetylitwina. Rok 1898. W następnym roku zaraz Marja Konopnicka wystawiła dziełem krytycznym pomnik Mickiewiczowi. Jej „Mickiewicz, jego życie duch” był książką-czynem, budownikiem sławy poety

kierowanym ręką mistrzyni słowa. Tę książeczkę musiał znać poeta i znał dokładnie, Konopnicka bardzo pomogła, przypuszczać można, do oświelenia duszy tego poety-człowieka.

Choć, podług niektórych krytyków „Legjon” miał na myśli poetę-wileńczyka albo znowu, podług innej wersji, Mickiewicza-towiańczyka, to zdaje się być więcej niż prawdopodobne, że miał na myśli Mickiewicza-pielgrzyma.

Co to znaczy?

Konopnicka postarała się pierwsza o syntezę poetyczną, daleką od suchej rozprawy teoretyka. Starła się połączyć ideowo „Dziady” z „Księgami” oraz „Legjonem”.

Poświęćmy tej sprawie więcej miejsca.

Już w wielkiej Improwizacji poeta — zdaniem kobiety-krytyka — przechodził po szczyblach dramatyczności, aż na szczyt samopoznania. Zrazu przeciwstawia on swego ducha tłumom ludzkim, „od których go dzieli samotność”, improwizator czuje, że nie miał i nie ma godnych siebie słuchaczy. („Gdzie człowiek, co z mej pieśni myśl całą wysłucha, obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha?”) Kiedy poeta nie znajduje słuchaczy tej miary co on sam, mówi: „Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trzodzi”.

Dalszy szczebel: przeciwstawia się poeta samemu sobie, jako ułomnemu narzędziu tych mocy, których treścią jest myśl i uczucie. Jest tu stosunek „siły ducha wieszczego do środków, jakich mu dostarcza materja”. (Konopnicka).

(„Myśl z duszy leci bystro nim się w słowach złamie.
A słowa myśl pochłona...”)

Wreszcie poeta wznosi się „z nadludzką siłą... w wielkiej, rezygnującej z pokostu świata apostrofie do pieśni swoich,... do tych, które nigdy wyśpiewanemi nie będą”.

Przez tę pieśń wznosi się Konrad bardzo wysoko, bo „na najwyższy szczyt świadomego siebie natehnienia”.

To poczucie własnej mocy czyni z Mickiewicza wieszca, wielkiego „w swej dawidzkiej mocy przed ogromną harfą wszechświata, której struny od gwiazd do gwiazd przeciągnięte, świecą i dźwięczą nieśmiertelnem pieniem”.

(„Śpiewa samemu sobie, śpiewa sam... sam słyszy swe śpiewy...” A „taka pieśń jest siła, dzielność, taka pieśń — jest nieśmiertelność”).

Zdaniem poetki wieszcz stanął na wyżynie swego bożoczłowieczeństwa.

Lecz gdyby miał Mickiewicz w piersi tylko własną miłość skończyłby tem improwizację. On miał miłość Prometeja, która była „płomieniem, życiem, duszą genjuszu”. Wieszcz odbył drogę prometejską. Zmierzył się z Bogiem, a wtedy „gasną w nim blaski samoupojenia”, bo mówi o „ziemi, gdzie serce jego zostało”. Rzecznikiem stał się „narodu” (chcę go dźwignąć, uszczęśliwić, chcę nim cały świat zadziwić”).

Zadziwić wieszcz chce świat wielkością uczucia. Niem wiąże ludzi jak słowa, a moc swą chciałby „wywrzeć na ludzkie dusze”. Prosi, błaga, klnie, bluźni — upada. Upada w grzechu, w pysze; czart

ma przystęp, lecz tylko chwilowo. Ponad pychą świeci idea, która poprowadzi wieszczą do kraju szczęśliwości, do Jeruzalem — na narodu czele.

A „taka walka i takie wyrwanie, jakkolwiek się rozstrzygnie, jakkolwiek się skończy, przegraną może być tylko dla ducha, co do niej stanął”.

Autorka dowodzi dalej, że Księgi Pielgrzymstwa nie są „okolicznościowymi dziełami”. To są dalsze części „Dziadów” — tylko w odmiennym kształcie.

W „Dziadach” wieszcz walczył z Bogiem o wódzstwo nad duszami, w „Księgach” zostawia swą mądrość, objawienie, prorocstwo — był prochem po walce na serca, przed narodem — Mojżeszem.

„Tak, Mojżesz, po wielkiej rozmowie z Jehową na Synai szczycie, bez względu na osobistą swoją klęskę, ... schodzi z tablicami praw w rękę”.

Pisze i głosi na emigracji Mickiewicz swoją ewangelję. Mistrz-prorok został towiańczykiem. Poeta, jako towiańczyk, podejmie z podwójną mocą księgę ewangelji i przewodnictwo. Co księgi te głoszą w nagłówku? oto, że wszystkie obozy partyjne wobec sprawy wspólnej są bractwem z pielgrzymów złożonym. I mówi poetka: „Słowo było pełne treści i ożywiające. Bo pielgrzym nie ma na miejscu stać, ani się w obozach szanować: on iść ma ku nadziei swojej i ku umiłowaniu serca swojego”.

A dalej jeszcze:

„Pielgrzym nie jest tułaczem, ... pielgrzym pielgrzymuje ku świętości swojej. On wie z jakiego progu wyszedł i gdzie się za czasem powróci. Pielgrzym nie jest sam jak tułacz. On żyje w duchów

obeowaniu. Na progach stają jego blizny, a za pielgrzymem patrzą, mówiąc: oto idzie. A gdy go z oczu straca, jeszcze stoją i patrzą na drogę, którą odszedł”.

I wolno przypuszczać, że w „Legjonie” staje przed nami ów Mickiewicz-pielgrzym, opowiadający ewangelję.

Na tle rewolucji materialnych dążeń staje duch poety. Machina dziejów — to starcie się materji z duchem. Z tragizmem bezpłodności ducha staje, jako wódz, Mickiewicz na ruinach Rzymu, woła jak spóźniony i obcy wypadkom prorok, wołający językiem Towiańskiego.

Napróżno — ostatnie słowo tego dramatu. Napróżno — to jak echo burzy bijącej falami w łódź Piotrową, w łódź Mistrza Adama.

Kiedy Mickiewicz zapragnął zrealizować słowo idei, Towiański wahał się, wtedy brat Adam „odłączywszy się od niego, z garścią stojących przy sobie”, jako „chór” oddzielny, oglądać się zaczął za „realizacją” słowa w czyn na własną rękę. Pierwszym krokiem ku realizacji owej była podróż poety do Krymu. Tą podróż nazwała Konopnicka jakimś przeducnym snem poetyckim.

Wyspiański też przedstawił podróż jak wizję senną o pielgrzymie, prowadzącym naród do Jeruzalem; idzie on z wybranymi. O sile zbrojnej mowy niema. Mickiewicz przebywa jak Chrystus stacje drogi krzyżowej. Przyświeca mu ambicja.

Wódz pragnąłby podnieść żołnierzy, by nimi zadziwić świat, Boga. Idzie mimowiednie za cieniem sławy (jak niegdyś Śmiały), ukazującej się na gruzach

starej Romy, i to nie zdobywezej, Romy zapaśniczej na placu cyrkowym, pogańsko-chrześcijańskiej, gdzie krzyż zatriumfuje. Skupienie ducha, wewnętrzna medytacja na rynku rzymskim, zaatakowane będą pasowaniem się pokory z pychą, wolności ludu i cesarjanizmu. Ani na jedno, ani na drugie — rozmyślenia wewnętrzne nie mają miejsca. Siła ducha i słowo ducha ulegają żądaniom tłuszczy. Wallenrod kłamie — słyszy wódz dokoła. Despotyzm jednostki ustępuje despotyzmowi rzeszy. Mickiewicz-Brutus staje po stronie ludu; trybun ludu poznaje cele ulicy i barykady. Wodzowi serce pęka z bólu. Sprawa polska upadła. Polskę niosą na marach. Umarła? To wizja — objawienie staje przed oczami bohatera-poety. Upadek sprawy politycznej nie zmienia jego roli pielgrzyma. Już teraz nie ten kontemplator bez pozy — ale pokrzepiający bez wiary w siebie zawoła ochrypłym głosem bankrut ideowy: zmartwychwstaniecie młodzi!

Lecz to wysiłek ostatni. Słowo-Potęga okazuje się wmówionem tylko hasłem. I teraz król-duch nie jest dla nas łodzią zbawienia, ale Charonową łodzią. Wiara gaśnie, związek się rozprzega, fale zatapiają łódź.

Utwór ten luźnej jedni jest w teatrze Wyspiańskiego, łańcucha całego, ogniwnem. Mesjanizm i mistycyzm, na obczyźnie, w życiu polskim nie mógł przynieść owoców wydatnych. Nie było odrodzenia mas, po rzezi chłopskiej nie wyzbyła się szlachta stronnicych poglądów, hańby klasowej i winy. Nie była Polska świętą. A tembardziej literaci i artyści wogóle nie mieli prawa do reprezentowania Polski

nazewnątrz, będąc rozbitkami. Prócz tego rozkochanie się w ruinach starej Romy, rozkochanie się w samoudręce pierwszych chrześcijan, w suchotach czynu kierowników średniowiecznych, w majestatycznym słowie „samozaparcia się” nie da, bo dać nie może nigdy: wyzwolenia moralno-narodowego. Przeszłość, ta krwawa przeszłość, wciąż z nami walczy!

Nie wyzwolił się sam wódz z pęt przewodnictwa, prowadzenia ze sztandarem sławy i wielkości. Od ruin cyrku aż do rydwanu Napoleona wciąż kroczyła przed wodzem-legjonistą: sława, echo jej, cień może tylko, ale zawsze ona. Może to echo nie „wczoraj” ani „przedwczoraj”, ale od chwili samoubóstwienia, uszczęśliwienia, zadziwienia.

Wysepkę z cyganerją polską emigracyjną podmyła fala „obcości” i „powszechności”. Sprawa Polski to nie sprawą kościoła (papież), nie Włoch (walki o wolność), nie Europy (trybuna ludów), ale to sprawa wewnętrzna, ogólnonarodowa.

* * *

„Legjonu” nie chciano czy nie umiano zrozumieć. Nazwano utwór oszczerstwem, obrzyzgiwaniem wielkości i świętości polskich. Nawet formę nazwano „zlepiskiem galarety fantastycznej”. (Kotarbiński).

Podług Feldmana utwór sceniczny jest pewnego rodzaju „oratorjum”, hymnem, wyśpiewanym przez męczenników, idących na stos, hymnem gasnącym wśród łun pożaru.

Rachwał zajął się m. in. tajemniczą postacią Rapsoda: „Rapsod — to legjonista-napoleończyk, zahartowana Moc, zapomniana siła narodu, uśpiona

mistyczną siłą nowej idei romantycznej, siłą idei mesjanistycznej”.

Podług naszego mniemania uważałbym Rapsoda za los — ironję, prowadzącą ducha: „wodza i poety” przez ruiny swych własnych haseł, z myślą przytem jednodźwięczną przyszelego zmartwychwstania.

Tego rodzaju i tak kierowane postacie „bezmiennych” spotykamy często w teatrze Wyspiańskiego.

Pigoń dowodzi, „że poeta chciał „Legjonem” dowieść, że wartość i żywotność narodu tkwi nie w otuleniu łatwych pociech, ale w sile wezwania i dokonania”.

Gdyby jednak ta siła wezwania miała działać korzystnie, toby legjon nie zatonął w rozszalałych nurtach spienionego morza, Mickiewicz nie byłby zdany na tylokrotne próby bankructwa ideowego, naturalnie pojętego jedynie na tle starcia się materji ze słowem-duchem, proroka z politykiem.

III.

„Gdy „Legjon” ukazał się w druku — pisze Kotarbiński bardzo stanowczo powiedziałem Wyspiańskiemu, że powinien zrzucić poezję majaków i oprzeć przyszłe dzieła na wrażeniach i odczuciach bardziej bezpośrednich”.

„Nie wiem, czy mowa moja była bodźcem wewnętrznej przemiany. Zdaje mi się, że czuł już wtedy potrzebę zwrotu i skierował swój korab mistyczny ku wybrzeżom, skałom i mieliznom życia wewnętrznego”.

Czy poeta lubiał iść za wskazówkami czyjemi trudno przypuścić, zwłaszcza, że tenże krytyk dużo stoczył potyczek z reżyserem-poetą przy inscenizowaniu np. „Dziadów”. Czy obcowanie z dziełem dramatycznym Mickiewicza wpłynęło na spoistość teatru Wyspiańskiego, trudno stwierdzić, dość, że pewne podobieństwo zachodzi pomiędzy wizyjnym dramatem romantyka i poety „Młodej Polski”.

Fantazji przyszła w pomoc rzeczywistość.

* * *

Według zeznań świadków (których głosy zebrał swego czasu skrzętnie „Świat” w.), dowiadujemy się, że „do Bronowic od kilku już lat zajeżdżała często, zwykle w niedzielę po południu, gromada krakowskich przyjaciół gospodarza, malarzy i literatów. Stałemi gośćmi bywali Stanisławski, Rydel, Antoni Piotrowski, Żelechowski, Kazimierz Tetmajer, Rudolf Starzewski. Ogółem bywało do dwudziestu osób. Bawiono się ochoczo i swobodnie, prawie zawsze tańczono i śpiewano, improwizując gęsto, najlepiej na ulubioną i popularną nutę „Giebułtowskiego”, noszącej rodowód swój ze wsi Giebułtowa. W zabawach brali udział także chłopci bronowiccy...”

To obraz środowiska, jakie panowało we wsi, gdzie miało odbyć się wesele Lucjana Rydla. Pamiętano, że podczas tej uroczystości szlachecko-chłopskiej „Wyspiański nie brał udziału w zabawie. Siedział w kącie izby i mileżąco przypatrywał się i przysłuchiwał ochocze weselnej. Prawie z nikim nie mówił”.

Lecz zato „w kilka dni później, w Krakowie, toczyła się w kole, w którym bywał Wyspiański, długa

debata polityczna na temat stosunku inteligencji do ludu. Wyspiański brał w niej żywy udział”.

Po tem zdarzeniu „w dwa tygodnie już sceny z „Wesela” czytał autor u pp. Pareńskich”.

Może wiele w tem i kaczki dziennikarskiej, ale wiele jest z tego, co powiedziało się o poecie i człowieku na początku pracy.

Modelami żywymi byli: Rydel, Wł. Tetmajer, Kaz. Tetmajer, R. Starzewski, Pr. Domańska, panny Rydlówna i Pareńska, Czepiel Błażej, Jasiak Mikołajczyk, Ludwik de Laveau (zmarły kochanek z „Wesela”), oraz Rachelą, córka bronowickiego karczmarza.

Jak na jeden utwór to sporo osób. Wszystko chłopcy-panie, panie-chłopcy. Chociaż na egzemplarzu „Wesela” pierwotnie miały miejsce nie ogólne nazwy osób, według ich zatrudnienia w społeczeństwie, lecz nazwiska wyżej przytoczone, to jednak, gdy aktorzy pierwotnie z obawą zabierali się do odtwarzania osób istniejących, poeta pocieszał ich zapewnieniem, że to nic, to się czasem zatrze, osoby pójdą w niepamięć, „a „Wesele” za lat trzydzieści będzie jeszcze grane”.

Tem słowem poeta zamknął usta krytyce, twierdzącej, że „czytelnik późniejszy nie będzie mógł przystąpić do poznania „Wesela” bez uprzednich komentarzy”, że „trzeba być wtajemniczonym w życie i atmosferę lokalną, czysto krakowską” (Kotarbiński), aby zrozumieć „Wesele”.

Weselisko wielkie. Sproszono gości z Krakowa, bo szlachcie żeni się z chłopką. Jest on herbowy, z dziada i pradziada, po przodkach odziedziczył

mrzonki fantastyczne, rojenia pseudospołeczne i polityczne: „chłop, to potęga, tylko im kosa i na Moskala, a ja im przewodzić rad, hetmanić po szlachecku” — myśli gospodarz.

Wesele odbyło się w ciemną noc, noc jesienną. Wiatr liście poobrywał, a gospodarz skrzętnie krzaki róż poobtulał w wiechcie słomiane. Na dworze wieje, dmie, a na tle ciemnej nocy chałupa — izba weselna roztrzęsiona od tańców.

Tańczą „pany-chłopcy”, wszystkie stany, cały polski światek zdemokratyzowany tak, jakby „dusza” pana żeniła się z „duszą” chłopca. Jest to na szczęście fizyczne połączenie, pokrewieństwo metrykalne. Od roku rzezi mało się zmieniło, trochę farby, pokostu, pawich piórek, wstążek — reszta ta sama.

„Tymczasem się narodowo bałamuemy”, powiada żyd, pośrednik odwieczny między panem i chłopem, sztucznie wyhodowany kit społeczno-klasowy w Polsce.

„Flirt i polityka przy okopconej lampce”, oto treść gawędy ustawicznie używanej. Obraz pstrokaty, barwny jak w szopce, jedne pary wchodzi, inne wychodzą. Nogi skocznych parobczaków pobudzają żywością i myśli i serca. Cały organizm ludzki roztańczony, półwarjacki. Polska upojona czarem nocy, muzyką, tańcem.

Z temperamentem i idealikami idą w zaczarowane koło polskiego mózgu. Jakie? naturalnie wciąż ogrzewane przy weselnym ogniu. Nuta? czasem wesoła, a i często smutna, tak bywa zwłaszcza u nas, przy biednej, polskiej doli. Oto, co mówi bronowicka szopka!

Rachel: żydówka, wie, że ta poezja „goni w powietrzu, które wichur miota, która co dnia świeżo wzlata, z wszystkiego, fosforyzuje”. Wie ona z Przybyszewskiego i z innych, także z romansu z literatami, że lubimy się powtarzać, kiedy sobie coś raz spodobamy.

Panu Młodemu: plecie się, plecie. Oczy się kleją, język odruchowo działa. Śpiączka posypała nieco maku. Marzy się i drzemie przy wspomnieniach kołysanych muzyką. „Granic miłe, spanie miłe, życie było zbyt zawile”. Byle zacisznie, byle już spokojnie żyć na wsi, no tak sobie: jak u Pana Boga za piecem.

Gospodarzowi: zdaje się, że się w nim samym coś teraz burzy, że się „na burzę zbiera”. Uspokaja się frazesem, że „dawność tak z nami walczy”. Choć przeszłość skrzeczy od czego są sztuczne skrzydła, fantazja, płótno, barwa. Motyw wiejski jest zresztą w modzie. Wolno mniemać, że Archaniół zleci z nieba, wolno, żeby z kosami iść razem gromadnie, a wtedy armaty moskiewskie będą wszystkie nasze, zbudujemy Polskę, może już nawet zbudowana „przez nas”. Tak jest bajecznie żywa, pawiopiórna, kolorowa, ludowa. Wprawdzie to glina, ale my jej garncearzami...

Poecie: pospolitość skrzeczy. Sam jak ptak-latawiec, wędrowny i przelotny bociek, zwiastun wiosny: „wielkie skrzydła porozwijają, lecieć, a nie dać się mijać”. Na wszystko zaś jest romantyczny smutek: „my wszyscy jak przekłeci, że nas mara, dziwo nęci”.

Tak mówi i myśli inteligencja i szlachta. Chłop inaczej.

Czepiec: „gdybyśmy się garnęli — tobyśmy się nie dali”. Wiare ma w życie gromadne, spójne, masowe, bo w stadle to siła czasem: i odporna.

Wszystko psuje ten temperament. On swoje, a ten swoje. Wódka ciągnie, a żyd pożyczka pieniądze, w karczynie bijatyka, codzienna chłopska dola.

Żyd kpi sobie, bo ma wypchane sakwy złotem. Jeden w sas, a drugi w las — ale to dla karczmarza raj polski, właśnie w mętach rybki łowi.

Ksiądz do spółki z żydem obdziera wieś polską. Bo to utarta nasza wiejska ścieżka.

„Żyd, chłop, wódka, stare dzieje!”

I małe i niedyskretne chłop daje pytanie: nie wiadomo, kto tu złodziej — czy żyd jucha, czy dobrodziej!?

* * *

Natura silniejsza od postanowień. Zapalni jesteście jak sucha słoma. Na bój? idziemy na bój; na Moskala? to na Moskala. Ale już teraz, bez namysłu, bo, no bo słoma sucha, łatwo się spala. Kto pali słomę? Sentyment półwarjackich głów malarzy i poetów, bo życie polskie całe jest zdemokratyzowaną i folklorystyczną taterników młodopolskich literaturą i sztuką.

Popularnie, żargonowo mówiąc „robimy” Polskę, my, inteligencja, okrasa, nie czująca, że już dawno rak ją toczy i katarakta oślepia. Brak szczerości — nieszczęściem. Pan polski niby chłopka kocha, a po stańczykowskiu chce nadal „zamykać gębę chłopu”. Chłop też nie bez winy, przygarbił się w pańszczyźnie żyjąc, robaka zalewając wódką, nienawidził społecznie, ale cichaczem, w sobie, w duszy, a ponieważ zawsze w biedzie, sprzedałby duszę nawet — gdyby zapłacono

dobrze. Jak się da, mówi Jasiak: to i kradne pióra ładne i złupiony dwór.

Wogóle siły moralnej brak i w głowie i w nogach i dlatego taka niemoc na „Weselu”. Jest samokrytycyzm, samopijaństwo, ale brak samoodrodzenia.

Że żyd i ksiądz są na wsi elementami destrukcyjnymi powiedział nam wyraźnie dramaturg w „Sędziach” i „Kłatwie”. Tu dla ogólnego dysonansu zadzwonił laseczką błazna, by zadrwić marionetką szopkową, popychaną ręką kierownika sceny.

Wszystko zebrane tworzy „kupę” rozkładu. Czy „Wesele” jest też łapką na szczury, jak w „Hamlecie” „teatr w teatrze?” Latarnią magiczną jest tu kalejdoskop wchodzących i wychodzących mar. One straszą, ale i mówią, i tem działają jak wyrzuty sumienia.

Kto jest Chochołem? To symbol nieharmonii społecznej, której brak naturalnego kitu. Siła ludu, którą poeta symbolicznie żywą poezją nazywa, to na scenie kwiat „róży”, wielkopańska opieka roztoczona nad chłopem — to wiecheć, jakoby futerał społeczny. Jaki stosunek jest formy do treści? Oto ten, że chłop dusi się w objęciach starego niedźwiedzia, który ściskając: lud dusi. Wszystko to robi obłuda, ukrywanie wzajemne, że się nie kochamy, a jednak przy wódce „kurdesza” krzyczymy, aby zakrzyczeć rzeczywistość, choć ona głośno skrzeczy.

* * *

Nakoniec jak się w „Weselu” przedstawia sprawa polityczna? Na polityczne kwestje poeta odpowiada marami historii polskiej: Stańczyk, Branicki, Wernyhora, Szela.

Naprzód, kosa raclawicka, która powtarza się, jako stary efekt polityczny szlachty, t. j. dać chłopu broń, która jest jego narzędziem pracy rolnej, jego obroną podwójną: roli i chaty z rodziną. To w roku 1863 było modne w polityce Mierosławskiego (i wogóle emisjonarjuszy), wciągającej chłopą do spisku i buntu na różne strony zewnętrzne i wewnętrzne. (Szela 1846 r. jest wcześniejszym przykładem).

I Chochoł uzbrojony w kosy, obwieszony złotymi rogami i ryngrafami Matki Boskiej pali się jak żywa pochodnia Nerona. Zaryzykować można, chłopą nie brakuje.

Stańczyk, czerwoną, jak kat ubrany, wchodzi, by dać wnukowi laseczkę błazna, znów tylko etykietę, zabytek archiwalny. Dał dziennikarzowi, duch wywołany z grobu przeszłości, „tekę” Stańczyka — ale Stańczyk z niej dawno uleciał w krainę przeszłości. Podobny motyw jak w rapsodzie „Kazimierz Wielki”. Laską błazna dobrze się maści wodę i łowi ryby, dobrze jest serce w kawały drzeć i dzień zagłady naznaczać, wołać, ale samemu stać i dumać. Myśleć dobrze o naprawie Rzplitej Polskiej, o Modrzewskim, Orzechowskim, Skardze, a jeszcze lepiej w stosownej chwili przytoczyć wyjątek jaki w artykule wstępnym.

Historja się nie powtarza, prawo nie działa wstecz, poezja nic nie umie wziąć, nie umie się powołać na rycerzy grunwaldzkich, bo to echo grobu. To dobrze przypomnieć było poetom — i tak uczynił, po koleżeńsku, Wyspiański.

Hetman Branicki jak szatan senatorskiej przeszłości wchodzi ze szkatułą rosyjskich rubli, jak

widmo z atmosfery Nowosilcowa na cmentarzu w III cz. Dziadów. Pieniądze go palą, srebrniki Judaszowe.

„Czepiłeś się chamskiej dziewczki?! Polska to wszystko, hołota tylko im złota” mówi do Pana Młodego widmo i w tych słowach zawiązał misternie poeta nić, łączącą Branickiego z godami weselnymi pana z Bronowic.

Upiór Szeli jest upiorem dla Dziada-Chłopa, idącego na weselisko, by pogapić się jak to brata się pan z chłopką. On ma inną młodość, on był Szeli gachem i szedł z nim na pany i dwory. Stąd owo spotkanie się na weselu bardzo dla Dziada niemiłe i niespodziane.

Upiór Wernyhory był zagadką dla krytyki, bo się tu nasuwało pytanie czy istotnie Wernyhora jest upiorem czy opatrnościowym duchem. Już na podstawie rapsodu o „Kazimierzu Wielkim” można było wnioskować, że to pierwsze, gdyby nie to, że poeta sam Wernyhore zbył serjo traktuje, maskując ironiczny swój wyraz satyryka. Romantyzm, ukrainizm polsko-literacki, dumki, szumki — to Wernyhora, pokutujący w mózgu marzyciela gospodarza; Pan-Dziad z lirą, anonsuje siebie gość weselny.

Jakiś duch od stepu powiał z całą machiną swej drogiej biżuterji. Trzeźwy Staszek dobrze dyskredytuje marzycielstwo gospodarza:

„a cy cary, koń jak ony nań się zwałił, jakby węgle w nim rozpalil —
ogniem piernól, ogniem łysnął, jak naraz bez płoty cisnął,
mnie i Kubie pysk osmalil...”

Gdyby Wernyhora był prawdziwie chłopskim ukraińcem swej epoki, poznały go niezawodnie, przez

naskórek choćby, Staszek, ale to fikcja literacka, malowanka, polski obrazek.

Ten balladowy ton ma obok tajemnicy nadechodzącego świtu pierwiastek demoniczny, piekielny, jak widać z powyższego cytatu. Obok tego pierwiastek cudowny, Wernyhora ma zjechać razem z Archaniołem. A Polska zmartwychwstanie przy udziale słuchającego biernie ludu.

Znaki widome? Tam laseczka, więc tu, dajmy na to, złoty Róg. Poeta zażartował i ten żart był bardzo artystyczny. Złotym rogiem każe trąbić (jak Wojski na polowaniu) i zwoływać ludzi; misji podejmuje się z rozkazu gospodarza parobczak Jasiek. Dają mu go, choć do tej misji nie dorósł, lub wogóle nie zrozumiał, bo to zabawka fikcyjnej, wymarzonej marionetki szlacheckiej. I róg się zgubił.

Ludzie podług rozkazu gospodarza, ino świt, wstają i czekają na przyjazd Męża Opatrznościowego. Gospodarz się budzi, coś mu się marzy, coś jak z obrazu matejkowskiego „Kościuszko pod Raclawicami”, chłopci i kosy. Ale rzeczywistość skrzeczy, wpada Jasiek i krzyczy w przestachu, że zgubił mu się róg. Nie wiedzieć czego więcej żałuje, czy tego złota, czy że odpowiedzialny jest przed panem swoim. Dostał się chłopu w rezultacie nadal los przykry w spadku: stryczek, ino sznur! Wesele skończyło się wprawdzie nie krwawą bójką, ale rozczerowaniem bardzo prędkiem. Pan zawiódł.

* * *

Kiedy po raz pierwszy odegrano ten utwór na krakowskiej scenie dnia 16-go marca 1901 r. zanotowano w wspomnieniach te słowa: „Gdy kurtyna

zapadła, stało się coś, czego dzieje polskiego teatru nie znają. Publiczność powstała z miejsc, lecz nie pośpieszyła, jak zwykle, ku wyjściu. Potworzyły się grupy, dysputujące żywo, widziało się twarze, na których wystąpiły gorączkowe wypieki, kłócono się i wymachiwano rękami. Trwało to kwadrans cały.” (Świat. Ze wspomnień o St. Wyspiańskim 1907).

Najznamienniejsze uwagi i spostrzeżenia krytyki tak się przedstawia:

W „Czasie” R. Starzewski zaraz po przedstawieniu pisał: „dramat Wyspiańskiego jest jakby wędrówką duszy polskiej z wyciśniętym na niej wizerunkiem kosyniera”, na który złożyły się „krytycyzm i fantazja, mózg i nerwy”. Chochół zaś „zna szept soków”, „nie owiązanych pęków”, „czuje głuche pędy rozrostu” i czeka „pod jego ciężką, rubaszną powłoką” tak liść, jak kwiat, jak owoc, „aby odkwitnąć”.

A co do formy dramatu „obecnie uczynić trzeba jedną, przedwczesną lecz krytyczną uwagę: że nie można oceniać teatru idealistycznego według konwencji teatru realistycznego”.

W następnym roku Chmielowski zauważył już, że „myśl odwieczna, to głęboko ujęta sprzeczność pomiędzy teoretycznymi poglądami i przekonaniem, pomiędzy marzeniami i rojeniami a zwykłą, codzienną, powszednią rzeczywistością, sprzeczność, tkwiąca nie w jednostkach tylko — bo to byłoby rzeczą aż zanadto często powtarzaną, poprostu oklepaną — ale w całych warstwach, w całym społeczeństwie, w całym narodzie. (St. Wyspiański 1902).

A. Niemojewski dużo rozjaśnił trafnymi spostrzeżeniami. Krytyk uważa widma wraz z Wernyhora

tylko za supozycję. (Przypuśćmy coby było, gdyby się X. Y. ukazał i t. d.) krzak zaś owinięty w słomę, krytyk, nietylko uważa za wymłócony snop, bez ziarna, ale jest on i „symbolem tej idei, owiniętej w futerały zabezpieczające, tej idei odłożonej na przyszłość” — do wiosny ludów.

Inaczej interpretuje A. Potocki postać Chochóła: „Dobry jest ten słowiański domowy bóg Chochół — słomiany powijak duszy, słomiany strach, pętający siłę, słomiany bożek rodzinnego dojutrkowania”.

Charakterystyczne są słowa Ostapa Ortwina, na temat złotego rōgu, pisane:

„Co znaczy Złoty Róg? Na wszystkie świętości, co autor przez Złoty Róg rozumie? Rozpisano listy gończe; wywieszono edykta; ogłoszono konkurs na odszukanie drogocennej zguby! Zgłaszali się tedy, gąsiorem znalazcy z żądaniem znaleźnego. — Warstwy, grupy, stany, zawody, stronnictwa, koterje i indywidualności, luzem chodzące Embarras de richesse. Wszystkie nadworne poetki publiczności prowokowały w mazurowym rytmie miesiąc, tydzień, dobę i godzinę, w której lud, lud mospanie, lud mosterdzieju i t. d...” (Krytyka 1903).

Bardzo jest to znamienne, jako wyraz rozgorączkowania tłumu, zręcznie rzuconą rakieta.

Zdaniem innego krytyka (W. Feldmana): „los Wernyhory dopełnia się w Weselu artystycznie”, „los jego dopełnia się... w idei: Chochół zmógł Wernyhore (on chyba a nie kto inny porwał złoty róg), ale nietylko Chochół”, lecz i „ta Martwica-Śmierć, która gnała ongiś bohaterkę Wandę z legendy w zatracenie”.

Dr. P. Mączewski zestawił Wernyhore Słowackiego z Wernyhore Wyspiańskiego. Nawiązuje całą rzecz krytyk do kwestji łączenia się chłopów z panami węzłem małżeńskim. Sądzi krytyk, że umyślnie przychodzi Wernyhora w „Weselu” na to, by stwierdzić zmianę na lepsze, „że dziś on już drużbą chłopce i panu, który chce się schłopeć naprzekór szlacheckim heraldjom”.

Najobszerniej ten utwór zanalizował W. Gostomski. Rozpatrzył ideę, tragizm, ironję, postacie i formę dramatu. Krytyk uważa postać Wernyhory za „widmo nadziei”, które idzie „z tajnych głębin dusz, z bezwiednych serca porywów wykwitającej nadziei”. (Pam. lit. 1908).

Ciekawie oświetlił kosynierów St. Tarnowski. „Ci ludzie, — pisze krytyk — co patrzą znaków niebieskich na chmurach” i ci, co są „gotowi iść”, a nie wiedzą gdzie, jak, z kim” to zapewne ta „uczuciowość i łatwowierność, z jaką słuchaliśmy hasel powstańczych, upatrywali znaków i wierzyli w przepowiednie”. (Hist. lit. pol. t. VI cz. II Kr. 1907).

Wspomnieć tylko wypada, że krytyk warszawski J. Kotarbiński „Wesele” odsuwa od miana dramatu ogólnopolskiego, lecz nazywa go ramotą bronowicką, niezrozumiałą np. dla warszawianina.

Grzymała-Siedlecki widzi tu rozłam ideologa, rys, który pociągnie pęknięcie rozumowania dalszego. Mianowicie, że poeta wyrzeka na rozkochanie się w „dawności”, do której sam kiedyś powróci... I że, podobno, sam ideolog wziął na siebie rolę Gospodarza.

Najnowszy badacz Wyspiańskiego T. Sinko nazywa dramat ten „arystofanidą” i „dramatem satyrowym”.

Oto w głównej linii tak gruntował się sąd krytyki o idei „Wesela”.

Na tle tych orzeczeń opinji literacko-krytycznej zarysował się już wtedy, bodaj czy nie raz pierwszy, profil poety o podwójnem licu.

Ducha poety nie rozumiano dobrze i wskutek tej niedostateczności prawda krytyczna otulona była nimbem półślówek i banalności.

Impresjoniści-krytycy chcieli światłem migotliwych wrażeń oświetlić wnętrze duszy ideologa — tworzyli jednak coś nowego, niby dopowiadali to, czego nie było w „Weselu” i dorabiali niejako — epilogi z własnych przeczuć czy wyczuć.

Wyspiańskiemu szeptali w ucho o cudach własnej fantazji. Nieliczni ci wyznawcy byli strażnikami wielkości poety i popierali cła, rogatkowe w imieniu poety. Zamykali usta tym, co chcieli się wypowiedzieć.

Starsi duchem i wiekiem pomawiali poetę, że coś chociaż w tem jest z prawdy, to dużo jest zygzaków. Niby ta śpiączka to nasza wada, niby weselisko — to też nasza wada, kosa i magiczne słowa to trochę z Kościuszki, trochę z Mierosławskiego, wspomnienia sztuki ludowej Anczyca o Kościuszcze, więc reminiscencje literackie, ale..., ale złoty róg wręczony przez widmo człowiekowi rzeczywistości — ?

Nie mogą być to żarty, bo zostawił widoczny znak zapowiedzi, no i... i...

A że się zgubił — to nie wina lirnika, to nasza. Zresztą, według ugodowców w sądach krytycznych, to i tak jest dowolność poetycka, z którą logika nie ma wspólnego. Zgubił? no to zgubił — to jakoś po przedstawieniu odnajdzie — ironizowali ostatni.

Lecz jednak wada leży gdzieś, w czemś tkwiła, tylko gdzie?

Poeta-ideolog nie dopuścił się niekonsekwencji, był w zgodzie z przeszłością literacką. „Kazimierz Wielki” protestował przeciw rozkoчанию się w przeszłości, w szlachetczyźnie. Mickiewicz grzeszył zbytnią ufnością w słowo, które z ducha szło i miało być potęgą, a było magją bezpłodną w czyny polityczne.

* * *

Tu widoczny dramat polski, narodowy, a Polska stanowa niby — bohaterem. Tak, tylko gdzie „dramma”-działanie? Odpowiedano, że duchy uczyniły rumor i zawiązały węzeł intrygi. Nie dowierzano, aby duchy wikłały rzeczywistość ospałą i opita na — weselisku.

Jeżeli przyjmujemy, że naród wplątany w gordyjski węzeł, żądamy i słusznie, by bohater ten był świadom swej tragiczności, aby znał cel swój, działanie (wszystko przez śmierć do wyzwolenia czy pracę do wyczerpania sił, zrywających węzły tragizmu). Tymczasem naród nie wie, czego chce, do czego dąży, bo róg zgubiony.

Więc od kawałka złota zawisło zbawienie duszy polskiej. Byłaby to magja czarnoksiężnika. A choćby nawet była to satyra? że jesteście archeologami szlachetczyzny, że wszystko wam jedno, czy złoty róg, czy złota tabakiera, czy kosa racławicka, byle coś z muzeum, coś antycznego.

Bohater tedy nie ma jeszcze otwartych powiek, nie jest zbudzony, poinformowany o rodzaju swojej tragiczności w znaczeniu „dramatycznym”. Jest on

somnambulikiem, on bredzi a jako taki nie działa — — dramatu niema.

Musimy odróżnić charakter od temperamentu, rolę od nałogu, życie od używania. Prawda, duchy wehoda i wychoda, zostawiają laseczki i rogi, znikają i plątają się w somnambulizmie lunatyka. Noc: i to noc podwójna i w sumieniu i w czynie nieczynnym. To też niema działania dramatycznego, bo oni nie odpowiadają za nasze czyny, widma nie budzą śpiących, chyba, że przypuścimy odwrotną siłę wskrzeszania t. j. żywych słowem umarłego. Stajemy otoczeni kołem nieziemskich widm, w czarownym wirze czy źródłisku własnych sprzeczności z najgłębszemi zagadnieniami duszy zbiorowej.

Te postacie pełzną jak erynje, ścigają nas i przepadają, jak cienie, idąc na pola elizejskie.

Ta magja sceniczna, czarnoksiężska latarnia nie jest i nie może być nigdy działaniem bohatera, (choćby w znaczeniu zbiorowym) bo tu niema czynu!

Więc o to szło poecie, że w życiu niema czynu, skoro życie jest beczynne, nie jest na jawie, jest we śnie. Niema człowieka, któryby odrzucił skrzyпки Chochoła, nie poddał się muzyce, śpiewanej balladzie na temat lirników, hetmanów, przepowiedni, znaków.

Bohaterem może być człowiek XX wieku, dzisiejszy? Wolny od niewoli wczorajszego dnia? Wniosek: skoro niema bohatera, niema czynu, skoro niema tego ostatniego: niema działania, niema dramatu.

Poeta mógł nazwać „Wesele” nie dramatem, ale zwierciadłem sumienia narodowego, ofotografowanego wizyjnie w swych starych grzechach i realnie zdeprawowanego latami niewoli.

Jeżeli „Wesele” nazwiemy dramatem wizyjnym, jeżeli poeta dramatyczny zgóry wykreślił z szeregu tych postaci — rzeczywistego bohatera i nie dał nikomu w Polsce roli Orestesa czy Edypa polskiego, jeżeli nikt nie ma sił do walki z wrogiem własnym i nikomu jeszcze nie świta jutrzienka wyzwolenia t. j. odrodzenia czyli przezwyciężenia swej niemocy — — to przy tak nakreślonej Polsce współczesnej, ofotografowanej nie ze strony aktu świadomego działania, pracy, życia — — ale ze strony źródeł jej choroby, wizji, letargu, upostaciowanych mar w „widmach”: natenczas twórca „Wesela” nietylko szczęśliwie, ale i genialnie tego rodzaju torturę sumienia przeprowadził, a jako Ideolog kusił się o wytyczenie na ruinach starej Polski nowego miejsca pod nową budowę. Budowniczego zrobił zarazem i bohaterem dramatu nowego. Tym był Konrad z „Wyzwolenia”.

Tego rodzaju pomysł sceniczny nie przychodził Wyspiańskiemu trudno. Wynikało to z konstrukcji jego ducha. Wiadomo z listów poety, że świat uważał za sen, za mary, ludzi za zwierzęta w klatkach własnych namiętności. Świat własnych myśli widział artysta jasno, wewnątrz sumienia rysowało się w kolorach plastycznej jasności

Przy tej skłonności do obcowania ze światem wewnętrznym, nieosobistym mógł poeta dramatyczny, obdarzony zmysłem scenicznym wlać w postać mary, widma czy upiora tyle krwi, tyle rzeczywistości, że brać można było marę za osobę żywą, światową. Przez usta mary przemawiał artysta z taką przekonującą mocą, żywością i miłością nieraz, że braliśmy

ironję za prawdę. Przeciwnie, człowiek z tego świata jest somnambulikiem.

Była to więc wada psychy poety.

Lecz, i to jeszcze raz podkreślimy, była to wina poety-artysty, nie ideologa. Iluzja artystyczna nie świata zmysłowego, ale „wewnętrznego” była przeszkodą do przystosowania „ocz ducha” Wyspiańskiego do wzroku widza, do lornetki człowieka przeciętnego.

Bo nie umiemy patrzeć na ślepe, nieme, bezkształtne wewnętrzne tęsknoty czy pragnienia, bóle, czy radości, zbrodnie czy ekspiacje tak żywo, tak plastycznie jak je widział oczami, zwróconymi w głąb duszy własnej i cudzej — Stanisław Wyspiański.

Prawda, była pora docierania do źródeł duszy narodowej, nie przez naturalizm ale przez impresjonizm, nie przez analizę ale syntezę, nie przez szczegół ale jędrny, skryształizowany, zwarty symbol.

I to prawda, że poeta winy przeszłości naszej wskrzeszał nie z obiektywną dokładnością, ale subiektywną dodatkowością, przesadą, liryzmem, zalewanym nieraz mocno kirem pesymizmu. Był to koloryt własnej palety artysty.

Innemi słowy: jako artysta nie fotografował właściwie duszy narodowej ile raczej odpowiednio dusze i sumienia polskie stylizował. „Sumienie” podniecało artystę do moralizowania, moralizowanie do ekstazy gwałtownej, biblijnej, a nastrój tak wzburzony do patetyczności liryka.

Jako ideolog silnie i bezwzględnie rany narodu rozdrapywał, by sarkazmem potem kaleczyć zabal-samowanego nieboszczyka.

Czy się poeta-ideolog brał do tej wiwisekcji artystycznej w imię miłości Chrystusa czy nienawiści Nietzsche'go — nie nam tu rozstrzygać; musimy stwierdzić, że tego rodzaju tortura ducha, inkwizycja narodowo-społeczna, sekcja anatomiczna (tylko bez dokładności naturalisty, bez pedanterji) z światłem Roentgena, błyskami ostreми jak stal, szybkimi jak błyskawica, jaskrawemi jak odbite w stu lustrach wklęsłych to znowu wypukłych — wniosła do piśmiennictwa polskiego dzieło godne stanąć obok „Odprawy posłów”, III części „Dziadów”, „Króla-Ducha”, „Nieboskiej”, a w literaturze współczesnej Zachodu Europy mało jest takich dzieł o trwałych walorach.

Rok 1900, rok niezwyklej płodności ducha poety tego, rzeźbił dziełami artysty posąg spiszowy twórcy „Wesela”, nawet gdyby po „Weselu” nic innego nie miało się ukazać. Ideolog nasz snuł myśl dalej, siał nowozaoraną orkę, a pielgrzym-duch odbywał swą drogę bez zmęczenia. Zasiał nowy zagon w roku przełomowym, pogranicznym dla obu wieków — ziarnem ironji. Przeczył dlatego terażniejszości i przeszłości naszej, by, po zimie mroźnej Chochoła-pałuby, skrzepić duszę w śpichlerzu kory i odrodzić w wyroczni Apollina — na Wawelu.

PRACA OKOŁO DRAMATU NOWOCZESNEGO.

Po napisaniu „Wesela” zajął się poeta inscenizowaniem „Dziadów”, by oddać na potrzeby teatru. Ujął wybuch serca romantycznego w ramy „widowiska scenicznego”.

Robota szła opornie. Poeta-inscenizator miał uszy pełne uwag ze strony doradców artystycznych. Mimo przycinków i ironji uratował, i tym razem Wyspiański niezależność myśli i fantazji pomysłowej. Samodzielnie plan poeta obmyślił, własnoręcznie go wykonał.

„Zrazu chciałem — słowa jednego z ówczesnych doradców fachowych poety — aby poeta pracował razem ze mną i z reżyserem, tem bardziej, że nie godziłem się na jego zbyt dowolne pojmowanie niektórych miejsc tekstu, ale z Wyspiańskim trudne a nawet niepodobne było współzawodnictwo — zostawiłem mu zatem, jak żądał, swobodne ręce i zdałem rzecz całą na jego odpowiedzialność”.

(J. Kotarbiński: Pogrobowiec romantyzmu).

Nic dziwnego, bo poeta „uważał się za autora i artystę specyficznie teatralnego”.

Miał za sobą już przeszłość, zwłaszcza miał „Wesele”. — W przeróbce „Dziady” były wystawione w r. 1901 na scenie krakowskiej.

I choć poeta nasłuchiwał się „sporo przytyków i zarzutów, po większej części stawianych grymaśnie i niesłusznie”, mimo to zapewnił Wyspiański trwałe powodzenie widowisku scenicznemu i niewątpliwie przyczynił się swą pracą do „nowego triumfu wielkiej poezji na scenie”.

Poeta według fachowego reżysera zilustrował „pomysły poety w formie przystępnej dla mniej wrażliwych na piękno...”, co więcej, przyznał tenże krytyk, że „taka popularyzacja podnosi smak przeciętny widzów”, i że „duchowe obcowanie z „Dziadami” odbiło się w następnym dziele Wyspiańskiego, odrywając go od źródła bezpośrednich wrażeń życiowych”.

Jak jednak wyszedł Mickiewicz z pod noża inscenizatora-poety? nie został śmiertelnie raniony, ale bliznami się okrył.

I.

Z połączenia fragmentów poematu Mickiewicza można odtworzyć z mniejszą lub większą możliwością pogląd poety na ideę „Dziadów”.

W przypiskach do tekstu przestrzegali Wyspiański kolorytu miejscowego. I tak, na cmentarzu litewskim są „brzozy cmentarne” i „konary dębu”, „gasnąca zorzę zachodu” i pejzaż „w zmierzchu zamroczony”, z traw zaś „głogi i chróściaki”, „strumień zeschłych liści, zwarzonych i spadłych jesienią”.

Dalej, przedłużanie chwil nastrojowych, ponętnych dla widza. Starzec np. (w I części) „pociąga chłopca ku sobie, całuje w czoło, przytula; przygina do klęczenia; ręce nadeń wznosi; dłonie mu na głowę kładzie i jakby zdrowaśkę odmawiał, szepce...”

Wskutek tego dużo jest sytuacji, opierających się na mimice tylko.

Na korzyść, znowu, jasności i jedności myśli wprowadza poeta pewne zmiany. Upiorowi zmarłego dziedzica przydaje dramaturg za towarzyszy

„czerecę chłopstwa, wlokącą wśród siebie męczonę potępieńca”, a strój ma być „na nim poszarpany i zdarty, strój wytworny z lat 1820. Żaboty pod szyją rozrzucone, strojna opończa jedwabna w strzępach i łachmanach. Poprzez zwarty zastęp, który go wlecze i wstrzymuje, Pan usiłuje się przedostać ku objatom i zastawie obrzędowej”.

Takie zlokalizowanie sceny „z upiorem”, przystosowane do pojęć widza i do piętna moralizującej, łagodnej tendencji gminnego obrzędu czyni widowisko zgodne z założeniem romantyka-poety.

Nie nadarmo i za Gustawem, który znika z „izby dworku plebańskiego” drzwi się z trzaskiem zamykają przy wichrze wielkim na polu.

Jest także i malowniczość, dekoracyjność zręczna.

W celi więziennej „przez okratowane okienko w małej framudze z lewej, pada światła księżycowego smuga. Pod okienkiem wsparty Gustaw, we świetle, marzący, w postawie i w ubraniu, jak na znanej rycinie: na „Judahu skale”, a w głębi fresk zniszczony, wyobrażający Chrystusa-Sędziego”.

Wspaniałe widzenie senatora ma i wspaniałą teatralną dekorację, ilustrującą rzecz całą. Oto lokaje „rozsuwają kotary, które dotąd były zasłonięte: widać przedpokój wielkiego pałacu, w którym zgromadzonych wiele osób, urzędników cesarskich i dam wielkiego dworu...”, „tam w głębi na salę wchodzi Car Aleksander I i rozmawia z tymi, którzy tam są zebrani; zabawił chwilę krótką i wyszedł”.

Takie pozorne „drobiazgi” na scenie rozwijają z przepychem bogactwo plastyki.

I nazwy osób są zmieniane: Dziewica z książką pt. „Valerie” nosi tu miano „Maryli”, „Myśliwy” zwie się tutaj „Duchem-potęgą”, „Aniołek” — „Dzieckiem-Aniołkiem”, a „uogólniony chór” cmentarny — „chłopką”; „Widmo” przeinaczony na „Dziedzica-Upiora”, a „Anioł-Stróż” awansował na „Archanioła” i t. d.

Są jednak i dalej idące zmiany. Przesunięcia scen całych, to łączy się z ekonomją dekoratora, lecz i z czemś więcej...

Scena pierwsza wprowadza widza in medias res. Starca ślepego, wiodące go Pacholę zagaduje cicho, niemal szeptem, nastrojowo: „Mówię — że dzisiaj — w nocy — umarłych spotkamy...” Wie tem samem zaraz każdy, co ten cmentarz, te groby, i ta cisza listopadowa znaczą.

Na cmentarzu schodzą się pary zakochanych. Maryla i Gustaw wprawdzie nie równocześnie, ale prawie występują razem, ledwo Maryla znika w kručenie kaplicy cmentarnej, wchodzi od strony dworu Gustaw, jako młodzieniec z książką w ręce. Ma monolog.

Zrozumiałe jest to wprowadzenie i sprowadzenie Gustawa i Maryli na cmentarz. Zbliżają się, bezwiednie ścigają (łącznie z mistyką starosłowiańskich wierzeń) magnetyzmem serc „epoki baronowej Krüdeners”. Guślarz między nimi jak nauczyciel-mag ma swe wytłumaczenie, „Duch” lepiej się stosuje do tła całego, do Gustawa-marzyciela niż Strzelec — ale wszystko to dobre dla siebie t. j. dla sceny pierwszej.

Bo oto dalej Guślarz zwabia potrawami pokutujące duszyczki. Ukazuje się Gustaw, ubrany tak samo jak ów młodzieniec z książką w ręku. Więc to nie upiór, nie mara ale ten sam co w poprzedniej scenie — żywy, monologizujący. Ale nie, jego się teraz boją, on milczy.

Czem się tłumaczy ta transfiguracja Gustawa. Złośliwy cudzoziemiec-widz mógłby powiedzieć, że u tych Litwinów każda żyjąca dusza przemienia się w oną noc w upiora. Pewnie to zrobili zaklęcia Guślarza.

Maryla, ta znudzona, z pierwszej sceny, „Dziewica” teraz przemienia się w wieśniaczkę-pasterkę, czarno ubrana nie tłumaczy wcale ukazania swego poprzednio — na cmentarzu.

Chyba że ta żałoba jest po tym młodzieńcu, co przedtem spacerował po cmentarzu z książką w ręce. Ale to domysły...

Jest więc to trochę dziwne i wadliwe. Rozumie się, poeta chciał możliwie jak najwięcej pozwolić mówić Mickiewiczowi samemu. Tekstu nie chciał ukrócać, lecz mógł części odrębne, jako „odrębne” zostawić, a nie tak nawiązywać Gustawa do Upiora (trudno uwierzyć, jakoby ten Gustaw, wiedziony przez Ducha i zaprzędujący mu duszę, błędził obecnie, jako Upiór!) Albo też można było odpowiednio wprowadzić monolog Upiora, gdzieby widz usłyszał genezę i rodzaj „pokuty”.

W ten sposób między pierwszą a drugą częścią poematu jest jakaś pustka myślowa.

Połączenie czwartej części z trzecią Dziadów jest, bo tę sam Mickiewicz zaznaczył. Obrzęd ludowy,

zabarwiony sentymentalizmem Gustawa-erotomana, w części następnej przeniesiony jest na teren wypadków politycznych, jest unarodowiony przez Gustawa-Konrada.

Wizje trzech chorych dusz są snem pokutujących dusz — przedstawicieli ówczesnych wileńskich wypadków.

Każda z tych dusz politycznie na coś choruje, coś ją dręczy, z czemś „straszmem czy wielkiem czy świętem” w piersiach błądzi.

Konrad cierpi na nadmiar uczucia, które mąci rozum, odbiera orientację. Do tej duszy pełnej „pychy” antychrześcijańskiej ma przystęp szatan.

Ten żywy, pokutujący duch przeżywa swą mękę męczennika narodowego, lecz siła jego patriotyzmu odciąga go od przepaści, rozgrzesza modlący się za grzesznika-więźnia ksiądz Piotr.

Szala się waży — ciężar miłości podnosi ciężar winy, tem go zmniejsza. Nadwyżkę wypełnia cierpienie, które z Konrada czyni — — bohatera narodowego, uwolni od słabości człowieczej natury w pokucie sybiraka, kiedyś czystego jak łąza, wywyższonego, człowieka przeznaczenia, człowieka wielkości, człowieka-Mesjasza.

Inny typ — Ksiądz Piotr.

Ten młody zakonnik, bogobojny ksiądz, wpatrzony w wzór do naśladowania, w męczonego Chrystusa, ma chwile ekstazy średniowiecznych mnichów, mistyków.

Oczami pokornego sługi Bożego ogląda żywe wcielenie mąk narodowych, w których miał narodową

karm, patriotyzmem oddychał i połączył oba stany duszy w jedno wielkie widzenie mesjaniczno-narodowe.

Temu człowiekowi o wniebowziętym duchu dane jest oglądać przyszłego Męża-Bohatera. Jest ślepy, może ślepy przez swój grzech (dogmatycznie), który musi zmyć czynami. Czyny, to trudy pełne poświęceń — to trud-trudów.

Egzaltowany Ksiądz Piotr „omdlewa na ręce Archanioła”, a jasne i dobre dusze poniosą czystą duszę przed majestat Boski. Ta dusza jednak może być zbyt ujarzmiona lub ulegająca ujarzmieniu przez miłość służebną dla Chrystusa. Dość, że nim kur zapieje (gminny koloryt) odbędzie i Ksiądz Piotr wędrówkę do „nieba trzeciego”, aby po śnie anielskim wejść w sukienkę klasztornej sługi.

Nie wiadomo, czemu Wyspiański połączył jednością miejsca improwizacje Konrada z widzeniem Księdza Piotra, nie wydaje mi się jednak, aby ten szczegół był dokonany w inscenizacji gwoli oszczędności dekoratora-poety.

Nie poddajemy złych myśli inscenizatorowi, ale przypuszczamy, że wizję ks. Piotra uważał inscenizator za dalszy ciąg losów bohatera narodowego. Może mniemał, że te dwa wielkie monologi powinny być połączone jakimś mistycznym węzłem przyjaźni ludzi stojących na gruncie ojczystym, lecz opartych o dwie różne epoki: Proroctwo wództwo dusz i postać Ukrzyżowanego-ofiarnika.

Biegunowo przeciwnym jest sprzedawczyk w służbie cara, serwilizm duszy w jarzmie nędznej kariery politycznej. I tę duszę, upojoną widzeniami, porywają

duchy. Tym razem złe i czarne duchy „wydarłszy duszę ze zmysłów” zawloką ją „na świata krańce, gdzie się doczesność kończy a wieczność zaczyna, gdzie z sumieniem graniczy piekielna kraina”. I znów tylko na tę noc „Dziadów”.

„Nim trzeci kur zapieje, musim z tej męczarni wrócić zmordowanego, skalanego ducha; znowu przykuć do zmysłów...”

Przeciwstawienie się dwóch tych dusz: polskiej i moskiewczej, już zgodnie z tekstem, poeta przeciwstawił w pokoju Senatora, upamiętnienie tej sceny przez cudowny piorun, znak niebieski, moralizujący pośrednio w sposób ludowo-gminny (co nie przeszkadza, że to rzeczywiste z prawdą historyczną) w noc „Dziadów” — zabijający duszę, zaprzędana Petersburgowi.

Przyjaźń, zawierana w politycznym więzieniu zacieśnia się teraz przed drzwiami sali „komisji śledczej”. Pierścionek Maryli powierza spowiednikowi penitent. Konrad-pielgrzym wyzbywa się wszystkiego, co go łączyło z krajem i najbliższymi.

Uzdrowiony, zahartowany w cierpieniu kiedyś przez ofiarę osobistą, na Sybirze, zostanie jak Anhellu czystym.

I jedno jeszcze słowo przestrogi: „będziesz w wielkich, bogatych i rozumnych tłumie: szukaj męża, co więcej niżli oni umie”. Mówi do Konrada... Ksiądz Piotr przy rozłace.

Znów przypuszczenie. Może Wyspiański widział łączność pomiędzy sceną na cmentarzu a wizją księdza Piotra i obecną sceną przed salą śledczej komisji.

Może ten starzec, którego prowadzi Pacholę, ma siłę podobną Guślarzowi. Przecie wraz z nim wywołuje on duchy, może o nim mowa w wizji mnicha, może tak się łączy poganizm obrządku z męczeństwem Chrystusowem, może on, symbol, kojarzy Litwę pogańską z mesjanizmem Polski?

Może Konradowi kiedyś ten sam mąż ma powiedzieć coś niezwykłego, natchnąć go, odegrać rolę dyktando Halbana.

Zaznaczamy: nie myślał tak Mickiewicz, ale mógł tak kombinować dowolnie przyszły komentator Hamleta.

Ostatnie przypuszczenie mogłoby być poparte tem, że Wyspiański przesunął sceny Starca z Pacholęciem na sam początek „Dziadów” inscenizowanych.

* * *

Dla Wyspiańskiego przeróbka ta nie była bez znaczenia. Zainteresował się stroną techniczną dramatu wogóle. Myślał o scenie narodowej i dramacie narodowym.

Z tych rozmyślań snuła się nowa forma przyszłego „Wyzwolenia”, nowe „dramatis personae”, dramat rozgrywający się w nowych kształtach teatralnej dekoracji.

Nowa budowa idei z reformą dramatu sprzęgła się u Wyspiańskiego w tym czasie w oryginalny, kapryśny, fantastyczny szkielec.

II.

W wolnych chwilach kontynuował poeta, rozpoczęty w r. 1900 jeszcze, rapsod o Świętym Stanisławie. Legendę upodobał sobie widocznie artysta. Legendę, wysnutą oryginalnie o królu-pokutniku, który skamieniał w Tatrach, obecnie snuje dalej.

W święto pojednania trumna Świętego wzbija się w niebo, przed tron Boga, za cenę swej świętości, której się zrzeka, pragnie sama przyjąć na swe barki winy narodu. Święty Stanisław pragnie być polskim męczennikiem-odkupicielem. Tak się też staje. Orły na Skałce oznajmiają, że Król-Duch skamieniały pokutuje w Tatrach. Trumna z duchem leci przez cmentarzysko. Kości zmarłych klną tego, co przeklął Sławę i Chlubę narodu, króla. Tedy wzgardzony spotyka się św. Stanisław z królem Bolesławem. Prawdopodobnie tu ma nastąpić zapowiedziana przez poetę w dyspozycji „konsekracja króla”. Święto pojednania — chwała i szczęście wracają — krzywdy zapomniane legły przed stopami dumnych władców.

Przebudzenie owo jest tylko na czas tej ceremonii. Rapsod, jego część fragmentaryczna, kończy się oznajmieniem rapsodysty: „Pod znakiem krzyża czarem gusł na proch się sypał pył i gruz — król polski, jak był skałą, wrósł”.

Wyobraźnia zawsze ruchliwa, zawsze drgająca, migotliwa i teraz wytworzyła obraz plastyczny dosyć, o kolorycie ciemnym, ponurym w duchu średniowiecza.

Pokutującemu duchowi „świętego” przypisuje poeta rolę człowieka z piętnem despotyzmu, krzywdzącego naród tem, że pozbawił nas króla, uosobienie

dzielności, symbol miecza, oręża. Zamiast tego dał nam legendę, niewolę ducha w służbie kleru, pieśń żalobno-pokutną. Orły dumne zastąpiono orszakiem czarnych kruków.

Pewnym przyczynkiem — i ten fragment do ogólnej ideologii poety-rapsodysty.

* * *

Wnet zabrał się poeta do dramatu narodowego, bohaterskiego. Bohaterem miał być on sam — Wyspiański-Konrad.

Jako autor „Wesela” wskazał poeta na zdradne zielska chorób społecznych. Zdrowym nikt nie mógł być, bo nie było idei.

Uświadomienie bierze na siebie Konrad, z niem łączy się i jego zawód nauczycielski. I teraz szło o formę. Dużo poeta nasłuchał się, o niejasności, mglistości „Wesela”. Nie myślał Wyspiański obracać się w kole pół-sarkazmu, niedomówienia.

Wyzwolenie miało także uzupełnić „Wesele”, jego ideę. Szło o odpowiedź na zagadnienia pałace każdego Polaka współczesnego. Czy ujrzy wawelski dwór, czy zatrąbi kto pobudkę wolności? Kto powiedzie naród? Jakimi środkami się posłuży domniemany wódz?

Idzie jednak o zrozumienie, o szatę, o wykład, o formę. Informuje się poeta u ideologów romantycznych, w lekturze szuka wyjścia. Krasiński rzekomo poeta filozoficzny...

Jego Nie-boska dała wzór dla wszelkich dysput polityczno-społecznych. Ta forma nadawała się skutecznie do obecnych celów. Poeta próbuje, kreśli

początek takiej dysputy. „Mąż” zostaje fragmentem tylko. Z resztek tej rozmowy poznajemy Konrada i uosobienie Masek. Mąż mówi o narodzie, o jego odrodzeniu, którego czynnikiem jest inteligencja i wykształcenie.

Formę tę odrzucił poeta potem. Może wydała się mu zbyt nużąca. Wprowadza formę „Dziadów” nowoczesnych, mocno zmienionych i stosowanych do zamierzonego celu. Zamiast celi więziennej — kulisa teatralna. Ona każe liczyć się na każdym kroku z rzeczywistością. Rzeczywistość woła przez usta Muzy i Reżysera. Muzę odtrąca Konrad, nie chce sztuczności i fałszu, buduje dramat na prawdzie i nieskończoności idei. Sam, jako reżyser, pokieruje osobami dramatu.

Treścią dramatu będzie sprawa polska, motorem idea odrodzenia przez wyzwolenie, osią — wódz, idea, idei samej ziarno, myśl, dyktator — inteligencja.

Konrad jest duchowo ukształconą jednostką, niewyszlachetnioną jeszcze. Jest on częścią zarazem zbiorowości polskiej, częścią nieskrępowaną żadnym, uprzywilejowanym narodo-braterskim konwenansem.

Myśl kształci odrębnie. Uczy się nie u obcych, ale u swoich. Uczy się sam, bez nieczyich wskazań. Jego psyche dojrzewa społecznie przez poznanie ludzi, ich sposób myślenia, cały mechanizm formułek już dawno będących dla niego zdawkową monetą.

Będzie ich słuchał, lecz nie będzie się przejmował nimi. On wyższy umysłem, nikt go nie porwie za sobą, choć każdego do siebie przypuści. Szuka uczniów i pomocników między Maskami, pomocników przy wcieleniu idei.

Kierunek jego ewolucji ducha idzie od podziemi ku światłu. Tymczasem pali go nienawiść i chęć zemsty. Jest niemocny, niewolny, mały. Ręce splecione pętami ducha rozwiązać ma rewolucja. Jej siła w robotniku, socjaliźmie. Im burzyć stary system, im niszczyć fałszywych bogów.

Rozwiązanie nienawiści, że się jest bezsilnym, tkwi w unicestwieniu zamachu na niepodległość ducha. Robotnikiem tedy nie gardzi Konrad, bo jeżeli kiedyś da się go użyć, jako destrukcyjny czynnik rewolucji.

Oni, maszyniści teatralni, umieją burzyć piramidy całe — z dekoracji. Czem jest Polska współczesna — marjonetkami.

Narodziny duszy wolnej jeszcze dalekie, nie osiągnęły punktu najwyższego, boskiego. Konrad więc rozmawia z Maskami. Wydobywa z ich piersi głupotę ich i wielkością jej mierzy kulturę Polski XX wieku. I odwrotnie, Maski te są akuszerkami jego półślepych noworodków ducha.

Udoskonalony, uzbrojony duch na skrzydłach Orła-Inteligencji, zostałby Mesjaszem Polski.

Orzeł wleciałby z ciała człowieka i byłby dzień narodzin Mesjasza-wodza. Lecz takimby Konrad został, gdyby Konrad-Chrystus został jedynie ofiarą cichą, pokorną. Konrad wszedł w porozumienie, sojusz z rewolucjonistami, przewrotowcami. Z nimi kiedyś ma wejść, przed świtem, do miasta, do Jeruzalem. Zniszczy stare bogi, uświadomi naród ciemny. Maskę demagogji sam zedrze, sfinksowi spojrzy w twarz, odgadnie zawiązek trapiącej naród choroby.

Rzesze dowiedzą się o błędach szlachetczyzny, przeszłości. Genjuszowi odbierze Konrad magiczny znak, talizman Róg i rozbije na grobach królów i przekona swój naród o pustce Słowa-Mocy, Słowa-Potęgi. ... Miraże i nie więcej!

Okazało się, że Bóg wie, że błyszczące złoto było pełne jadu, trucizny, rozkładu. Cudowne naczynie z esencją leków prysło, raczej rozlało się jak pomyje pełne kału. Iluzja zdemaskowana. Rzekomej uczciwości zajrzał Konrad w oczy i wyczytał mocą inteligencji fałsz i obłudę.

Konrad jednym cięciem noża przerwał z przeszłością wiążące nas nici. A co dalej? Przeszłości niema, pustka wokoło, beznadziejność.

Lud nie odrodził się sam, on się tylko uświadomił, sam będąc winnym. Zato czeka kara Konrada. Etyka, dyktowana prawami konieczności, żąda kary dla tego, który odważył się zedrzeć z Sfinksa zasłonę.

Siłą faktu błędy same miały się zdemaskować w oczach narodu. Nikomu zaś nie wolno bawić się w Prometeusza. Dokonują się wyroki. Z rogu rozbitego wynurzają się potworne erylne, osaczają go i uczynią z niego swego — niewolnika.

Konrad-Chrystus stracił od tej chwili „wolność ducha”, został Konradem-Erynisem. Chrystus-Inteligencja stał się Edypem-Ślepcem wobec narodu i jego istotnych zagadnień.

* * *

Z ogólnych zestawień, zdawkowych sądów o Polsce, wyciągnął Konrad sąd taki, że w wyniku daje to

wszystko wielkie, moralne Nic. Polskę należy zbudować z własnej idei. Maski demaskują się, ale i pomagają tem samem widzowi widzieć i słuchać.

Dowiadujemy się z rzuconych aforyzmów, że Konrad to swoboda duszy, oddychająca poczuciem słuszności, że on czuje w sobie głos sprawiedliwości.

Żądza sprawiedliwości jest niedościgniona. Zadowolnić się ona da, ale krwią trzeba przypłacić okupację swej idei wcielonej. Pojęcie słuszności narodowej może być osiągnięte przez wymianę poglądów, a stronnicza nienawiść pomaga ukrywaniu ukrytych myśli. A szczerłość pozwoli Konradowi przyjrzeć się kwestji z wielu stron. Przy dokładnych oględzinach okazuje się: pokost. Takie prawidła analizy wzbogacają jedynie mądrość i spostrzegawczość Konrada.

Konrad nie znosi cenzury myśli. Ojczyznę widzi w „duszy” własnego narodu.

Aby odrodzić naród w swych wewnętrznych poglądach, w sobie, duchowo, trzeba odrodzić pierwiej duszę narodową. Trzeba naród poprowadzić na Wawel, do podziemia, do grobów, by tam obmyć się z win, zrzucić starą powłokę grzesznej przeszłości. Musi on poznać nicość swą, swego kościotrupa wobec prawdy historycznej, słowem, uśmiercić się nato, aby duch czysty, wyzwolony z gałganków starych teoryj, skaz, plam — pozostał niepokalany. Coś z mesjanizmu.

Przesilenie to odbędzie się w ową noc, w której nastanie początek odrodzenia.

Co Konrad powiedział — uczyni. Ponieważ czynić tyle co poświęcać się, więc on się poświęca. Wie, że za czyn prometejski spotka go kara, czuje pełzające

erynje. Mimo to, nie boi się odegrać roli Edypa. Idzie śmierci zająrzeć w oczy.

Z Genjuszem stacza bój o wództwo dusz. Kult dla przeszłości (romantycznej) jest zgubny, nie wystarczy on dla jutra i pojutrze... Literatura nie ma miejsca w odradzaniu moralnym całych pokoleń. „Złote myśli” idą do skarbcza narodowych „pamiętek”.

To zwalczał w Genjuszcu prawdopodobnie Wyspiański! Nie szło o robienie sobie samemu miejsca na Wawelu.

Trudność i zawikłość myśli zaogniła umysł krytyczny narodu. Przedstawienie, do tego sceniczne, maska Konrada, przedstawiająca Mickiewicza z doby „Ody do młodości”, maska Genjusza, upodabniająca go do postaci wieszczu Adama z pomnika, stojącego na rynku krakowskim, postaci reprezentantów Polski współczesnej, ucharakteryzowane na wzór żyjących osobistości — były tematem niewyczerpanych dysput, komentarzy, polemik.

Posypały się rozbiory krytyczne. Wasilewski szkicuje „Nowego Konrada” i tłumaczy jego myśli z punktu społeczno-narodowego.

J. Szarota przedstawia ideę „Wyzwolenia” w związku z poprzednimi dziełami poety. Celem krytyka było wskazać „jak myśl Wyspiańskiego się rozwija i do jakich doszła rezultatów”. A dalej. Szarota przy rozbiorze pomaga sobie podziałem na punkta, uważa w dramacie rozwój trzech kwestyj: wyzwalanie się obecnego społeczeństwa od poezji, reprezentowane przez Genjusza; bunt Ducha i Orestesa; wyzwolenie narodu z niewoli i droga, wiodąca ku niemu.

Formalnie dzieli tenże krytyk utwór na sceny realistyczne, fantastyczne, realistyczno-fantastyczne i monolog udratyzowany. Dalej potrąca i o stosunek dramatu „otocznego” do wewnętrznej komedji. Wreszcie jest tam mowa o stosunku fantazji greckiej do etyki chrześcijańskiej, Apollo do Chrystusa.

Inny krytyk, Ign. Rosner, nazywa reprezentacje współczesnej Polski „stylizowanymi kategorjami myśli narodowej”, zaś Ost. Ortwin podnosi kwestję rozbitego Rogu, nazywa bohatera emisjonarjuszem wieczystego rokoszu z Ducha, „Pogromcą poezji, któremu poezja na serjo wzięta stała się klątwą”. Konrad zdaniem krytyka jest „niewolnikiem piękności”.

Według Feldmana Konrad jest genjuszem miejscowym historyzmu, ignorantem i wrogiem ziemi. W. Gostomski nazwał Konrada „genjuszem tragizmu narodowego, uosobiony ból narodu w najwyższym grozy swej majestacie.

Grzymała-Siedlecki podniósł, że to co w „Weselu” było tragizmem narodu, to teraz stało się tragizmem Konrada. Tak rozumie tylko słowa poety: „poezjo, jesteś tyranem”.

Autor „antyku Wyspiańskiego”, T. Sinko, uważa Konrada już za rozgrzeszonego z win Orestesa. „Wprowadzając je (t. j. erynje) wyraził Wyspiański, że zabicie poezji grobowej nie przyszło bez mąk wewnętrznych, a zarazem przygotował oprowadzenie owego uwolnienia od klątwy, które uważał już za dokonane”. Co do wpływów, zdaniem tego krytyka, wpłynął Mickiewicz („Czaty”), Szekspir (pomysł teatru w teatrze w „Hamlecie”), Nietzsche, Arystofanes („Chmury”). Potrosze Słowacki („Odpowiedź na Psalmy przyszłości”)

i Krasiński („Sen Cezara”). Nakoniec jak kiedyś „Kordjan” był dramatem satyrowym, tak i Wyspiańskiego „Wesele” i „Wyzwolenie” są komedjami politycznymi arystofanejskimi.

Dwulicowość poety jeszcze wyraźniej wystąpiła. Krytycy nie mogli odrazu poznać się na ironji. Sądzono, że poeta jak mucha oplątany czarem romantyzmu nie może się z niej sam wydobyć.

I teraz to nie było winą ideologa, ale artysty. Wizje żywszemi barwami malował poeta, niżby się widzom zdały. Plastyka tak różna od utartych opisów utrudniała zrozumienie. Nikomu nie mogło się z łatwością pomieścić w głowie, aby należało pierwiej iść do lochów wawelskich, tam umrzeć narodowi, by odrodzić się i wyzwolić. Ciężka jakaś symbolika przewartościowania dotychczasowych wartości. „Sambójstwo ducha” radzi nam, słuchaczom polskiej sceny!

III.

Po ukazaniu się „Wyzwolenia” głosy się podniosły, potem ucichły nato, by znów być wrzaskliwszemi.

Poeta napisał nowy rapsod: „Piast”, drukowany na łamach miesięcznika „Krytyka”. Zawrócił do legendarnych czasów, szukając i tym razem ogniwa dla dotychczasowej ideologii oraz formę dla myśli mało rozumianej.

Zawrócił Wyspiański do źródeł narodowej praisi, pra-chłopskiej prostoty i potęgi. Piast — to chłop słowiański, poganin, którego nawiedził Bóg chrześcijański, „co był piorunem” dla jego pokoleń!...

Nawiedził chatę, zatrul duszę jadem wojowania w imię obrony chrystjanizmu. Wytrącił Piastoniczom pług, dał oręż, uczynił rycerzem chrześcijańskim. Następstwem tych nawiedzin niemieckich był chrzest syna Piastowego, który odtąd utracił „rysy dziecinne chłopięce”, a „oczy potem mądre mu się stały nad wiek”. I syn nowoochrzestony „wyrósł na męża, ale za pługiem iść nie chciał zwyczajem”. Chłop omotany intrygą kościoła niemieckich mnichów-wojowników. Popiel, który obcym bronił przystępu do dworca polskiego, ściągnął teutoński furor na siebie. Piastowicze podmówieni i obalamuceni poszli przeciw Popielowi i króla zabili.

I była tedy rzeź, bo „przyszło się mierzyć tłumnej gromadzie z rycerzmi u brony”. Popiel i pogańskie rycerstwo padło z ręki gromady, którą poprowadził „nawrócony” syn Piasta. Przyszła chwila rezygnacji: com zrobił, pomordowałem swoich...

Ale się już stało. Piast sam stojąc z kosą odrętwiał, błogosławił tłumnej gromadzie, stojącej z pokrwawionemi, krwią lechicką zlanemi, nożami w dłoni.

I przekleństwo poszło w pokolenia. Duch Piasta patrzył na swe dalekie pokolenie z pogardą olbrzyma (jak kiedyś Kazimierz Wielki — Duch-Król). Zapragnął wielkości chłopca, wiedział, że w krwi jego żywiołowa potęga, wiedział, że pan gnębi chłopca za rzeź Popielidów. Krzywdę należy krzywdą odplacić.

Racławickie kosy zwrócili chłopcy tym razem przeciw szlachcie. Krwi mnogo popłynęło. Po rzezi poznali okropność zbrodni, zarazem odgadli się być „biczem bożym”. Zawinili moralnie, bo „chamy pieńdże brali”.

Skutkiem tego zasłużona spotkała ich kara, „noc”, pokuta. Duch Piasta wyraża życzenie, by kosy zwrócili chłopci kiedyś na prawnuków poległych od miecza Jagiełłowego i Kościuszki. Niech wróca się Grunwald i Racławice! Wtedy chłop zmyje brud, krew, winę z własnych piersi.

Myśl: siły zamiast niszczyć w walce społecznej lepiej zużyć w walce z wrogiem zewnętrznym. Tu mądrość polityczna.

Poeta wogóle dążył do rehabilitacji, do święta pojednania. Tak było z postacią św. Stanisława, tak i teraz.

Rzeź usprawiedliwia poeta w walce politycznej, nie społecznej.

Słusznie J. Flach nazwał „Piasta” tylko obłonką poetyczną wobec cenzury. Tak będzie z Hamletem.

Komentowano i tym razem źle myśl „Piasta”. Rzucono anatemy, jakoby ideolog chciał do drugiej rzezi galicyjskiej podburzać chłopów.

Wyspiańskiego serce patryjotyczne musiało zboleć. A był tak ambitny artysta, że nie myślał o płaskich kompromisach.

Z tego czasu, prawdopodobnie, datuje się wierszyk p. t. „Bądź jak meteor”. Tak się właściwie on rozpoczyna. Poeta postanawia, nie oglądając się na nic, iść przed siebie, być „gwiazdą-opętańcem”, szukającą przemocą własnych dróg.

Drogi te zakreślał sobie sam poeta w Notach do pisanego właśnie „Bolesława Śmiałego”. Tym razem pomysł miał mieć formę dramatyczną.

W „Notach” tych Wyspiański swoją pogardę rzuca w ironji i sarkazmie. Jak Słowacki Beniowski, tak Wyspiański „Notami” pojedynkował się z krytykami — na słowa. Ostatniego poety pojedynek ten odbywał się w czterech pustych ścianach pokoiku artysty. Porachunek w imaginacji, bo nigdy bowiem do opublikowania „Not” tych nie przyszło.

Obecnie jest to ważny przyczynek. Zawarła się tu zapowiedź nowej próby nowego dramatu, zarazem odpowiedź panom krytykom i recenzentom krakowskim.

Zapowiada poeta swoje stanowisko, jakie zajmie na przyszłość. Stanowisko już zajmowane dawno względem prastarej polskiej przeszłości.

Aby ramę sztuki rozszerzyć i nie poprzestawać na suchej kronice, wskrzesza życie stare przez wlanie w stare formy mocą obecnego, żyjącego chłopca. Chłop ten przecie ma coś z króla Piasta!

Zarzucają artyście wprowadzenie dowolności do dramatu dotychczasowego, chmurzą się, gdy przemawia językiem nie dzisiejszym, gania, gdy nie daje gotowych wzorów dla dramatu. Pociski równą siłą odpiera Wyspiański.

Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej,
Inaczej niżli wy, co nie kształcicie wzroku,
Dla których stworzył Bóg szablony i szematy,
A duszy poddajecie studenckie tematy...

Lecz poeta nie zważa nic na doradców literackich, bo oto przekradł się z muzą „za rogatki miejscowe” i buja po horyzoncie ducha wolnego. I jako taki nie liczy się z jurą naszej Akademii, czy mu

„uznają i przyznają premje”, nadmiar ironji urąga sam z ich archeologicznych zabawek i skrupułów.

A wszystko to Wyspiański czyni nie „naprzekór”, tylko z przekonania, że sztuki się nie robi, lecz ją się stwarza.

Ani japońszczyzna starannie pielęgnowana w „starych pudłach” w guście Sade Jakko, ani partyjne poglądy nie skrepują wolnego indywidualizmu.

Odpowiada autor „Wesela” i „Piasta” tym, którzy pomawiali go o chłopomańskie poglądy. Zarazem nie jest konserwatystą, w szlachetczyźnie nie siedzi po uszy zakopany. Biskupami i królami nie mierzy poeta granic swego natchnienia. Ani Bogu świeczki nie spala, ani djabłu kaganka:

Chłop mnie na swoją hetkę nie przerobi,
Magnat nie będzie w nawie sztuk sternikiem.

Stąd i zapytanie: skąd się na bruku cichego i wiernopoddanego Krakowa ukazało takie dziwo, stąd i zaniepokojenie policji i krytyki, teatru i Akademji Umiejętności i Sztuk Pięknych. Owo charakterystyczne pytanie:

skąd to, skąd rodem, gdzie paszport, gdzie wiza?

Okaz? nie, talent. Odpowiada Wyspiański „a to jest tylko talent — i zwykle tak bywa”. I teraz odpowiada pełen miążdzącej dumy:

Talent sprawił, żem na ten pomysł wpadł genialny,
by Piastowiczów w kerezje ustroić,
sharmonizować strój fenomenalny,
z którym się muszą uczeni oswoić.

Gdzież tedy leży wina poety? „nie dość pedantyczny jest i nie dość szkolny” — oto wszystko. Przekonanie wzrasta, potęguje się, oto sam zapowiada

nowy dramat polski. Dramat o Piastach, o ich pierwszej dobie i wtedy się pokaże „jak nie nie warto to co dotąd macie w sferze dramatu”. Powie o Piastach „sprytnich kneziach” i będzie znakomity pomysł poety:

...ten będzie dramat, i nie myślcie o tem,
czy wam to samo kto mógł mówić potem.

I to jest dzisiaj — dokumentem. Dowiadujemy się, co działo się w duszy poety wtedy, kiedy był krytykowany bezwzględnie. A dalej, ciągle trwała myśl rekonstrukcji dramatu. Ujęcie oryginalne doby piastowskiej miało być genialnym wynalazkiem poety. A dalej jeszcze, rapsody, pisane w tych latach, były może ciągle dążeniem do wydobycia z wiersza siły i mocy, stylu i wyrazu nowego. Może Wyspiański myślał o uscenizowaniu w jedność artystyczną na swój sposób ujętego Króla-Ducha. Tylko połączyć, uscenizować rapsody, ugrupować, a będzie Polska miała coś niebywałego.

Były, jeżeli takie były, szlachetne projekty. Nie znalazły w rzeczywistości swego odpowiednika.

W miejsce tej powyższej zapowiedzi („Not”) powstała inna na czele nowego dramatu. Poeta niby ma sen, niby to jakieś majaki przeszłości przesuwały się przed jego oczyma. Szepeć, mówią coś, niemo potakują — a wszystko to widma-ludzie.

Sam Wawel — to niby czarodziejski skarb Sezama, pełen legend, opowieści, a straż przy skarbach pełnią „rapsodzi”.

Dlatego rapsody Wyspiańskiego były różne od rapsodów Słowackiego i sam poeta to podkreślał. Nie

duchy mówią o zmarłych dziejach, minionych i niepowrotnych legendach, lub dziś dla nas ludzi rzeczywistości tak jak legendach — lecz rapsodyści, do których imaginacja pieśniarza Wyspiańskiego należy i on sam prowadzony, jak przez Vergilego, przez rapsoda, rycerza, stróża, kustosa zamku. Oni oprowadzają myśl naszą po podziemiach Wawelu.

IV.

Poeta wchodzi do zamku drewnianego, zamieszkałego przez króla Bolka. Widzi, że „dworzec ten pusty, rzucony”. Może to i terażniejszość we śnie poety, mająca się zapelnąć osobami imaginacji poetyckiej.

Już wraz mi się zdało, że szedł ktoś przede mną
w izbę i zwierzał za sobą zapory
a twarz miał zakrytą przyłbicą.
Kto jesteś? ty stróżu tajemnic narodu,
coś wewiódł mię w dworzec prastary?
On dłoń mi na ustach mi kładzie każącą,
i sam się w słuchu pochyła nad próg.
I słyszę... za ścianą tą, w mgłę czerniejącą,
jak w dworcu, w podwórzu dmą w róg.

Czyby to ów róg zagubiony Jaśka z Wesela. Czyby to róg — echo dawnych lat, prastarych wieków, kiedy Wawel jeszcze był z drzewa budowany, a krasawice — pogaństwo miało tu cichy i spokojny zakątek, pogaństwo walczące z kościołem o posiadanie zamku królewskiego, zakończone triumfem kościoła, zwycięstwem biskupa, panowaniem czarnej, żałobnej, średnio-wiecznej trumny, znaku śmierci i martwoty ducha.

Jesteśmy na wawelskim dworze, rzeczywiście i róg nam gra i my teżymy słuch, zapatrzeni w przeszłość. Może ta przeszłość dlatego tak z nami walczy, aby sobą nas zająć, abyśmy jej tajemnice odkryli, błędy poznali, trumnę zwalili? Może to wstęp historjoficzny do zrozumienia polskiego Akropolis, w którym zapanuje światło nad ciemnością: Apollo-Chrystus nad Kościołem-Chrystusem.

Kto wie, jak się te myśli układały, co roily, jak wielkie sobie kręgi zataczały, dość, że powracały na Wawel nie dla nałogu zakochanego poety w tych głazach, ale rozpaniętywań, roztrząsań przeszłości, wskazań historycznych, rekolekcji polskiej duszy u bram katedry.

Omówimy parę momentów tej tragedji Bolesławowej.

Przedewszystkiem należy zastanowić się nad rolą i charakterem Krasawicy. — Król: „Tyś rusalka!?”
Odpowiedź: „Wiślanka. Was pojęłam kochanka. Wróżę sławę na wieki potomny”.

Możebne, że to legenda, przekazująca potomności imię Bolesławowych czynów. Legenda ta nie będzie tu tylko mitem, ona wypali piętno tragizmu królewskiego t. j. sławę. Mord uczyni króla śmiałym w historii, sławę opłaci korona, wygnanie zapełni bólem nad swoją sławą.

Na razie Krasawica przedstawia dla akcji: żywiołowe, namiętne dążenie do sławy. „Sprytny kneź” weźmie się za bary z fatalizmem.

Nie mi zabić człowieka;
sądom moim Śmierć kumą zdrađną.

Ponure echo tego fatalizmu mówi przez duszę poganki:

Mus tajemny was czeka,
zabić brata musimy,
o kęs wasze zaważy się życie;
miłowany zginiecie,
jak tur w pełnym lesie, —
tak was przyjdą zarzynać siepacze.

Jedno drugie pociąga w życiu: zamordowanie biskupa, śmierć króla w pełnym lecie. Siepaczami nie muszą być spiskowcy, wystarczy niech ziemiaństwo przejdzie na stronę duchowieństwa, niech padnie kłątwa, bunt powstanie i wreszcie hanieja.

Takie fatum mogło tkwić w dopuszcie Bożym, w karze średniowiecza. Średniowiecza koloryt zachowuje poeta „na scenie” swego dramatu. Biskupa oglądamy w szacie archanioła (zapewne w szatach, jakie przybrało wyobrażenie gminu o dostojniku, świętym, przyszłym). Biskup: Zwyciężaj! królu Sławy. Król: „runę w gruzach”, a umyślnie, nie ruszę się przed równym sobie — człowiekiem. — Kości rzucone. Śmiały samodzierca przekonuje się rychło, że jego wielkość jest chimera; dopóki może trwa w uporze...

Biskup przybył teraz z chłopstwem, które się grupuje około osoby duchownego, króla odstępuje. Król natomiast ma prawo się upomnieć, pierwiej bowiem chłop był poganinem, potem chrześcijaninem, chłop: „na śpiewanej uchowany bajce”. Biskup nieprawnie zrywa węzły, łączące króla z ludem, chłopu buntuje.

Chwila teraz namysłu, ma król do wyboru, albo krew biskupa, albo upokorzenie.

Wybieraj krew, wybieraj krew,
Krew wybierz królu krwawy...

tak szepcze Krasawica; tak przeszłość pogańska w nim walczy z terażniejszością. Król zdjęty strachem odpycha ją: „Pogańska żmijo” — precz. Krasawica zna jednak swoją moc. Wie, co ona znaczy w życiu władcy. Króla przeznaczeniem jest sława — nie pokora, Krasawica przedstawia tę pierwszą właściwość duszy średniowiecznej.

Ten konflikt kulturalno-historyczny odbywa się nietylko w duszy „Śmiałego”. Krasawica rzuciła czar i na Sieciecha, na jednego z Boleszczyców, bodaj czy nie na cały orszak króla. Oni przy królu wiernie będą walczyć i miłością oraz wiernością rycerską utwierdzą króla w dumie. Lecz tą miłością i zabijają.

Król: „Zabij śmiały”. Sieciech: „A zabić mam ciebie przez to mocne kochanie? — niezmienna moja dola”.

Duch Śmiałego idzie ustawicznie po drodze Przeznaczenia. Żeby ten stan duszy królewskiej widzowi przed oczy stawić poeta uciekł się do allegorji. Wehodzi Rapsod, niby obrońca poganizmu, niby jej przedstawiciel — kapłan, niby tęsknota, krzycząca rozpaczliwie za wygnaną z domu Krasawicą.

Tęsknotę jeno wielką znam
za tem co haj w oddali —

Przychodzi, by przechylić szalki, — wahające się. Dopełnić się ma los króla. Ma król tedy zabić Rapsoda, zginie on, ale nienawiścią zarazi mordercę swego, rzuci czar, moc do walki z biskupem. Biskup, a nikt inny wygnał pogańskiego guślarza z jego gontyny.

Nienawiść w sercu wielką mam,
nienawiść pierś mi pali.

— — — — —
W gontynie świętej chatę mam,
stróż jestem, stróż ołtarzy.

Mord. Miara losu dopełniona. Przekleństwo krwi spiętrzy tragizm Bolesława, zwanego Śmiałym. Następuje scena z chciwym złotą braciszkiem, kłątwa, osamotnienie, strach — to kolejne czyny i fakta historyczne.

Słowo: kłątwa jak pocisk z nieba, piorun papieski miażdży ciężarem skutków dalszych, moralnie, króla Bolesława.

Do końca król ze sobą jest w zgodzie. Oddaje duszę Sławię, jak szatanowi pogaństwa:

O Sławo!!! Życie bierz z koroną razem!
O Sławo!!! Boga klnę! Boga przeklinam!!!

Wództwo nad narodem, rząd tyrański dusz pod hasłem „Sławy” skończył się zwaleniem się trumny biskupiej, zwycięstwem kościoła urzędowego. Przekleństwo to poszło w pokolenia i rozgadało o śmiałości króla.

Dramat ten wystawiono na scenie dnia 7 maja 1903 roku.

Z dramatem królewskim łączy się dramat biskupi. Temu ostatniemu się przyjrzymy. Jak tam był bohaterem wódz świecki, tu — duchowny, kościelny. Inny skarbiec pamiątek: kościół skałeczny powie pocie o tem, co się rozgrywało nad tą sadzawką polskiej średniowieczyny. Tedy rapsod tam wiedzie i pokazuje surowy, stary kruszec, przyprószony legendą wieków. Taka jest wartość „dla nas” z XX wieku,

wartość muzealnej pamiątki. Moneta z znakiem symbolu, sięgające w głębie życia ówczesnego.

Na scenie oto archanioł z mieczem, dwa urzędy w jednej osobie: namiestnika Boga i rycerza wieków średnich — to biskup Stanisław.

On, tępicieł pogaństwa, znakiem krzyża, wodą święconą równający wobec Boga brać-szlachtę, on, wreszcie opiekun i orędownik ludu zagroził królowi zerwaniem spójni, jaka łączy Skałkę z Wawelem, kościół — z królem.

Archanioł, apostoł, sługa Boży podnosi miecz w górę i na czele kosiarzy idzie uderzyć w węzeł pozornej jedności stosunków państwowo-kościelnych, by tem cięciem powalić swego wroga, króla.

Pod pozorem ukarania upornego grzesznika idzie biskup naprzeciwko wroga, pałający wilczą zemstą w sercu, idą z nim zwerbowani rycerze (Włodzisław), aby krzywdę prywatną w ten sposób powetować, odebrać za jednym zamachem zabrane ziemie. Idzie ciemny też tłum, oszukiwany przez biskupa: „że skoro ich Bóg woła, Bóg im ześle z kościoła zjawisko”.

Biskup pałający zemstą idzie na zamek krakowski z zamiarem wypełnienia jedynie powinności kościelnej. Ale biskup z tą chwilą zawrzał pogańską zemstą, nie miłością Chrystusa, traci przez to świętość ducha. Pogaństwo podnosi głowę, gady pełzną. Z sadzawki, dawniej pogańskiej, wylażą bożki psotne, słowiańskie. Rapsod upomina się o lirę, zabraną przez biskupa. Lirę tę, znak guślarza, zawiesił zwycięski biskup, jak trofea, w kościele. Władzy nad ludem nie myśli pozbawić się urzędnik kościelny. Odmowa, biskup idzie z siłą ludu przeciw królowi. Rapsod idzie

w kierunku przeciwnym, do kościoła. Chciałby skraść lirę, ale nie ma sił, za słaby na reakcję. Wraca, ośmieszony przez własne sługi, psotne duchy. Przed tak złamanym starcem staje Pandora ze szkatułką. Ma ona liczne środki na zaspokojenie głodu mściwej zemsty. Lecz na odwet nie pora, pozostaje niewolnikowi rezygnacja.

Zemsta pogańska rzuciła grom klątwy kościelnej. Biskup zerwał stosunki z królem. Psotne duchy podpalają teraz same kościoły, ze sadzawki wychodzą bałwany pogańskie. Biskup wraca wreszcie, świętość wmawianą demaskują żywioły dzikości i pierwotności człowieka średniowiecza. Ani znaki, ani symbole, ani wieniec liljowy nie rozgrzeszą duszy. Grzech ściągą karę, karę tę oznajmia alegoryczna śmierć, która staje z kosą przed biskupem.

Jaką ta Śmierć prawdę głosi? Znaną już dawniej z poprzednich utworów poety. Tak mianowicie, winę trzeba spłacić krwią własną, modlitwą musi biskup wyprosić u Boga od potępienia te dusze, które na króla rękę podniosły.

Najcięższą wzięłeś winę win,
żeś wstrzymał Bożej ręki sąd
i sam wypełnił czyn
i słowo potępienia.

Pokuta? Będzie grzeszny biskup odtąd „palić znicz”, „słowem modlitwy dzierząc żar nad przyszłe pokolenia”.

Nie można Wieczystego Ojca i Sędziego uprzedzać w wyrokach, miarą winy będzie kara, która siłą faktu musi się dopełnić.

A tymczasem bieg zdarzeń rodu Piastowiczów ukaże szereg przemijających sław w złotej koronie. Pozór wielkości i sławy stwierdzony będzie znikomością człowieka wobec Boga jego.

„Skałka”, napisana znacznie później, została wydana 1906 roku.

Jeden i drugi dramat nosi na sobie charakter „zballadalizowanej” legendy dramatycznej. Ten niby sen o legendzie, niby zamyślenie się nad naszą dawnością, będzie znamionowało i nową sztukę Wyspiańskiego „Noc listopadową”.

Ostap Ortwin, pisząc o „Skałce” (Krytyka r. IX), zajął się zwłaszcza jego perspektywą historyczną, u dramatykowaniu dziejów terenu, symbolem pewnego splotu uczuć w dramacie, wogóle nazywając „cały dramat świadomością uprzednią i jasnowidztwem przyszłości”.

Ukształcenie tego rodzaju legendy nazywa tenże krytyk faktem, będącym „zwrotnym momentem przesilenia w dziejach kultury narodowej i w rozwoju duszy polskiej”.

Co do nas: Wyspiański, jak romantycy, sięgnął do średniowiecza, lecz ujął rzecz, jako prymityw, marjonetkowo.

V.

Wybuch powstania narodu polskiego, wybuch listopadowy był dowodem żywotności narodu, świadectwem protestu narodu oszukiwanego. Był on „godziną” czynu z myślą o Wyzwoleniu, westchnieniem do Jutrzenki swobody.

Jako taki wstrząsnął podwalinami ustroju Polski żyjącej i czującej, przez co zmanifestował, iż coś niezwykłego, odświętnego dokonało się w łonie Warszawy.

Święto narodowe, święto nocy listopadowej, jako obrzęd, misterjum ideologów przedstawił poeta w pisany w tym czasie właśnie dramacie o „Nocy”.

Tym razem nie prowadzi nas poeta ani na Wawel, ani na Skałkę, lecz do Łazienek, na ulice Warszawy.

Znów sen, znów wizja — to nie rzeczywistość.

Jak w malignie mieszają się różne żywioły polskie i niepolskie, różne symbole ze świata mitologii greckiej. Już nie jest to średniowiecze, nie świat Świstów i Poświstów, ale Niki, żywe posągi wyobraźni ówczesnej epoki występują rzędem. Tło Łazienek, udrapowanych w figury kamienne, w posąg Sobieskiego... Obraz martwy ożywi się w jesieni smutnej i mglistej gromadą młodych spiskowców, ludzi idei. Są to synowie epoki, uczniowie oficerów z Księstwa Warszawskiego.

Zamyślonego poetę nie prowadzi Rapsod z pod Wawelu lub Skałki, ale Pallas-Atene. Echa napoleońskie, oplątane siecią teatru pseudoklasycznego, Osińskich i Wężyków.

Jakaś niewidzialna ręka kieruje oddziałem ożywionych posągów, wewnętrzna siła prowadzi młodych ze szkoły podchorążych do celu swych marzeń. Tymczasem Warszawa śpi, raczej nie śpi, ale nie jest przygotowana, nagłym wybuchem przestraszona. Były ciche przygotowania, ale tak niespodzianie, skąd, bez orientacji, bez porady, bez sław i gwiazd

polskiego militaryzmu. A Chłopiccki; a Lelewel, a inni? Bawią się w teatrze, lub w pracowni.

Po obrazkach realistycznych, symbol: śpichlerz Kory. Tam poetę wiodą i tam ukazują ziarna.

Pałac Łazienkowski zamieniony na magazyn żywnościowy. Aprowizacja przyszłych pokoleń. Arsenał idei pokolenia. Ubytek krwi, rany, cierpienia, programy przechowane na lepsze czasy. Widowisko skończone, sen mija, ludzie na theatrum znikają, Hermes laską przegonił, Kora wygłosi epilog. Apoteoza: witaj jutrzeńko swobody, za tobą zbawienia słońce. Lecz to nie wszystko, to nie jest „nicia przewodnią” poematu dramatycznego, rapsodu o Nocy.

Poeta wybrał moment stanowczy dla duszy zbiorowej t. j. czy paść w pułapkę rewolucjonizmu, czy stać silnie na gruncie narodowym. Kto weźmie rządy, wództwo dusz, czy Ares czy Pallas?

I te żywioły syntetycznie i allegorycznie zostały splecione w intrygę utworu. Nie sądzimy, aby to się nazywało zabawą w igrzyska starohelleńskie. Za wiele smutku na taką ironję.

Pomógł pocięciu M. Mochnacki. Mochnacki w monografii, poświęconej powstaniu polskiemu r. 1830—31 miał na myśli rehabilitację nieudanego powstania, roztrwonienia sił w narodzie. I tak wybuch insurekcyjny w pierwszej fazie swej historii miał znamiona powstania narodowego. Potem on już przybrał kokardkę rewolucjonizmu. Dalej, jeśli naród zбочyżył, to z winy demagogji. Wreszcie, choć była przegrana fizyczna, to moralnie ziarno zasiane kiedyś wyda owoce. Kiedyś wyzwolimy się moralnie i państwowo, ale aż w nowo wybudowanym Akropolu.

I to także, że imiona „wielkie” złamały pęd pierwszy — refleksjami.

Wyspiański szedł za Mochnackim. Postawił dwie partje zwalczające potem się wzajemnie: rewolucyjną i antyrewolucyjną. Ta rysa miała potem zamienić się w rozpadlinę.

Myśl zaś zamknięta, otulona w ramy tamtoczesne, w symbol jest skryta jak ślimak we wspianą muszli. Kontrastem cieniuje poeta-malarz sztywność pseudoklasyczną z młodością i naturalnością chłopców-belwederczyków, Chłopickiego z kartami w ręce obok Goszczyńskiego z bagnetem. A wszystko to ma pióropusz z hełmu greckich herosów, walczących o Iljon.

Oto Zeus posyła Palladę na ziemię, Pallas zwołuje orliki „Niki”, niby rapsodów starego ślepego Homera — rapsodysty, daje rozkaz budzenia Warszawy w nocy.

Równocześnie obejmuje rządy szalony, rewolucyjny Ares. Siły polskie pędzi na bezdroża. Tej ślepotcie przeciwstawia się jasnowidząca Dziewka-Pallas z dzidą w ręce, jakaś nowoczesna Wanda. Romans miłosny Aresa z Joanną pozbawia księżnę-kochankę zmysłów, dostaje obłędu. Aluzja i do zaprzędania duszy szaleńcowi ks. Konstantemu, buntownikowi carskiemu. Tu, w pałacu nie Arjadny, początek labiryntu polsko-rosyjskiego, powstańczo-rewolucyjnego.

Sentyment słowiański zatrął młodą polską duszę. Hermes mąci w narodowej kadzi. Splot węzowy, znak godła rzuca w naród i usypia go, czy truje, jadem rozkładu.

Iljon spalony w ogniach rewolucji. Pallas bezradna wraca, odwołana przez Zeusa, na Olimp. Kora, jako przyszła Aurora, zejdzie kiedyś na polskim horyzoncie.

Z porwaniem Kory z podziemia łączy się zemsta Demetry, wywołującej z świata zaziemskiego przekleństwo krwi, Hekate. Niewinnie przelana krew polska ma swe pomszczenie i osądzenie takie. Charon odwozi i przewozi aktorów teatru Łazienkowskiego za kulisy życia politycznego na pola Elizejskie.

Utwór ten był grany dnia 28 listopada 1908 r. na scenie krakowskiej, potem lwowskiej. Ogólnie życzliwie przyjęła krytyka „Noc listopadową”. Jedni zżymali się na mieszaninę strojów i stylów, inni na brak spójności, inni zastanawiali się nad trafnością użycia wyrazu „giwer”. Forma dramatu olśniła wystawą wszystkich. Niby barok polski, kaprys, fantazja, baśń, sen; niby symbol nowy, alegorja, przenośnia, obrazowość, plastyka oburodzajowa: realistyczno-fantastyczna; niby Iljon, Iljada, Homer, antyczność; niby historia, prawda, rzeczywistość, idea — a wszystko to językiem Wyspiańskiego opowiedziane, oczami Wyspiańskiego widziane, uchem jego — słyszane.

Nad wszystkim szmer liści, ruch posągu, syk ker, śmiech satyra unosi się i daje święty nastrój, mistycyzm, sentyment, refleksyjność ideologa.

Grzymała-Siedlecki zasłużył się przez tłumaczenie trafne znaczenia Aresa i Pallas, nawiązaniem Nik do wspomnień z Luvru i z Łazienek samych.

T. Sinko przedstawił rzecz ze stanowiska hellenisty. Utwór cały nazwał „listopadowem igrzyskiem

hogów Homerowych". Widzi wpływy Hezjoda („Theogonia”), Homera (religja tegoż).

* * *

Tęsknoty Wyspiańskiego-reformatora zaspokojone zostały przez nową formę dramatyczną. Ustawiczna podróż w światy odległe, zamierzehłe, to znów obecne, dzisiejsze nadała profilowi ducha poety rysy niestałe, wciąż się zmieniające, wibrujące, nerwowe. Jak przedtem tak i teraz poeta myśl więził w symbolu, syntetyzował uszeregowane wywody czy legendy historyczne, by w skrótach, fałdach wzorzystej tkaniny chować swe oblicze ponure, zagadkowe, blade.

Jak przedtem tak i teraz poeta przenośnie poetyckie brał za żywy, piękny, choć czasem dziwaczny, strój dla Polski i „polskości” na scenie w błyskach krótkotrwałych obrazów rozproszonych scenicznie.

Ale zawsze kaprys i dowolność nie pozwalała jego poetyczności na szpiżową obrazowości konsekwencję. Nie zawsze jeden z drugiego wynurza się obraz, nie zawsze jeden z drugim nadaje całości skończoną doskonałość.

Wizjoner — plastykowi szkodził, poeta — reżyserowi, literatura — teatrowi.

KULTURALNO-SPOŁECZNE DĄŻENIA.

I.

Teatr Wyspiański unarodawia stawiając obce motywy.

Spotkamy zastosowanie tego sposobu: w „Achilleidzie” i w „Hamlecie”, przerabianym dla sceny polskiej. Tak będzie i w przeróbce „Cyda”.

Dlatego, choć „Achilleida” ukazała się w rok po „Wyzwoleniu” i z niem łączy się ideowo, lecz metodycznie zbliża się do okresu, przypadającego na rok 1905. Rok nie mniej ważny i ruchliwość poety-społecznika wykazujący.

Przystępując do „Achilleidy”, jej rozbioru, postaramy się możliwie zgodnie z duchem poety przebić się przez las allegorji, odczytanie myśli tego „własnego tematu” i wykonanie neohellenisty.

Poeta miał przed oczami świat Homera, widziany oczami Szekspira (jego „Troilusa i Kressydy”, scenicznej parafrazy).

W Iljademie dusza ówczesnego ludu była w epopei herosem wojny trojańskiej. Dzielność, głęboka wiara w nadprzyrodzone moce, dziecięca prostota, odwaga wojowników złożyły się na słoneczność, jasność, sielankowość poematu epicznego.

W okresie odrodzenia angielskiego Szekspir dał legendzie greckiej szaty miejscowe. Dał bohaterom piętno swojej muzy. Widzimy bohaterów w jego Troilusie z maską jowjalności, rubasznosci, błazeństwa, burżuazji londyńskiej, wszystko kraszone dowolnością urojonej fantazji dziecka, dziecka anachronizmu.

Karykatura ludzi i czasów jest ratowana zmysłem odczuwania ogólnoludzkiej duszy, jednako objawiającej się w swej uczuciowości.

U Wyspiańskiego w miejsce zgryźliwego żartu mamy tragizm ludu, przeniesiony na grunt walk społecznych w Polsce. I tu różnica między Grekiem angielskim a polskim. Bajka, dowolność, swoboda tu i tam, tu i tam sielankowa przyjaźń Hektora z Achillesem, mistyczny magnetyzm serc. Jest i postać Tersytesa tu i tam podobna, hultajska, beczelna. Ale natomiast Odys Wyspiańskiego nosi znamię osobistej myśli poety. Czuje się, że Odys przedstawia dla poety-ideologa typ, typ szlachetny, choć grą intryganta napiętnowany. Odys ten, to ani Homera ani Szekspira, ale Wyspiańskiego, coś z Konrada-Erinisa.

W epickiej osnowie ma Troja cechę niezdołytego niemal grodu, położonego malowniczo nad morzem, o którego posiadanie kuszą się na wyścigi naczelnicy plemion greckich, pozostających pod wództwem królów Agamemnona. Gród pada ofiarą podstępny Odysa wreszcie płomienia, łupu, grabieży zbójów. Hektor z jednej strony Skamandru, Achilles z drugiej strony górują szlachectwem duszy nad szarem pospólstwem.

U Szekspira ma Troja szatę fantastycznego grodu (w rodzaju „Utopji” Morusa), w którym podłość, duma i zdrada główną grają rolę. Przytem romantyczna historia miłosna gruchających gołąbków.

U Wyspiańskiego Troja jest znakiem umówionym. To Polska w rozstroju. O niej nasi społecznicy-reformatorzy dużo myślą; tacy jak Agamemnon, Nestor, Diomedes, Achilles marzą bezustannie. Naturalnie,

każdy z tych wodzów partyjnych ma na piersiach zawieszoną tabliczkę woskową z wyrytym napisem jaki lek przynosi dawnej Rzeczypospolitej.

Każdy zjechał pod mury grodu, by niby wspólnie, a każdy po swojemu, dobywać grodu „dla siebie”. Czyhają oni wszyscy na upadek i przypuszczalne zamieszanie, owi polityczni grabieżcy.

Z pomiędzy oblegających wyróżnia się szlachetny Achill. On zmiarkował sobkostwo współbojowców. Odsunął się tedy od walki. Duszą odporności jest Hektor (domyślne „lud”), z tym chce się zmierzyć Achill, w nim widząc godnego walki zapaśnika.

Achill przedstawia w tragedji tej jakoby skondensowaną „szlachetność” narodu, jej pierwiastek. Wolny od osobistej myśli, kocha lud, za jego dobro walczy, bo on „w imieniu ludu postawion nad ludy”. Wierzy w boga Apollona i nie ścierpi, aby Agamemnon (przedstawiciel „mądrości” politycznej) gwałt zadawał świętej wierze w Apollona. (Chrysis, córka kapłana Apollinowego jest w niewoli i hańbie u Agamemnona). Sam wódz otacza się fałszerzami kapłańskiego stanu (Ofiarnik). Za upokorzenie córki kapłana Apollinowego mści się bóg światłości „złotowłósy” i dotyka lud zarazą. Stąd spór Achilla z Agamemnonem, ale i wypominanie wzajemne. W namiocie Achilla jest Hipodamia („wierność”), którą chciałby Agamemnon przybrać w miejsce oddanej kochanki. Słowem przez wydarcie „wierności” ludu chciałby Agamemnon swego rywala odosobnić politycznie. Dla dobra ogółu wyzybywa się szlachetny Achill Hipodamji.

W obozie swym ma opiekun dotychczasowy Hipodamji swego ulubieńca Patrokla. Jemu oddał

bohater pół-duszy. On jest i mistrzem i przyjacielem dla młodzieniaszka. Tego nawet chcieliby żli ludzie Achillowi odebrać. (Patrokles-młodzieź).

Patrokles mówi: Twą sławą i prawdą twą żyję, więc za nie mi prawdy nieczyje.

Tymczasem Troja wrze od waśni bratniej. Hektor z Parysem walczą o pierwszeństwo, niby szlachta z ludem. Za strażników świątyni narodowej przybrał sobie naród ludzi niewierzących, nienawistnych domowi Priama. (Arystokracja).

Lud przybrał za boga Pozejdona, boga morza, boga utopji politycznej, któremu stawiają bałwany z koników wielobarwnych (mrzonki polityczne).

Wprawdzie naród ten chory ma wieszczów narodowych (Kassandra-romantyzm), ale lud (Hektor) nie-tylko, że nie słucha, ale bije, uraga, odpycha, sam zajęty osobistą krzywdą. Walczy lud, ale walczy za krzywdę żon i dzieci. — A Parys? a szlachta? Ten ulubieniec bogiń, człowiek z „przeznaczeniem” ideowem, jest właściwie obojętny, lekkomyślny, w efektach się kochający. Wstawia się wprawdzie za siostrzycą (obłąkaną) u Hektora, ale czyni to pro forma.

Priam (ojciec Hektora i Parysa) kocha Hektora z tytułu zwierzchnika, ojca; urzędowo i bogów uznaje. Sam zaś posiada ambicję, pragnie wielkości rodu za jaką bądź cenę, za cenę nawet podstępu. Chciałby „polubownie” z przeciwnikiem wyjść, jako człowiek, z honorem.

Chętnie Priam słucha rad Odysa, człowieka, który jeden za wszystkich myśli naprawdę o czynie (to Wyspiański sam). W środkach nie przebiera Odys, łączy się z Agamemnonem, którego użytkuje

dla swych planów; Agamemnon ma za zadanie uwięzić Rezosa, politycznie obezwładnić, wziąć pod opiekę. Rezos — to może legendarna wielkość narodu. Tę wielkość, powtarzaną ustawicznie, ma uspić Diomedes („socjalizm”) wraz z Odyssem. Diomedes truje załogę Rezosa, Odys zaś przybiera jego szaty i następnie tak przebrany przedostaje się do grodu Trojan. Tam go czekają możni. Odysa-Rezosa w przebraniu przyjmują możni i dwór Priama. Odys śledzi sytuację polityczną, rozkład moralny. Wchodzi w układ z Priamem. Możeby zrobić układ tajemny z Achajami w celu wzajemnego pogodzenia się obu narodów przy uroczystości narodowo-kościelnej. Tak ugodowo podać sobie dłonie. Ale czy Achajowie nie zdradzą? Odys radzi wyprowadzić z miasta konia, opłókać go w morzu, on Rezos (a właściwie Odys przebrany) pójdzie w zakład do Achajów, wprowadzi konia celem umieszczenia go w świątyni Trojan.

Diomedes nie zasypia sprawy. Odys dla swych celów nie poniecha niczego, też działa. Łączy się z socjalizmem (Diomedesem), który ma agitatorów (Tersytesa). Jego to użył Diomedes do okradzenia Rezosa. Rezosa wyczekują ludzie, nie liczący na własne siły (Priam i Menelaus). Menelaus — to jakoby partja ludzi, zależących od humoru i wróżby politycznej.

Rezos, idący ze skarbem czarodziejskim (drugi Wernyhora z złotym rogiem), napadnięty przez Odysa, jest okradziony. Dezorjentacja polityczna. W obozie jest i Ajas (rewolucja), mający pretensje do wielkości Achilla, nie mający rozwagi, ni umiarkowania. Fletnista Marsias (poezja rewolucyjna) zagrzewa Ajasa do czujności. Noc (żywiol robotniczy) strzeże swego pana

i jego rozkazów czeka. Biegunowo przeciwnym jest Nestor (dyplomacja Stańczyków), który umiejętnością słowa się kieruje.

Kiedy tak Odys pracuje, Achill szlachetnie marzy o ludzie, o brawurze młodzieńczej (Pentesilea), o sławie (Centaur), skarży się matce, w rzeczywistości drzemie, czeka sposobności do czynu. Przed robotnikami Tersytes wykrętnie tłumaczy szlachetne myśli Achilla. Chytrą sofistyką namawia rzemieślników do opuszczenia wodzów, do założenia odrębnej rzeczypospolitej z bednarzy, koszykarzy i t. d. W powrocie do ojczyzny nie zapomni zatrzymać się na wyspie Tenedos dla spożycia dobrego obiadu. Świetny rzecznik socjalizmu!

Dla Hektora zbliża się dzień porachunku. Czuje to i Achill. Pragnie on zgody z Hektorem, ale płomienny Patrokles niszczy jego plany. Młodzieniec zamiast iść z gałązką oliwną do ludu (Hektora), dla pogodzenia Achilla z Hektorem pojedynkuje się z Hektorem i pada ofiarą ostatniego. W zbroji swego mistrza chciałby urągać ludowi. Przez ten mord Hektor plami swój miecz. Hipodamia na wiadomość o rzekomej śmierci kochanka swego ginie pod kołami wozu. Hektor krwi łaknie, krwi pragnie...

Równocześnie ogarnia Hektora lęk, czuje, przewiduje, że przyjdzie mu się zmierzyć z sumieniem Achilla. Walka. Napróżno Hektor chciałby uciec przed Achillem; kres się zbliża. Z Achillem chce morderca Patrokla walczyć na noże, utracił już swą szlachetną broń. Nie zna „szlachetny” innej broni i przebija zbrodniarza dzirytem. Rok 1846 niby tak pomszczony.

Sam Achill cierpi. Stał się mordercą Hektora, a utracił jedynego przyjaciela i ucznia. Pragnie więc śmierci. Czuje moc ducha, obudzonego w nim przez walkę z Hektorem. Przebudzenie i otrzeźwienie bohatera. Oddaje ojcu Priamowi ciało syna Hektora, a tymczasem samego powiezie Pallas (roztropność) na wozie. Pallas zdaje się jednak być śmiercią zamaskowaną.

Tęskniący zaś duch do nieśmiertelności, Achill, pełen świadomości swego czynu woła do Pallas:

O Pallas! O Bogini. Tyżeś przyszła ku mnie.
Będziesz wóz mój wodziła. Powiedzisz rozumnie.
Ponad tłum polecimy, szybciejsi niż błyski.
Prowadź mię. Teraz czuję, że Bogom jest bliski.
Ksantus drży. Lot to będzie! jak lot Apollina.

Czyn Odysowy spełnia się równocześnie. Cassandra mianuje po śmierci Laokoona kapłanem niewinnego, czystego Troila. Ten trzymać ma Pozejdonowy łuk, a strzały tego dać jeźdźcy „konika”. Dokonuje się więc wszystko przy akcie obrzędowym. Konik nadjeżdża. Trupa Laokoona Cassandra chciałaby zakryć.

Odys zaś, panem będąc sytuacji, dokonuje dzieła. Przesywa ostrzem Troilusa. Zniszczenie i upadek starego grodu. Idea zwycięża, idea obalenia starych bogów. Tymczasem Diomed morduje Rezosa, przekleństwo umierającego przechodzi i na Odysa.

A Parys walczy jeszcze, nie orientuje się, mimo, że już walka rozegrana. Czeką Parys na interwencję Opatrzności. Kiedy pada zdradziecko, przebity, zstępuje do trupa piękna Afrodyta i boleje nad zgonem swego ulubieńca.

Okazuje się, że tą wymarzoną pięknością była wcale nie boska — Helena. Ona to bowiem ukazała się w szatach Afrodyty,

Boskość i niebiańska pomoc zamienia się w gałganki śmiesznej kokieterji. Szlachetczyzna zdemaszkowana w idei swej. A teraz Odysa misja?

Spełnił czyn polityczny. Przedstawicielem został „sprytu” politycznego. Praktyczność nie pozwala na legendy i baśnie. Co czyni Odys, czyni źle; fałszem i podstępem zdobywa gród. Ale otwiera oczy Achillowi, niepokoi go intrygą. Tehnął ducha Pallady w szlachetną anemję ducha. Achilles przez swój czyn wszedł w nowy okres doskonałości ducha, ducha uświadomionego. Unieśmiertelniony przyszedł Apollo-Chrystus (z „Akropolis”). Przytem każdy się łupem zadawała po zdobyciu Troi. Jeden Odys, zapomniany, zostaje cichym Massynisą. Zawinił. Jemu przyjdzie kiedyś wśród przekleństw i rozbicia wrócić do rodzinnej Ithaki, po rozbiciu narodowej iluzji, Złotego Rogu.

II.

„Wykończyłem „Akropolis”. Jest teraz lepiej (Akt I i III). Do druku dałem pierwszy wczoraj wieczór. Dostanę korektę wieczorem w sobotę”. Tak pisał poeta w liście do Adama Chmiela dnia 4 lutego w 1904 roku.

Akropolis... Nic tak nie poruszy, nic nie rozrzewni wyobraźni ludzkiej, jak myśl o czasach minionych, opromienionych czarem i tęsknotą za tem — co minęło.

Wspomnienia dziecinne obrazami sielskimi, pełnemi żywicznej, leśnej woni, które ożywiając się nagle: mówią, czują, porywają każde rodzące się nowe uczucie w odległe światy iluzji.

Taką chwilę poeta przeżył pisząc prześliczny poemat „Akropolis”.

Rzecz się dzieje na Wawelu, w Noc Zmartwychwstania. — Przeprowadzenie idei jest tego rodzaju, że wątek historyczny wpleciony jest w ceremonjał kościelny. Duchowieństwo się rozeszło, zostawiając kłęby dymu kadzidlanego po sobie. Tych kapłanów nazywa poeta pieśniarzami, „co śpiewali pieśni Rzymu” (kościelne łacińskie), „pokłony bijąc u ołtarza trumny”.

Przyszli, jak co roku, głosić starym zwyczajem ludowi akt wielkiego Zmartwychwstania Pańskiego. Przytem „czytane są Słowa wyroku. Jak orzeczono przed tysiącem laty, tej nocy ma się duch przetworzyć; przybyć ma Ten, co zbawiać wyszedł światy i powstać zmartwych i ożyć”. Dopełniono obowiązku kościelnych sług. Przedstawienie ukończone, aktorzy uroczystości zeszli z desek sceny, na scenę przychodzą inni, narodowi słudzy, kapłani ognia świętego, zwiastuni zmartwychwstania narodu.

Budzą się posągi, rzeźby, srebrni aniołowie, na noc tą razem schodzą się, by budzić, by zwiastować. — Zegary wybiły godziny, rzucony czar, obrzęd duchów wyższych, ceremonjał mistyczny.

Aniołowie zsuwają z ramion trumnę św. Stanisława, wyzwalają się z pod wiekowego ciężaru, jarzma dogmatu. Wyzwoliny ducha. Schodzą tedy oni „srebrni” na posadzkę kościoła, świadomi swego

zadania, jeszcze letargiczni, lecz wieszczący. Oni, wpatrzeni w oblicze Ukrzyżowanego, oni — mesjaniczni prorocy, to wieszczą nasi romantyczni. Związani z trumną nie mogli budzić wolnego ducha, bo sami — niewolni...

„Oto my czterej wieszczą”.

Pierwszy widzi Chrystusa w ciernistej koronie na głowie, jak omdlały pochylił się właśnie. To Mickiewicz. — Drugi pomóćby chciał umierającemu: oto Bóg-człowiek kona. Po Krasińskim odzywa się trzeci anioł srebrny zapytaniem, czy słyszy on swój ból? Słowacki umilknie, wystąpi Ujejski (bo i on zwiastunem romantycznym według poety!). Czuje on „katedralne dymy” w kościele. Sądził, że zadusi tym dymem upiorną hydrę, „kajdany” mesjaniczne. Ale sił i jemu brakło wobec Kościoła, aby móc odegrać „wielką” rolę.

Aniołowie srebrni przystanęli na środku kościoła, wpatrując się w krzyż i mękę Chrystusa. „Cóż myśli nasze struło” pyta się Słowacki-Anioł. Brat Adam ma na to skuteczny lek, przeżegnać się wodą święconą. I jak na dany znak czują anieli, że moc się im wraca, krew przyływa w srebrnym ciele. Słowacki przyrzeka wskrzesić ducha w „godzinie” i t. d.

Sami wolni idą budzić posagi. Mickiewicz budzi Litwę osieroconą po stracie ostatniego Jagiellona (na posagu Ankwieza stoi Niewiasta, oplakująca śmierć ostatniego potomka z linii męskiej Ankwiczów) Tę ożywia mistrz Adam. Wyprowadza z ciemności kościoła. Każe zapomnąć o kochanku czasów sławnych Giedymina. Lepiej niech ukocha Polskę.

Krasińskiemu (autorowi psalmu miłości) przypada rola budzenia Amora. Zapowiada zwiastun Zygmunt, że budzi do życia, a „kto słyszy, wstanie”. Czyli umiłował Polskę, może Litwa ożyć.

Słowacki z Ujejskim idą budzić poezję romantyczną, rozpaczającą z egzaltacją niepraktyczną na grobie Polski (Skotnickiego). Dla Niewiasty wybiła godzina Wesela, nie płaczu.

Tymczasem na Weselu Polski żywej pary miłosne nadchodzą i znikają, rozkochane w sobie. Mickiewicz jednak spostrzegł, że on Litwie obcy, że nie przywróci jej nam.

Dalsze losy nie należą do Adama-zwiastuna, próby bezskuteczne rozwiały się. Sam idzie z Czasem w świątyni budzić lud, całą Polskę, „od morza do morza”.

Z chwilą, gdy Czas ustał, ustała i muza przeszłości historycznej. I ona powinna być na Weselu, i ona być świadkiem uroczystości. Odkłada księgę historii i czuje muza wiew świeży powietrza, budzący rannym świtem trupów.

Duchy inne jeszcze nie wyzwolone, jeszcze „z win się myją, zanim wstąpią do Raju”. Rajską krainą jest „powrót do kraju. Gdy wyższe się duchy przetworzą. Inne wśród żywych idą odrodzone, ród mnożą, skazane w pośród służby (t. j. zwiastuni) i te są, jako drużby, które naród prowadzą człowieczy. Dusza taka się leczy”. A duchy zwolone „po latach. Po mnogich, mnogich latach. Gdy się wszystko odmieni i z tych silnych kamieni będą gruzy”. Przybędą one z Odkupicielem-Duchem.

Panna. Wskrzeszone!!?

Klio. Duchy wskrzeszone!

Panna. Wiem. — Duchy poślę żywe!

Między żywe; —

Klio. Wskreszenie!

On pośle je na walkę!

Podejmie złotą szalkę

i każdemu odważy

osobne przeznaczenie.

U tych stanie ołtarzy.

Panna, która jest uosobieniem życia, rozkoszy, budzi muzę *Klio* z zadumy.

Panna: krew płynić, będę żywa!! Ty ze mną chodź — w świątynię; jako druchny, boginie, oddychać, chwilę żyć, Nie smucić się! — być!!! być!!!

Owo „być” to *Konradowe* jeszcze echo: być i trwać, lecz pierwej trzeba istnieć nam, żyć, uświadomić sobie wolność i cel wolności.

Taż „Panna” budzi rycerza śniącego o sławie (*Wł. Potockiego*). Brak rycerzowi ducha, krwi; tę w nim zapala symboliczna, życionośna moc.

Na budzeniu *Polski* kończy się owo przygotowanie duchów do święta weselnego.

* * *

Przed wrotami świętymi, na dziedzińcu zamkowym odbędzie się misterjum, mające za osnowę tragedję *Hektora-ludu*. Duszę tego oczyszcza się w zapasach krwawych, lecz beznadziejnych. Jest to tragedia chłopstwa, tragedia niemniej narodowa, smutna, posępna, gorzka...

Hektor ginie, z nim pada *Troja*. Oplakują go, płaczą bardzo nawet w *Polsce*, ale nie wspomagają

chłopa czynnie. Choć idzie *Hektor* na śmierć, ale ze słowami pełnymi triumfu:

Wasz ja rycerzostałem przed *Troją*

Waszym bogiem powrócę po latach.

Jako oczyszczony, wyzwolony, usłoneczniony, wróci z *Apoilem-Chrystusem*.

Kończy się tragedia chłopca, zaczyna „szlachty” (*Jakóbowa*). — Młodszemu bratu *Ezawa* dane było odegrać rolę wielką, lecz on ją sam zniweczył waśnią z bratem-ludem, bratem starszym. Dzieje *Jakóba* — to dzieje szlachty na obczyźnie, za granicami korony, w *Litwie* i na *Rusi*. Tam się szlachta rządziła, tam gospodarowała i królowała, lepiej niż w koronie. Przez wojny bogaciła się też nie gorzej. Związki podwójne łączyły tedy polską szlachtę z sąsiednimi narodami. Krew i statuty łączyły silnie wobec prawa i *Kościola*.

Wina jednak *Jakóba* zaciążyła nad krzywdzi-cielem praw starszego brata, gniew *Ezawa* ściaga w formie fatalizmu dziejowego.

Szlachta sprowadza upadek kraju, z nim i wolności narodu. Wprawdzie *Ezaw* przebacza bratu stare krzywdy, ale po dokonanej rozbiórce (może konstytucja 3-go maja!) Zbrodnia została ukarana sama (*Anioł* przeznaczenia).

Tak się kończy tragedia szlachty, z nią i starej republiki szlacheckiej. Pogląd *lelewelowski* na pochodzenie szlachty najezdniczej, ciemną lud odbił się na historjografji poety.

Podwójne związki *Jakóba* z *Szija* i *Rachelą* przywodzą na myśl związki z *Rusią*, sięgające czasów

Bolesławowych i Kazimierzowych, zacieśnionych za panowania Ludwika Węgierskiego (podwójnym węzłem Polski-Rusi, Polski-Litwy).

Szija i Rachelą to córki Labana — może Wielkorusi dawnej?

Słowem: dwa gobeliny z dziejów narodu polskiego t. j. krwawe dzieje syna Priamowego i braci Izaakowych. Raz gubiła bohatera hekatombowa, beznadziejna śmierć; drugi raz spór rodzonych braci. Podstęp jednego, zaprzecanie się drugiego w niewolę tyloletnią za „miskę soczewicy”.

Przed progiem polskiego nieba, raj, rozgrywają się dwie sceny z dziejów — inaczej w dziejowym przedpieklu, może czyścicu?

Skoro żaden stan nie mógł wyzwolić narodu, żaden zwiastun poprowadzić, tedy berło leży w autorytecie Boga, Wielkości, Salwatora.

To najwyższy stopień drabiny Jakóbowej: naród podniesiony do znaczenia Boga, Mocy ostatecznej, umoralnionej, ostatecznej syntezy narodu, w wcieleniu ducha zbiorowego, króla słonecznego.

A nie ma to być jedynie cud, ale akt twórczy, praca, czyn.

Pod arkadami chóru staje pokorny król-harfiarz, psalmista, sługa boży. W przepięknych i rzewnych słowach opowiada dzieje swego życia, cichej tragedji. Ból minionego szczęścia i rozkosz z powodu objawienia narodowi niepodległości ducha.

Dawid chwali święte wody, rzeki natchnienia. Z nich prorok pił ze świętego źródła, jego narodowej legendy: siłę, żar... Moc płynąca z rzeki świętej,

dawała rękojmię wieczystej młodości. Sam zaś słyszy płacz ojczyzny, rodaków, jęk prośzalny, modlitewny. Słyszysz echo brzęku kajdan i wojen, niewoli i wzywania bezsilnego. A wszyscy oni dążyli do wspólnego źródła, które się nazywa Wyzwoleniem. Zanim doszedł do celu, długo naród błądził, rozpaczliwie walczył i nurzał się w krwi bratniej. I patrzył Dawid na te męki i czekał dnia wyzwolin. Sam wahający się w duchu, błądził nad Jordanem i krzepił swe siły — do lotu — do wyżyn orła. Boga prosił prorok, by zesłał anioła, gońca, natchnienie. I tak się rzeczywiście stało. Bóg dał prorokowi-pieśniarzowi święte namaszczenie. A kiedy „Golijath w szyderstwie drwił ze Saulowych chłopów orężnych, jam oto tu z Twej doli był nad innych stawion męźnych”. Choć prorok łeb wrogowi zewnętrznemu uciał, wróg wewnętrzny stanął do zapasów. Oto walka ze Saulem. Po Saula koronę jednak, on, ubogi pasterz sięgnął i stał się królem, królem-harfiarzem. W śpiewach swych widział i oglądał oczami duszy anioły uskrzydłone różami, ogrody, lud swój. A Bóg rzekł do Harfiarza: śpiewem ptaka dzwoń na godach „na weselu” i „skrzydła orle weź i goń, gdzie śpiew cię woła; w plemienu godny, władny kneź, w znamieniu Archanioła. W koronie przed mym ludem stój, jak mój zbrojony wój, przez struny dźwięcz pobrzękiem zbrój jak sęp szponami rwij. Czuwaj, a czuj, a graj. Oraczu patrz, by lemiesz czyj w skraj ziemi się nie worał. Bogu się ciesz, w narodzie żyj, żywota rześki chorał. Przy harfie stój, ze śpiewem śpiesz, Bogu się ciesz, a graj!”

I takim Dawid został. Już nie z dawnego Daniela, prędzej z cichego pokutnika-pieśniarza!

Po Nocy, ciemności ducha nastaje świt, aurora. Oto: „Zorza skryta ciemnymi piórami, ptacy lecą chórami czarni, polatują, przystają krukowie, ponad drzewa, na wielkich ogrodach. Przystanąły nad Wisłą na wodach”. Straszliwego zniszczenia grodu zapowiedź wyraźna. Nastaje jednak rychły świt, przybycie, nie Wernyhory, ale Salwatora zapowiada poeta-harfiarz przez słuchające rzesze nakłoniony.

Dzwony więc biją i nastaje wielka godzina zmartwychwstania...

Wśród błyskawic słowo obleka się w ciało, Duch Święty ukazał się nad głowami narodu, iskra nieśmiertelności odrodziła ducha niewolnego. Na rydwanie, zaprzężonym w białe rumaki, wjeżdża do świątyni, na weselne gody, Apollo-Salwator...

Niemoc On niszczy znakiem jednym symbolicznym: miażdżeniem trumny Stanisławowej. Tem samem:

Hej, pieśń skończona, pieśń Wawelu,
Gdzie nieśmiertelna Sława.

I pieśń ta, jak cudowne orędzie, przeszła „nad Polską ziemią krwawą, nad Akropolis, kędy drzemią królowie i ich prawo”.

Prawo wywalczone wyzwoleniem się ducha będzie rękojmią dla wskrzeszonego Państwa Polskiego.

III.

Poeta wciąż czynny, pracowity, przewidujący, że przed sobą miał tylko parę lat życia dla sceny

polskiej przygotowywał coraz nowe prace. O przerabianiu „Legendy” dowiadujemy się z listu poety do A. Chmiela (z dn. 5 kwietnia 1904 roku).

„Przepisuję „Legendę” i wielką mam w tem przyjemność. Będzie mi się przykrzyło, jak ją skończę... Żał mi jest, że takie rzeczy drukuję. Zdaje mi się, że robię to wyłącznie dla własnej satysfakcji. Jedyne to sposob, by czytać myślą, co było i będzie.

Powinienem być tem, co może sprowadzić powódź i powódź wstrzymać — zesać ogień i ogień stłumić. Zabijać piorunem i korzyć pioruny w dłoni”;

a w innym liście poety:

„Akt I „Legendy” dzisiaj oddałem do druku. Uzupełniłem objaśnieniami w tym samym stylu. Wiedło mi się z wielką łatwością. Ciekaw jestem, jak będzie wyglądać w całości. Zależy mi oczywiście na tem, aby tekst i całość były zasadniczo lepsze, od wydania pierwszego.

Pamięta Pan nasze rozprawy i namysły na „Legendę”? Nic przyjemniejszego, jak namysły, które prowadzą do rezultatu”.

Otóż te namysły poety, namysły nad pomysłem często rozwijanym dla „własnej satysfakcji” dowodzą, że Wyspiański do każdego dzieła swego niemal przykładał kawał swego własnego przeżycia, swego „ja”, w dziełach dosłownie żył, mówił o sobie, grał kogoś lub karykатуrował nie czyniąc to dla kaprysu fantasty, ale dla myśli, by czytać nią „co było i co będzie”.

„Legenda” nie była bez łączności z dotychczasową ideologią poety. Była powrotem umyślnym po dniu Konradowym i Odysowych niwelacjach do wiary w baśń.

Tymczasem poeta zajmował się równocześnie i witrażem franciszkańskim i malowaniem „Matki Boskiej”, która jest „kopią tej, co jest u Franciszkanów, tylko w kolorach zmieniona”.

Choroba gardła i piersiowa postępowała z wolna. Listy, pisane z Bad-Hall donoszą o kuracji poety. Mimo to duch nie ustaje. Interesuje się Wyspiański otwierającym się wówczas w Zakopanem „Uniwersytetem”, recenzjami Lacka, którego artykuły artysta z zainteresowaniem zawsze czytywał i teatrem krakowskim, który po wywczasach wakacyjnych znów będzie wystawiał starym trybem Labiche’a i Gondinet’a, „albo innego Laufsa”. Unosi się „chory” nad Faustem, którego drugą część w oryginale zaczął czytać. Lecz nie unosi się nad dziełem Niemca. „Wy-daje mi się to więcej Plauderei, niż wielkie dzieło. Najpiękniejsze mogłyby być te sceny, które są chybione”, i dodaje zaraz inscenizator „Dziadów”: „o ileż wyższe są „Dziady”, choć zdaje się więcej na Fauście pisane, niż nawet przypuszczamy”.

Lecz Wanda nie daje i tutaj kuracjuszowi spokoju. „Chodzi mianowicie o pewne części ubioru Wandy”. Ma ona bowiem mieć części ubioru zdobniczego w stylu góralskim, i to niepokoi poetę. „Agrafę” koniecznie powinna mieć bohaterka „Legendy” góralską i to „oryginalną”.

„Może Pan kochany — w liście do Chmiela — byłby tak łaskaw dotrzeć do źródła, to jest do tego gazdy, który to robi (kowała czy ślusarza)... i zakupił dla mnie po jednym egzemplarzu każdego gatunku. Koszta wszelkie oczywiście zwrócę, bo to może nawet dużo kosztować, a mieć muszę”.

„Gdyby zaś takich rzeczy wcale nie było, i gdyby ich nigdzie nie można było dostać — wtenczas ja je sobie sam skomponuję i dam w Krakowie wykonać”.

Samodzielność ducha widoczna na każdym kroku, przy sumienności i dokładności malarza-zdobnika.

Także Wyspiański pertraktował z Szopskim w sprawie „muzyki do Nocy listopadowej”, której losami się wciąż opiekował. Zarówno „Skalka” jak „Legenda” zajmowały czas poecie.

Tymczasem plotkę dzienniki rozniosły, że poeta współ z W. Feldmanem stara się o dzierżawę teatru krakowskiego.

„Głos Narodu” i „Kurjer Warszawski” pisze, jakobym ja starał się o teatr krakowski razem z Feldmanem? Nigdy o tem nie myślałem, ani myśleć nie będę, żebym stawał z Feldmanem razem. „Poco? Nigdy z nikim o tem nie mówiłem, Feldman w liście do mnie pisanym z Zakopanego też się wypiera i pisze, że podał sprostowanie do „Kurjera”. Któż to więc wymyślił i kto to powiedział, w jakim celu? Musi w tem być jakiś cel. Co do mnie, to dotąd nie wiem, czy się będę o teatr starał, a starać się mógłbym tylko sam. Wszędzie gdzie indziej nie wahałbym się wcale, ale u nas?”

Poeta jednak zaczął na serjo potem myśleć o ubieganiu się w konkursie na dzierżawę sceny krakowskiej.

Z kuracji wracał Wyspiański do Krakowa podreperowany na zdrowiu. Poeta się łudził chwilowo. Bo Ferdynand Hoessiek, któremu krytyka zawdzięcza

dużo szczegółów z życia poety pisze we wspomnieniach tak:

„Było to w końcu sierpnia roku 1905. Właśnie był powrócił z kuracji z Bad-Hall. Spotkaliśmy się w kawiarni Sauera. Wyglądał nienajgorzej, tylko mówił głosem przyciszonym, prawie szeptem. Skarzył się, że mu kuracja nie zrobiła dobrze, że w tej chwili czuł się gorzej, niż przed wyjazdem, aż w końcu rozmowa zeszała na teatr. Widocznie był to temat, który mu bardzo leżał na sercu, bo stopniowo ożywał się coraz bardziej, mówił wiele niepospolitych rzeczy, zwłaszcza o Szekspirze, raz po raz zapalał się tak, iż nawet jego zmatowany głos chwilami odzyskiwał brzmienie metaliczne...”

Sprawa teatralna stała się bardzo popularną. Doniosłość placówki narodowej i kulturalnej oceniono lekkomyślnie. Kandydatura Wyspiańskiego była obalona.

Poeta, wspierany przez dzienniki, głównie „krytykę”, redagowaną przez Feldmana, czynił już niemałe przygotowania. Wypadki polityczne, rewolucja w r. 1905, zdwoiła ducha patryjoty-artysty. Powstały w tym czasie pod wpływem Warszawy i rozruchów utwory nowe, które jednak uległy zniszczeniu. Pisze o tych przygotowaniach W. Feldman w „Objaśnieniach” do „Fragmentów” (wydanych po śmierci poety):

„Z końcem r. 1904 i początkiem 1905 St. Wyspiański, zamierzając starać się o kierownictwo Teatru krakowskiego, obmyślił i przygotował repertuar. Opracowywał tedy, pewne dzieła, które miał zamiar grać, inscenizując je podług swoich pomysłów (Faleńskiego „Jadwigę” i „Syna gwiazdy”,

Norwida „Kleopatę”, która miała być przedstawieniem inauguracyjnym), albo tłumacząc. Tłumaczenie zaś miało u niego całkiem inne, niż pospolite znaczenie: było indywidualnym przeżywaniem duchowem. W tym sensie tłumaczył nietylko z francuskiego, lecz także z polskiego: przerabiał Słowackiego (czytałem potem zniszczone sceny z „Balladyny”), a „z Paszkowskiego” — Szekspira. Na ten czas przypadają studia nad „Hamletem”. Książka „Hamletowi” poświęcona mnóstwo zawiera ustępów, przetworzonych z polskiego przekładu Szekspira; miały one być uzupełnione i złane w całość. Skończyło się na dodatkowym opracowaniu sceny śmierci Ofelji”.

Prócz tego „szereg wierszy, pisanych pod wrażeniem wypadków. w Królestwie z r. 1905, spalił poeta w lipcu 1907 r.”

Co się tyczy społeczno-kulturalnej pracy autora „Hymnu”, dodać tu należy, że Wyspiański w połowie r. 1905 został wybrany do Rady miasta Krakowa. Sprawami miejskimi bardzo się gorliwie poeta zajmował. Jaką przywiązywał artysta wagę do nowej społeczno-kulturalnej roli dowodzi „Raptularz” poety, prowadzony skrzętnie w tym właśnie roku.

A zresztą niech poeta sam mówi za siebie:

„W Radę miejską — (z listu z dnia 25 czerwca 1905 r.) — wchodzić można powoli bardzo i stopniowo, a przy mojem usposobieniu i zachowaniu odbywać się to będzie, jak widzę, niesłychanie powoli. Dopiero od momentu rozdziału na sekcje, będę może wyraźniej w jaki ruch t. j. zajęcia wciągnięty, gdyż jak dotychczas, to przebieg spraw, które przychodzą na porządek dzienny, załatwione w sekcjach, jako remanenta starej Rady, zastaje mnie mało obeznanym z zamierzonymi czynami lub wcale nie obeznanym.

Również jestem ciekawy, do jakiej i której komisji będę przydzielony, bo się do kilku zgłosiłem.

Czyż jednakże co potrafisz? Kiedy ku wszystkiemu trzeba jednak funduszków, aby móc ludzi zająć.

I nie o toby chodziło, abym ja mógł w rękę moim jakie sprawy skupiać, ale poprostu o to, aby być do każdej sprawy odpowiednio przygotowanym i obeznanym, a temże samem sumiennym.

Przyrzekałem to i mam do tego prawo. Zaś w obecnych warunkach finansowych nie o wszystkim jestem w możności wyrobić sobie zdanie własne i w wielu razach, jak widzę, rzecz będzie musiała polegać na zaufaniu do osób.

Tak, ale to samo i tylko tyle potrafisz też i inni”.

(Z listu do A. Chmielea z 25 czerwca 1905).

Stanisław Wyspiański czynnie pragnął poprzeć swe idee i objąć ster nad sprawami artystyczno-społecznymi miasta Krakowa.

Zaś, jako poeta narodowy, rozesłał orędzie po Polsce, przewspaniały „Hymn” do Ducha Św.

* * *

Tytuł całkowity brzmi — Veni Creator narodu, śpiew Ducha Św., wezwanie. Jest to zaledwie wolna parafraza znanego hymnu łacińskiego, stosowanego do potrzeb narodu polskiego. Przez podniosłość słowa, potężnego uczucia i prostoty wyniosłej, jest to „Orędzie” szlachetnym klejnotem ze skarba poezji religijnej.

Poeta polski, wyśpiewawszy w pieśni zmartwychwstania glorię narodu, poleca go teraz opiece Ducha-Gołębiczy, Ducha Twórczego, Ducha Inicjatywy.

A wezwanie to chce poeta słyszeć i w sejmowem kole i w świątyni świętych, i w gromadzie gminy

i w zborze pracujących, i w domu, i przy pługu, i wszędzie, jak mowa nasza sięga.

I prosi Harfiarz-poeta Ducha-Gołębicę o zgodę, „Biesiadę dusz”, o „godne myśli”, o żar i zdrowy zdrój, o czułość serc, siedem darów, o podniesienie, usłonecznienie ducha narodowego. Dalej o zestąpienie w polskie mroki, o wydobycie z łona serc żywych i płomiennych, o wyniesienie sił utajonych do potęgi. I dalej jeszcze błaga Wyspiański-prorok w imieniu polskiej rzeszy o „odwołanie wroga z naszych dróg”, o „pokój zbawczy”. A wszystkiego koroną ma być możność dokonania i spełnienia rychło zamierzonego — czynu.

Kończy się modlitwa prośbą o upragniony i oczekiwany czyn, czyn zerwania pęt niewoli, moralnej i fizycznej.

Zwól przez Cię w Tobie Ojca znać,
zwól, by był przez Cię poznany Syn,
zwól w Tobie Światłość światu dać,
zwól z wiarą wieków podjąć CZYN.

Potęga i prostota złożyły się na żar święty, płynący z piersi „przepełnionej” miłością dla tej, która — nie umarła. Jest to testament proroka, harfiarza, Dawida, słowo-rokaz, rozkaz-słowo rzeczownika zbiorowego czynu, wolności, wyzwolenia. Hymn godny stanąć obok największych uczuciem pieśni religijnych, w piśmiennictwie naszym znanych.

Dodać należy, że to był błogosławiący rękę znak poetyczny syna godnego wielkiej ojczyzny, syna, karmionego na księgach objawienia wieszczów romantycznych, syna, błogosławiącego robotniczym masom polskiej rewolucji roku 1905.

* * *

Z tych czasów narodowo-społecznego utrwalania dzieł literackich, nadawania dziełu fantazyjnemu znaczenia dokumentu historycznego, faktu przemieniania wody w krew, słowa w czyn, modernizmu w objawienie ducha polskiego, kanony; słowem literatury w żywe ciało narodu, jego krew i żyły; z tej epoki także datuje się i parafraza Cyda francuskiego.

Bohater hiszpański w stroju klasycznego patosu przybiera pod ręką poety polskiego charakter bohatera, człowieka czynu.

Stwierdził to już przed nami dawno Grzymała-Siedlecki w artykule pod tytułem „Metamorfozy „Cyda” (Sfinks 1908).

„Treścią „Cyda” — słowa tego krytyka — w ostatecznym dramacie wyrazie, jest bój wewnętrzny o zagadnienie: „Kochankiem mi być, czy bohaterem?”

Zkolei zajął się poeta unarodowieniem tragedji o królewiczu Hamlecie, Hamleta spolszczył. Szukał Wyspiański pretekstu, podając za genezę swego komentarza rozmowę z artystą polskim — Kamińskim. Stał i dedykacja tej książki:

Aktorom polskim — osobom działającym na scenie — na drodze przez labirynt zwany teatr, którego przeznaczeniem jak dawniej tak i teraz było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać enocie własne jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno.

Taki zatoczył komentator krąg sobie i Hamletowi, gromadząc luźne swe myśli — o Hamlecie „po polsku” granym...

Dzieje duszy Hamleta zaopatruje komentator takim nagłówkiem: „Dzieje szaleństwa królewicza

duńskiego Hamleta w epizodycznych scenach opowiedziane”. I twierdzi dalej, że przy tak postawionej kwestji „nie potrzeba tu teatru wędrownego, ani aktorów wędrownych”. Wiadomo, że ci aktorzy są w rękach królewicza instrumentem chirurgicznym, przy pomocy którego odbywa się wiwisekcja na sumieniu żywego zbrodniarza Klaudjusza. Zabił ojca Hamletowego czy nie? Zabił, ale skąd wie Hamlet o tem? Wyspiański na to odpowiada: Hamlet jest obdarzony inteligencją. A inteligencja „to prawdziwy dar odgadywania ludzi”. Hamlet przeczuwa i idzie za tegoż popędem, śledzi i gnje króla w jego uporze, w jego sumieniu. Innemi słowy przenikliwość Hamleta łamie wolę króla i takim jest bohater sztuki dla samego jej autora. Ale Szekspir wiedział, że pisze dla teatru, masy, gminu i wiedział, że tradycja teatru oparta była wówczas na wierze w zjawiska wyjątkowe, nadprzyrodzone. Fenomenalność tedy wprowadza Will na deski w osobie ducha Hamleta. Duch przypomina Hamletowi prawo pomszczenia zbrodniarza i syn królewski poszukuje prawdy, udając swą małoduszność udaje się do środka teatralnego po radę i przy pomocy aktorów grą, przedstawieniem zbrodniarza wyzywa i demaskuje. I Klaudjusz ucieka i przed oczami mieszczucha angielskiego w sposób jemu przystępny dokonuje się wykrycie zbrodni i zbrodniarza.

Tu widzi poeta załamane się tragedji i szamotanie się Hamleta-inteligencji z Hamletem małoduszynym, krótkowzrocznym.

Ze sprawą mordu „pałacowego” łączy się sprawa inna. Hamlet w walce z Fortynbrasem. Tu ma tkwić

dopiero tragedia ogólnonarodowej natury. Rzecz przedstawia się tak:

Król Hamlet (ojciec) napastowany przez króla Norwegji Fortynbrasa (ojca) widział się zmuszony stoczyć z sąsiadem pojedynek. A była umowa tego rodzaju, że strona pokonana odda część ze swych posiadłości. Hamlet wziął według umowy część ziemi norweskiej po zabiciu w pojedynku Fortynbrasa. Lud duński, zabobonny, uważał ten mord za omen. Jakiś znak boży, przeznaczenie gnało Hamleta do zbrodni. Ta myśl trapiła i starego Hamleta, przeczuwał, że kiedyś syn zamordowanego sąsiada najedzie Danję i odbierze to, co zabrał jego ojcu Hamlet. Z tą myślą upartą nosząc się padł ofiarą stary król tajemniczego zamachu. Klaudjusz, jego następca, chciał ugodowo rzecz zakończyć. Lecz duch zmarłego Hamleta nie ma i w grobie spokoju, idzie do syna i przypomina mu niebezpieczeństwo ojezyźnie grożące. Z tą chwilą tragedia rodzinna unarodawia się. Młody Hamlet myśląc o ojcu swym myśli i pracuje dla dobra Danji. Jest bohaterem narodowym! Mściciel zbrodni ojcowskiej nosi w piersiach kamień winy ojca jego względem starego Fortynbrasa. Tak ze śmiercią ojca odziedziczył królewicz dwie misje: sprawę tronu i sprawę dworu w Elzynorze.

Klaudjuszowi nadarza się sposobność usunięcia z dworu Hamleta młodego. Młodemu Fortynbrasowi zostawia w opiece więźnia, wysłanego do Norwegji, ojezyzny mściciela śmierci swego ojca (Fortynbrasa).

Hamlet wysłany okrętem, pod strażą, do Fortynbrasa młodego, jedzie z poplecznikiem królewskim, mającym wręczyć list Klaudjuszowy Fortynbrasowi.

W liście była wyrażona propozycja Klaudjusza, dana władcy Norwegji, ażeby, skoro tylko Hamlet stanie na ziemi norweskiej został zgładzony.

Czujny Hamlet przejmuje list królewski, wymienia go na list inny, pisany ręką Hamleta, pieczętowany pieczętą jego ojca zamordowanego.

W liście Hamlet wyjawia królowi-mordercy swój plan polityczny. Mianowicie, odda ziemię norweską, zabraną przez starego Hamleta, połączy się z Fortynbrasem przeciw tyranowi i samozwańcowi Danji, wyruszy z wojskiem przeciw Klaudjuszowi, zamek zdobędzie i uwolni kraj od satrapy.

Hamlet przyzywa przyjaciela Horacego, radzi się go, Horacy ten czyn uważa za zdradę. Przyjaciel Hamleta dąży na zamek w Elzynorze, by jak Hektor bronić placówki narodowej przed zdradą. Horacy jednak nie myśli bronić najeźdźnika wewnętrznego, ale zewnętrznego wroga chce odpędzić od murów — młodego Fortynbrasa. Wie tenże Duńczyk, że władca Norwegji złamie układ i słowo i sam osiedzie na ziemi Hamletów.

Jak stary Horacy domyślał się — tak się stało. Fortynbras zdobywa zamek Hamletów. Hamlet dowiaduje się z listu Fortynbrasa, pokazanego przez Horacego, że zdradził i zwichnął jego plan, nie może znieść ciosu i serce bohaterowi pęka.

Klaudjusz pada z ręki Hamleta a bezbronny zamek pilnuje duch — ojca, Hektora zamku, osłaniając w ten sposób gród przed najeźdźczym królem.

I tu widzi Wyspiański załamania sztuki scenicznej, zlepianie dwóch opracowań w jedno. Mianowicie

Hamlet z pierwszej osnowy drobnoustrojowiec walczy z Hamletem drugiej osnowy tragedji szczytkowej, Hamletem-bohaterem. Zdaniem poety Laertes to niby ten dawny Gustaw-Hamlet pojedynkuje się z Konradem-Hamletem.

Narodowy pierwiastek powinien tkwić w symbolach tragedji, granej na polskiej scenie. Przedewszystkiem po polsku myślący czytelnik-aktor powinien znaleźć gotowy symbol.

„Można więc — słowa komentatora — do Hamleta, komentarzy nie czytać, ale przeczytać „Hamleta“ — i, jeśli kto ma przyzwyczajenie — myśleć — myśleć! Co myśleć? to od czytającego i od okoliczności, w których żyje, — jest zależne“.

„Okoliczność” podług Wyspiańskiego jest tego rodzaju, że ma tragedję całą każdy Polak myślący po narodowemu brać za przenośnię t. j. Klaudjusza wziąć za „zaborcę“ polskiej ziemi i Wawelu, Hamleta za Prometeusza polskiego, królową za Polskę.

Dusza bohatera-Hamleta w przenośni ma przechodzić stopnie drabiny Jakóba: Pierwszy etap „to Hamlet, zajęty myślą jedyną i największą w tragedji jego duszy —: kto kłamie? i czy on kłamie czy nie?!“

Drugi etap „Hamlet podczas widowiska, stwierdzający piętno zbrodni. I odtąd jego przecuciowość“.

Dalszy etap „kłamstwo, które się zdradza, o czem wie zgóry Hamlet. Mimo jednak swej przenikliwości królewicz, jak każdy człowiek może się mylić, może zabić miast tyrana jego lokaja — Polonjusza“. Pomyłki

takie w Polsce rewolucyjnej zdarzały się. Błąd taki i tym podobny jest tylko ostrzeżeniem:

Przeostrogą tylko jest i z drogi mylnej zwraca;
co było brudnych piór, duch je utracą
i na lot wyższy skrzydła swe roztacza,
inaczej widzi to, co go otacza.

Dalszy stopień: cmentarz, gruz, ruina, czaszki, piszczele ludzkie, sąd ostateczny ducha, przewartosciowanie wszystkich wartości. Tylko kwestja czasu, bo czyn musi się spełnić, a mord musi być zmazany. Laertes, komedjant, może udawać miłość do zmarłej, ale Hamlet nie jest Laertesem, jest od tego ostatniego wyższy o całe niebo.

Dalsze analogje. Wskakiwać w grób i ręce zamywać nad umarłą nie tylko Laertes, ale i Hamlet może, bo on zna obłudę i przedrzeźnianiem komedjanta demaskuje. Zdarza się też, że może przyjsć do bratobójczej walki z poduszczenia króla. (Rok 1846).

Pojedynek Hamleta z Laertesem to pojedynek dwóch Hamletów o różnych stopniach doskonałości. Krótkowidz pada, zostaje bohater, splamiony krwią własną, dawnego Hamleta. I tu przyczyna niedoskonałości, ale i przeznaczenia. Zbrodniarz żądny krwi dopuści się dalszych zbrodni — czynów nieuniknionych, które jeżeli nie dziś to jutro lub kiedy indziej muszą się dokonać. Pada Klaudjusz-tyran. Tu kres bojownika-Hamleta. Po dokonaniem wyzwoleniu całego narodu z jarzma samozwańca Hamlet pada, pada dlatego, by przez wyższy stopień doskonałości wolnym być od krwi, zemsty, przeszłości. Czyn Hamleta Bóg tylko osądzi, tymczasem czyn bohaterski już jest

uwieczony prometeizmem-rewolucjonizmem zarazem w jednej osobie.

Hamletem polskim nietylko odpowiedział rewolucji polskiej pod rządami Rosji, ale też wszystkim, wąpiącym w rzetelny narodowy ton polskiego pieśniarza.

I rozumiemy teraz lepiej sąd poety o micie greckim, o Kassandrze, Odysie, o poecie „z własnym tematem“, który myśli „narodowo“.

Dlatego nie będzie przesadą, jak się powie, że w tej książce poeta zrzucił maskę przed cenzurą myśli, odkrył pierś swą znaczoną szlachetnem marzycielstwem o czynie, to już nie mówi ani Konrad, ani Odys, ani Harfiarz, lecz dawny i ten sam zawsze jednako myślący Wyspiański.

Gdy ta książka o Szekspirze ukazała się, nie była przyjęta z aplauzem, bo i tym razem poety nie rozumiano. Uragano sobie z pomalowania znowu na starą modłę zamku w Elzynorze i Hamleta, z dziwactwa poety, opętanego myślą przystrajania obcych motywów w pawie piórka i ruiny Wawelu.

Głębiej myślący krytyk-filozof Stanisław Brzozowski po przeczytaniu komentarza pochylił czoło przed myślicielem-ideologiem. Lecz tylko chwilowo.

„Książka Wyspiańskiego — słowa Brzozowskiego — mówi o rzeczach najwyższych językiem codziennym, snać stały się one dla autora powszednią treścią ducha. Gdy mówi o teatrze, jako o miejscu sądów, sprawowanych przez Boga, wygłasza coś zrozumiałego samo przez się, coś z czem zżył się, jak z prawdą oddawna posiadaną. Człowiek wielki i mający dostojność w sobie mówi

rzeczy wielkie i pełne dostojenstwa, nie spostrzegając tego. Parwenjusz chce powiedzieć coś dostojnego, aby w siebie uwierzyć — szuka więc i udaje. Gromadzi jedną błyskotkę za drugą i niczem nie może wypełnić własnej próżni. Książka Wyspiańskiego o Hamlecie we wspólnej śmieszności jednoczy i godzi poważnione Ateneum z Chimera. Dla całej krytyki zaś polskiej jest straszliwą ogniową próbą prostoty. Jeżeli głębia duchowa jest w niej, prostota ujawni ją tylko, lecz nie ostoi się nic, co jest wzmówione“.

Ponieważ, ciągnie dalej krytyk, „prostota nie jest ubóstwem: nie ufa wielkości w sobie i wielkości w rzeczach, kto myśli o sztucznem upiększaniu. Nie wspanialszego nad prostą mowę rzeczy wielkich“.

Lecz i dla Brzozowskiego była twórczość Wyspiańskiego próbą ogniową, zniechęcony alegorjami „Akropolis“ odwrócił twarz od poety. Naturalnie w Hamlecie Wyspiańskiego chwalił krytyk-filozof to, co się zgadzało z jego teorią, mianowicie: żyć, to jest nie być w sprzeczności z sobą. Podstawą jest przekonanie, że człowiek jest głębszy od myśli własnej. Żyjąc, czyli czyniąc człowiek głębiej w świat sięga. Czyn jest największą mądrością. Zaś możliwym sprawdzianem moralnym jest wartość obowiązująca dla wszystkich... i t. d.

W tym samym roku powziął jeszcze poeta napisać rozległy utwór p. n. „Kronika polska“. Niestety został tylko z zamiaru ślad zaledwie słaby. Pozostał jedynie tytuł, podtytuł, spis osób i scenariusz.

Za podstawę i punkt orientacji wziął sobie poeta „historję“ Długosza (w przekładzie).

W PRZEWIDYWANIU ŚMIERCI.

I.

Tęsknota za baśnią wracała. Choć Konrad przeklął poezję, rozbił legendarny Złoty Róg, choć Odys okradł Rezosa i zawiódł wierzącego Priama i Menelausa w opatrnościowych duchów, w czarodziei i stróżów skarbów-talizmanów — to jednak wina ideologa mogła być tego rodzaju, iż zburzywszy stare bogi i „nadzieje” narodu, wierzącego w cuda i znaki niebieskie, nie wybudował nic na gruzach Iljonu. Liryzm tęskniącego ducha do „Legendy” znalazł ujście w opracowaniu ponownem młodzieńczej pracy poety. Realista i społecznik w myśli, jako artysta, miał tęsknoty romantyczne, jakkolwiek za Szujskim piętnował poezję Słowackiego i mistycyzm Mickiewicza.

Wydanie drugie było prędkiej tłumaczone potrzebą serca poety niż społeczeństwa, nie też dziwnego, że „przepisywanie” Legendy nazywał własnym kaprysem.

W układzie mało poeta co zmienił, lecz dał nowo-przerobionemu poematowi zakończenie bardzo silnie tchnące liryzmem, osobowością poety, spowiedzią ideologa, wreszcie westchnieniem Konrada-Erinisa za utraconą iluzją wieków, Rogiem zniszczonym przez sarkazm Chochoła.

Wanda, dziewczka-rycerz, przepada w nurtach Wisły. A oto Martwica goni bohaterkę po fali, aż wreszcie jedno i drugie „haj na rzeczonym zakręcie straszliwym się trzaskiem rozbija”. „A chochoł słomiany hula na słońcu falą niesiony i goni dziewczynę-króla „lecz jedno i drugie „prom woda chłonie w odmęcie“.

Ludek krakowski żał poczuł, iż legendarna Wanda zapadła się, pieśń jeno przekazując o swych czynach baśniowych. Chochoł jednak w piersi ludu miłości do odległych czasów, podać nie oziębi, przeciwnie, lud oplakując rycerza-dziewkę postawi jej pomnik-kopiec. Poeta z ludem nuci piosenkę prostą, serdeczną, smutną nad brzegami Wisły.

„Żegnaj królowo, żegnaj dziewo, we złotym diademie, Wisła ci śpiewkę śpiewa śpiewną przez polską płynąc ziemię. — Żegnaj królowo dawnych wieków, hej, dawnych lat wesele, bywajcie borów czarnych smreków, królewscy przyjaciele. Tej dawnej wiary trza nam leków, w prastarych puszcach kościele. — Hej, wróćcie z pieśnią, niech się prześnią wasi bohaterowie! Niech szczęście wróci, czekać długo zanim się przerwie nić żywota, zanim kwiat zwiędnie co rozkwita, zanim to ptaszę co dziś buja po onym górnym hań przestworze opadnie ze złamanem skrzydłem, nim pieśń ma skończę“.

Poeta, jakkolwiek już we wstępie inscenizacyjnym do dramatu o Bolesławie i w „Skałce” uczynił zwrot ku legendzie, tu dopiero oddał jawny, rehabilitacyjny pokłon wiekom przedpiastowym, a także, jako artysta-liryk, też romantyzmowi.

II.

Fragment liryczny, datowany z roku 1905 przechował nam myśl pierwotną poety, alegorycznie rozwiniętą w dramacie p. n. „Powrót Odysa”. Słychać tu tę nutę osobistą, która przesyca Odysową tragedję.

Poeta siedzi nad rzeczką i igra z falami wody sam, z pociechą jego, smutną „książeczką”. Do duszy poety skrada się żał „zdradziecko” w jego świat uczucia

i myśli t. j. jego łakę, jego rzeczkę, jego strumień. Żal zapada w pierś jak mrok i zamienia się rychło w noc „w duszającej mgłę nieporozumień”. Sam poeta siedząc nad morza fal roztoczą czuje wiarę swą czy tej wiary cień „w niebios kręgu”. I zdaje się mu, że fale te biegną „we sprzęgu wałów, w brył rozprzęgu, w górę się piętrzą, w doły legą, jak nowe fale znagła kroczą, a jedna dola im okrutna”. Na koniec skarga:

Pociecho moja, księgi moje,
schylony w karty księgi patrzę,
od kart tych patrzę w wód rozwoje,
z ksiąg karty rzucam w fale twoje,
o morze, morze, wód olbrzymie,
a tylko fal powrotne nuty,
w czas wód rozgwaru, w wód skłębieniu,
na brzeg rzucają, kędy siedzę,
z ksiąg, co przepadły w zapomnieniu,
wydarte z kart tych moje imię.
Znikąd okrętu, znikąd łodzi,
a rośnie fala powodzi,
ha! tam — jest łódź! — tam — ktoś — przewodzi
tam, na dalekim kresie,
o, bliżej, bliżej, już — fala go niesie,
to nie powódź — to przyływ — wał bije,
jęk złowrogi — ha! mordują — orkan wyje —
Gdzie łódź?! czy fala schłonie ją okrutna —?
o księgo — — oczy patrzają — w wód roztoczy,
o księgo — serce — oczy,
pociecho smutna.

To na tle podobnej dekoracji, na scenie usłyszymy w „Powrocie Odysa”. I można rzec, że jak „Mąż” jest wstępem do „Wyzwolenia”, tak ten fragment liryczny do — dramatu o rozbitku Odysie — w Ithace rodzinnej.

Pamiętamy na czem się zasadzał czyn Odysowy w „Achilleidzie” — na zdobyciu Iljonu z pomocą robotników-socjalistów, skryształizowanych w symbolu Diomedesa, pamiętamy co Konrad zapowiedział, że kiedyś w ranny świt wniesie pochodnię do grobu ciemnego i nowym bogiem zastąpi starych, bogiem Wyzwolenia, wolnej duszy.

Tu przekleństwo Rogu i Rezosa zapadło w piersi Odysa i on jak zbrodniarz wraca do domu rodzinnego, do chaty starej, którą opuścił „Dawidem” jeszcze będąc.

Wyspa Ithaka, jakby sumienie poety, uległo zniszczeniu i grabieży zalotników jego żony. Złodzieje cudzego skarbu, cudzej włości targnęły uczciwością poety. Dom, sanktuarjum ciszy i spokoju, zhańbili rabunkiem moralnym i materjalnym. — Nieszczęśliwy Odys, jak królewicz Hamlet, odegra rolę pokrzywdzonego, ale zarazem szukającego zemsty na wrogu. Telemak, jak szlachetny Horacy, stanie przy ojcu, Odysie, przyjacielu i ojcu; mścicielowi z pod Troi, bohaterowi sławnego, pozwoli niszczyć napastników honoru rodzinnego.

Znana następuje scena z zalotnikami Penelopy, rzeź w pałacu, sprawiona przez Odysa. Przerzywa tę scenę krwawą dopiero Laertes, ojciec Odysa, kończąc wszystko pojednaniem, zawieszeniem broni.

Odys poznaje swój błąd, czyn niegodny, mściwy.

„Ojcze — powiada zbrodniarz — ja w grzechu poczęty, — ja w grzechu rodzony, na świat szedłem z przekleństwem. Bodajś mnie był ubił, małe chłopię. — Ja w myśli tutaj mam żmij gniazdo. Tu, w myśli, — patrzaj: tutaj — to dar boży. To oni ojcie — przekleństwo mi każą pełnić — to oni mię tą siłą darzą, —

że ja przez podłości idę, — z jasną twarzą. Ta moc od Boga jest”. — — — „ — — — pamiętaj, ojcze — ja uciekłem wtedy — i com miał czynić w domu zło; — niosłem we światy, aż mnie przekleństwo ludzi — tu przyniosło — i Los — ratował — z fal, — z ognia, — i miecza, — bym znał, — co może znać, — hańba człowieka”.

Los nie oszczędza Odysa, ocet goryczy każe mu wypić Przeznaczenie.

Odys: Pięć mi dajcie —.

Podają czarę, lecz tę bohater odpycha, następnie wypija, i tak się truje sam. „Patrzy błędnie po izbie, marszczy brwi surowo, zbiera myśli, śmieje się” — a wszystko obłądnie czyni Odys. Nagle zasłania „oburącz twarz silnie dłońmi, ucieka i przepada w podwórzu”.

Akt pierwszy i drugi to stan wewnętrzny człowieka-tułacza. Akt trzeci to jego tułaczka, tylko już ducha, wyzwolonego z powłoki ciała, ducha czystego.

Odys jest nad brzegiem morza, fale morskie zalewają go, zdala słyszy głosy. To pokusy Harpji i muza Kalipso. Ściga echa, ale to Chimera tylko, złuda. Zawiedziony stoi błędny Odys i widzi łódź z Hermesem, sternikiem. Słyszy głosy załogi zwątpieniem zarażonej, słyszy zbłąkanych rodaków, wołających i wyczekujących ratunku od poety. Jego idea?

Poeta nie jest bezideowym, biegnie z pomocą, lecz nie może nic pomóc, ponieważ przepaść grodzi poetę od rodaków. Niezrozumienie. Harpje upominają się o duszę bohatera, on czuje ich czarne skrzydła. Ależ on niewinny, on nikogo nie zgubił, niewinny jest, że Polska jeszcze nie zbawiona i wolna.

„Ja nie zabiłem ojca,—nie!—Precz,—litości”.—
„W ojczyźnie własnej odnalazłem piekło, zaszedłem w cmentarz,—grabarz. Ścierwem cuchnie. Wicher hula, — w pustkowiu, — wicher puszczy głuchnie. Morze przede mną,—wdał—i myśl niezbytą. Żyję; zabiłem wszystko,—wszystko odepchnąłem, co było szczęściem kłamanem uciekło. Nic, nic poza mną;—nie,—nie,—nie przede mną: Noc, wieczną pustką i ciemną”.

W myśli, fantazji zwyciężał i zdobywał, to nikło jak sen, została ciemność, noc:

Jedyna myśl, — myśl, — — boskie wiano.
Bodaj mi nigdy żyć nie było dano.

I choć Syreny mają, „że jego pieśń wichrami poniosą na światy, pieśń wichrami poniosą na morza” — morza popularności, to jednak wyrok Odysowi oznajmijają:

„Nikt żywy w kraj miłości raz drugi nie wraca. Młodość już raz miniona minęła niezwrotnie. Nowe rozpoczniesz życie, — nowa czeka cię praca: życie nowe, wznowione życie — wielokrotnie. Świat inny, w którym będziesz — co już cię otacza, zmienion jest w twoich oczach, myśli twoich zmianą. Był duszy nieśmiertelny, zaś doła tułacza widzi wszędzie daremno ojczyznę kochaną”.

Biada: „Ojczyznę miałeś w sercu, — dziś masz ją w pragnieniu, dziś tęsknisz jeno do niej, — cień, — tęsknisz po cieniu”.

I druga połowa wyroku: „Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez twoje czyny. Spójrz w świat, we świata kształt a czujesz twoje winy. Kędyś ty posiał fałsz i fałszem zdobył sławę, tam znajdziesz kłamstwa cześć i imię w czci plugawej.

Kędyś ty żebrał czci i zyskał przebaczenie, tam znajdziesz gruz i rum, czcicieli twych zniszczenie“.

Kto burzył a nie budował ma za nagrodę przekleństwo pokoleń:

Za tobą goni jęk i klątwa goni, ściga;
tyś mocen jest jak Bog, co świat na barkach dźwiga.

a ostatecznie:

W błakaniu bez kresu — twój los — twe okowy;
myśl śmigła twój oręż i bronie.

„Żagiel! — Ruszyli z brzegu — na fale. — Minęli skał wyrzut! Szybko biega. — Czego chcą ode mnie? Wszyscy się ku mnie patrzą, — wołają!”... „Chcą mi powiedzieć — słowo. Chcą przebaczyć może?” woła Odys.

I to daremne, bo:

Fale mnie od ich głosów dzielą, — fale dzielą.

Jeszcze w roku 1906 przeniósł się chory poeta z Krakowa do małej wioski własnej w Węgrzyczach pod Krakowem — na stałe.

Pod opieką żony spędzał ostatnie chwile bardzo zrujnowanego zdrowia. Zajął się jeszcze artysta epoką odrodzenia polskiego, Zygmunta Augusta i „fragmenty” ogłosił przed zgonem. Wyczekiwał poeta napróżno kogoś z miasta. Pertraktacje z dyrekcją teatru rozwiwały się.

„Z miasta — słowa poety z listu, datowanego dn. 14 lipca 1907 roku — mało kto się pojawia a obiecany przez Pana (list pisany był do A. Chmiela) pan Spicjar jeszcze się nie pofatygował, to może już przed końcem sierpnia nie mam go co wyglądać. Zawszem przecie ciekaw, czy teraz na początek „Cyd” i „Odys” będą grane? Ano, nie zmartwie się, jak grane nie będą”.

„Przebąkują — kończy się tenże list — też nieco o moim wyjeździe do ciepłych krajów, ale nie czuję pragnienia w sereu cytryny złote słońcem koniecznie na drzewach, na własnych ogonkach zwieszane, widzieć. Musiałbym być na to dobrze zdrów, a wtedybym jechać wcale nie potrzebował, bo już mądrzejsi przede mną tam bawili i, co trzeba było pozwolić, pozwolili. Tak tedy chcę ino słuchać, jak nasze dęby szemrzą, jak nasze szumią brzozy a wierzby. Mam je przed oknem i na scenę patrzę, póki dzień światła daje”.

Z jednej strony pesymizm beznadziejnie chorego, z drugiej miłość do polskiej przyrody przemawiają przez ten list poety.

Przyszedł dawno oczekiwany i przewidywany skon. Jeszcze 10 listopada przewozi chorego z Węgrzec do sanatorium krakowskiego Wilhelm Feldman. Poeta osłabiony mdlał kilkakrotnie w drodze. W pierwszym tygodniu w sanatorium snuł jeszcze poeta dogorywający plan do nowego dramatu. Studjował Orzechowskiego i dramat Wiktora Hugo. 26 listopada omdlał a następnego dnia o godzinie „wpół do piątej po południu”, jak we śnie, cicho — umarł.

Dopiero po śmierci poety Kraków uczył godnie pamięć wielkiego człowieka, a młodzież manifestacyjnie dołożyła starań, by dopełniono godnie żałobnej uroczystości. Na łamach „Krytyki” prowadzono przez parę lat, po skonie Wyspiańskiego, przegląd ruchu artystyczno-kulturalnego, związanego z kultem dla poety-Polaka.

Lucjan Rydel zaś w feljetonie p. t. „Spuścizna po Wyspiańskim” (Czas 1907) wzywał publiczność do zbierania składek, aby za nie projektowane kartony

do witrażów odpowiednio zrealizować, oraz do wystawienia na krakowskiej scenie sztuk poety.

Dobiegliśmy w pracy swej do końca. Pominieliśmy fragmenty mało dające coś nowego. Nie kusiciliśmy się o syntezę, tylko o trochę materiału do dyskusji, by prawdę wyłonić przy wymianie zdań. Daliśmy książce wyraz bezpośredni, może polemiczny czasem — ale to wynika z pióra, które się podjęło pracy przemyślanej jednak, popartej nieraz cytata. Gotowy zarzut przewiduję ze strony czytelnika: Kim więc jest Wyspiański — nie mamy *portretu* ducha! Tak, to prawda — jednak pytanie zadam, gdzie go mamy uchwyconego dokładnie i prawdziwie?

Może przyjsćby wtedy musiało do długiej dyskusji.

Koledze po fachu i memu przyjacielowi Maksymiljanowi Rozensalowi, któremu *otuchę w siebie* i *energję* w przygotowawczych pracach do druku tejże książeczki *zawdzięczam* — składam na tem miejscu uścisk dłoni i przyjacielski pocałunek.

P. Zofji Kopciowskiej za pomoc technicznej natury wyrażam tą drogą swą wdzięczność.

Szanownych Czytelników o jedno tylko proszę, zanim weźmiecie moją książeczkę do rąk, kupcie sobie „całego Wyspiańskiego” w oryginale i przestudjujcie go pierwej; inaczej słowa książki miną bez znaczenia i bez skutku.

Na tem kończę „Pyłów literackich” część pierwszą.

Maksowi

Bolek

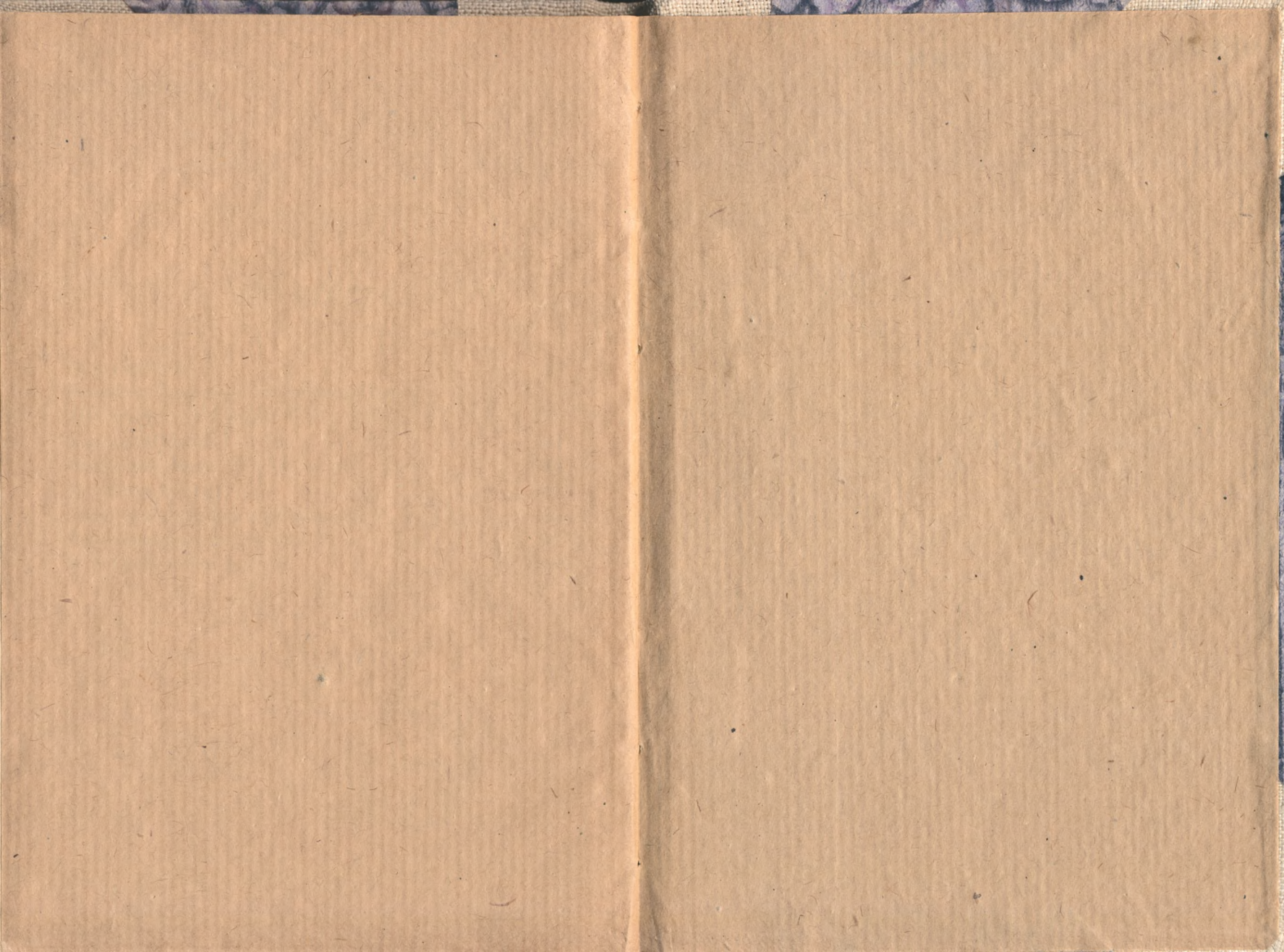


214. —
3113 / 30 12 64

SPIS RZECZY.

Słowo wstępne	3
Stanisław Wyspiański na tle swego teatru	5
Vita brevis — ars longa	7
Zaranie młodości	33
Chwile cierpienia	48
Ze skarbu fantazji	60
Praca około dramatu nowoczesnego	95
Kulturalno-społeczne dążenia	131
W przewidywaniu śmierci	162





WYSPIAŃSKI

BIBLIOTEKA PEDAGOGICZNA
W CHEŁMIE

CZYTELNIA

CYP
WYS

821.162.1(091) A/7