

25735



B.

# Charakterystyki literackie

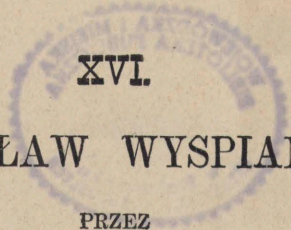
pisarzy polskich

XVI.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

PRZEZ

A. MAZANOWSKIEGO.



*Ucz. 211*

*42*

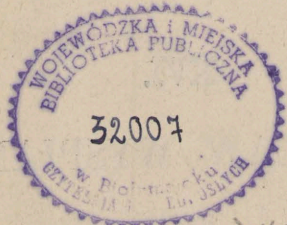


*B*

Złoczów.

Nakładem i drukiem Wilhelma Zuckerkandla.





KOMPUTER

884(091)  
821.162.1(091) "18/18"  
Wyspiański S.

77



## STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

I.

740

Po roku 1863. nastąpił u nas dla poezji czas niepomyślny. Na obszarze ziemi polskiej wywalczały sobie posłuch dwa kierunki umysłowe. Jeden, którego głową był Józef Szujski, zachęcał w broszurze programowej pt. *Kilka prawd z dziejów naszych* (1867) do krytycznego zrewidowania przeszłości, iżby przez taki rachunek sumienia uzyskać kierownicze zasady przyszłej egzystencji. Prawdą pierwszą tedy było, że jeżeli naród jako państwo upadł, to z własnej winy; jeżeli powstanie, to własną pracą. Prawdą drugą, że grzechem niegdyś było pogardzanie rządem i uciemiężenie ludu. Prawdą trzecią, że konspiracja obecnie nie ma racji, natomiast ma rację normalna praca organizacyjna: — oto główne hasło przyszłego rozwoju. Drugi kierunek umysłowy stał się spadkobiercą zasad Towarzystwa demokratycznego i Centralizacji zwłaszcza w swych poglądach społecznych, ho-



dując t. z. pozytywizmowi w filozofii i realizmowi w sztuce. Teoria ewolucji Darwina i zastosowanie jej w dziele Buckle'a *Historia cywilizacji* do dziejopisarstwa rokowało zwrot, korzystny dla wiedzy i badań ścisłych. Tak stało się, że opinia ogółu, nieco namiętnie nastrojana przez dwa obozy, gotowała się do trzeźwego rozważania zadań życia, zapominając o ideałach poezji wielkiej. Powstała nawet dość zawzięta krucjata przeciw t. z. romantyzmowi. Osobliwie mesyanizm i spowodowane przezeń samouwieblenie części społeczeństwa wywoływało teraz protesty zawzięte. Na czoło wszystkich spraw, jako najgłośniejsza, wybijała się rola ludu jako czynnika społecznego. Romanowski już, niedawno poległy, wzywał do oświaty ludowej. Sowiński Leonard woła:

Jeżeli chcesz być wieszczem bratnich cizb,  
Więc rzuć gruchania cliwie, mądrość liczb,  
Zdawkowych poziom wyobrażeń,  
A stań się słowem wielkich wrażeń,  
Sumieniem w ciemny wpływającym gmin...

Ale na razie wołania te nie znajdowały echa. Ten sam Sowiński w 1885 r. w *Satyrycznych fragmentach* żali się na zmateryalizowanie świata, na gorączkę dorobku i złota, na wyziębienie uczuć i mrok, okrywający drogę ludzką.

Jednak do kwestyi ludu, poczynającej coraz większej nabierać mocy dzięki stopniowo rosnącej demokracji społeczeństwa, przyłączyła się

w ostrych formach występująca kwestya robotnicza. Pierwsi poeci widzieli ją w kształtach groźnie powiększonych i spotworniałych, niby jakieś bóstwo, idące na podbicie świata i zdruzgotanie form przeżytych.

Z ciemności kształt się wynurza olbrzymi  
Na tle czerwonym mordów i pożogi.  
Rój nowych tworów wicherzy się i kłębi.  
Zrodzone z matki nędzy, z ojca głodu.  
Kościół, ojczyzna, własność i rodzina —  
Niech wszystko znika w wezbranej powodzi.  
Dawny duch minął, nowy już nadchodzi.

Tak witał socjalizm Asnyk. Prawie społeczeństwo atoli Konopnicka, Niemojewski Andrzej i Tetmajer poświęcali prądowi temu sympatyczne strofy. Dzięki ruchowi społecznym walk zakwitły nadzieje, ożyły uczucia, zabłyśły w dali światy nowe i odkryła się nowa dziedzina poezji. Co prawda główny poeta doby przejściowej Kazimierz Przerwa Tetmajer, hołdując postępowym hasłom, oparł się jak na wzorach w zakresie czystej poezji na dekadentach obcych i zaprawił swe utwory gorczyczą niewiary, pesymizmu, ubóstwienia *Nirwany*. W przedmowie do drugiego wydania pierwszego tomu poezji zaznacza: »pragnieniem mojem jest uczuciom ludzkim, uczuciom — o ile to jest w mojej mocy — różnym, dać wyraz szczery i bezpośredni«, a cokolwiek dalej: »uważam za rzecz niepotrzebną poezję, której nikt nie odczuwa i która pozostaje wyrazem jednego tylko poety.« Skutkiem tej zasady twó-



czegoś Tetmajera stała się jakoby zwierciadłem różnorodnych zgrzytów, bólów, niewiar i zwątpień, jakie gęsto krzewiły się w sercach, do których przeszłość przemawiała jękami cierpiących milionów, a przyszłość kryła dotąd i wciąż tajemniczo swe oblicze nakształt zazdrosnego posągu w Sais. Ów »Sęp wiecznego głodu: co będzie dalej za wiek, wieki?« — wgrzyzał się w serca i nie dawał chwili ukojenia. Nie zaspokoił nikogo rzekomy prymas poezyi, przywłaszczający sobie nieomylność i pieczętujący ją obelgami, które miotał na prawo i lewo. Przyszedł on z Berlina około r. 1899 i ogłosił się za arcykapłana sztuki, wypowiadając z szumem górnych frazesów *Confiteor*, niby wyznanie artystycznej wiary. »Sztuka tendencyjna — wołał on w obelżywym patosie — sztuka pouczająca, sztuka patryotyzm, sztuka, mająca jakiś cel moralny lub społeczny — przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć.« Nie zdołał jednak ani przekonać ani porwać szerokich mas z wyjątkiem kilku wątpliwego talentu adeptów. Nie były to czasy po temu, aby rozkrzewić się mogły hasła czystego artyzmu. Naród poczynał się potężnie budzić z otuchą i mocą. Dołem szły tajemne tchnienia wstającego ze snu olbrzyma; górą wyczuwało się zelektryzowanie warstw nieco zgnuśniałych w swych prawach posiadania: jałowe hasła »sztuki dla sztuki« brzmiały w tem jutrznianem rozplómienu

połysków słońca, jakby szyderczy a idyotyczny śmiech tego arystarcta: he, he, he ..

Mógł naród śmiało powiedzieć, rozważając estetyczną teorię berlińskiego mistrza, jak *Kordyan* niegdyś:

Trzeba mi *nowych* skrzydeł, *nowych* dróg potrzeba;  
Jak Kolumb na nieznanne wpływałem oceany  
Z myślą smutną i sercem rozbitem...

Znalazł się też niebawem wieszcz, który nie dał się uwieść złudnym hasłom estetyzmu, który dał narodowi skrzydła nowe i w szeregu niepopolitych dzieł wskazał nowe drogi. Był nim Stanisław Wyspiański.

## II.

Stanisław Wyspiański, dziecię Krakowa, tu rósł, wychował się i wykształcił. Zanim stał się sławnym poetą polskim, uzyskał rozgłos, jako malarz. Zdecydowany wróg szablonu i łatwych efektów wypowiedział walkę w malarstwie wszelkiemu poszukiwaniu w naturze wzorków do ładnych studyów i obrazków. W żadnym dziale malarstwa nie dokonał dzieł pomnikowych, ale w wielu działach łamał i kruszył przesądne wyobrażenia, trzebiąc szlaki niezwykle i nowe. On to pomyślał, stworzył i wystawiał główki dziecinne i głowy męskie i kobiece blade, wątłe, ale z bólem tłącym w głębi oczu, z wyrazem zamyślenia się o rzeczach niezemskich; on rzucał na płótno



niebывałe wizye, wysnute z fantazyi: jakieś zaczarowane skarby na dnie morza, strzeżone przez potwory i topielice, jakieś zgniłe jeziorka o roślinności podwodnej, nieprzewidzianej w żadnej botanice; on to próbował illustrować Homera, odtwarzając niezmierną, wybuchową siłę namiętnego uniesienia, niehamowanego żadnymi względami czy to w postaciach Apollina czy Achillesa; on dobył z głębi swej duszy niesłychanie sugestyjne witraże np. Kazimierza Wielkiego, owe żyjące duchem kościotrupy; on wreszcie wynalazł kwiatowe zdobienia książki, ową stylizowaną florę pól, łąk i ogrodów polskich, nadając nadzwyczaj prostymi środkami pewien charakter pospolitym kwiatkom i ziołom. Wszędzie szedł własną drogą, zawsze wyobraźnią wlatywał ponad pospolitość w kraj wizyi, często podkreślając w twórczości swej kraj swojski, lud ukochany lub starożytność odległą grecką i rodzimą.

Podobnie też w poezyi. Szczęśliwe to były lata dla naszej literatury: 1890, 1891 i 1892. W r. 1890 ogłosił swój pierwszy większy poemat Kasproicz, w 1891 wydał pierwszy swój większy zbiorek lirycznych utworów Tetmajer, w rok potem w Berlinie począł drukować prace swe Stanisław Przybyszewski, a równocześnie tworzy Wyspiański pierwszy swój dramat, pt. *Legenda*. Nie znaczy to oczywiście, żeby niektórzy ci pisarze przedtem nie byli znani ogółowi czytającemu;

znaczy to natomiast, że się odbywa zbiorowy i coraz śmielszy atak na Parnas w miarę coraz piękniejszego i tłumniejszego przyrostu sił nowych. Wyspiański tedy i w dziedzinie poezyi należy do pionierów nowego kierunku.

*Legenda. Drewniany zamek krakowski, a w nim Krak na łożu śmiertelnem. Naszli na gród Niemcy i w tej chwili wre walka poza ostrokołami. W zamku Krak dogorywa. Chce, aby Wanda, objęta nad wojskiem donódtwo. Jednakże na Wandzie cięży wina: „brat zabił brata, a ja, karząc zbrodnię, we krwi braterskiej pokalałam ręce“;*

tutaj zaś  
trza, by ktoś był,  
Jako sam Piorun bóg  
I nie znał trwóg,  
Co mi łańcuchem skuły dłonie,  
A serce żalem szarpią w łonie,  
Że słabnę.  
Ja muzyk chcę i gęśli słuchać kłai,  
Ja śpiewów chcę i lubyh, czułych słów,  
Brzęczących harfy grań.

*Wanda pomysłana podobnie, jak niegdyś w dramacie Cypryana Norwida.<sup>1)</sup> Tutaj również postać to marzycielska, smętna, bez rycerskiego hartu. Prawie tak samo kwili:*

»O, żeby źle mi zrobił człowiek który,  
Albo Bóg żeby zgrzebną wdział mi szatę,  
Nowemi ptaszkę swoją odział pióry  
I dał mi jaką gdzie na puszczy chatę  
Z gołębi parą na dachu zielonym,  
Z kamiennym progiem i oknem plecionem.«

1) Zwracając na podobieństwo to uwagę, nie czynię zarzutu, gdyż *Wanda* Norwida wydana dopiero w IV. tomie *Chimery*.



*Krak tedy ginie wśród tęsknot i niewiadomości o los swego grodu. A po jego śmierci Łopuch, jeden ze starców, mówi Wandzie, że skoro pragnie wypędzić Niemców, niech ofiaruje się Zywi. Jeśli wprzód nie kochała, jeśli młoda, to Zywia przyjmie ofiarę. Wanda bierze nóż ofiarny, zabija tanieź, toczy krew, na nóż kładzie palce i błaga:*

Weź młode moje ciało  
Do twoich krajów w głębiach wodnych;  
Kwiat moje ciało:  
Kwiat czysty.  
Sama się rzucę w nurt,  
Sama skoczę  
Na głąb skalisty.  
Moje ręce nijakie,  
Dziewczęce,  
Daj mnie  
Siły dziewięciorakie.

*A Rytygier jak wilk biega przed bramą, a pioruny biją straszliwie na pohybel wrogom, którzy odstąpili. Wtedy druchny związały Wandę, posadziły u stóp Kraka, a Śmiech i Łopuch zanucili ballady stypowe, aż posnęli. Wanda wówczas ma chwile słabości: żałuje życia, boi się śmierci, radaby się wyzwolić. Wtem jeszcze na mgnienie wraca życie Krakowi, a gdy zmarł, jawi się chorowód wilkołaków, rusalek, krzłaków, baraniogłowców, wodników i rusalów, którzy ciało witezia unoszą. Rusałka wkłada Wandzie wieniec siły na głowę, a gdy się Wanda budzi, przybiera się w zbroję Kraka i prowadzi lud swój zbrojny przeciw wrogom, pewna zwycięstwa. Po niem lud koronuje Wandę na króla. Ale gdy płynie do zamku na promie z za Wisły, prom spada pod wodę, rozbija się — a Wanda tonie.*

**Ocena.** Dzieje mityczne Wandy, »co nie chciała Niemca« nie po raz pierwszy posłużyły za główny motyw poetycznego dzieła.

Dramaty lub poematy o Wandzie pisali przed Wyspiańskim Wężyk, Krasiański Zyg., Deotyma, Romanowski, Cypryan Norwid. I sam nasz poeta dwukrotnie przeistaczał obrany przedmiot.

Trzeba odróżnić dwa wydania poematu Wyspiańskiego: pierwsze w 1897 r., drugie w 1904. Oba zasadniczo różnią się w pojęciu postaci głównej bohaterki. Wanda w pierwszym wydaniu smętna i melancholijna nastroja marzenia swe na czułą nutę. Wanda w drugim wydaniu — to niewiasta bohaterska na wzór mickiewiczowskiej Grażyny. Dowiadyuje się o natarczywym naporze wroga i woła na myśl, że ją zabiorą przemocą:

»Wpierw mnie pioruny trzasną!  
Nóż bo ten wprzód w piersi wbije,  
Nimbym się dała skować.«

Ona też daje inicjatywę czynu, gdy sama się uzbraja i porywa do walki za sobą lud, aby się wyzwolić od Niemców. Prawda, że ma po ludzku moment słabości, lecz to wcale nie szkodzi dostojności bohaterskiej (I. str. 40). W drugim też wydaniu rola Kraka ograniczona prawie do zera, przeciwnie w pierwszym. Tak opracowanie powtórne, nie ujmując nic piękności, wypadło na korzyść dramatycznej strony dzieła. Co się tyczy piękności, należy w pierwszym rzędzie podnieść



zużytkowanie bogatego materiału motywów ludowych w balladach, rytmach i pieśniach. W pierwszym akcie trzy ballady śpiewają dwaj gęślarze: Lopuch i Śmiech, nucą śpiewki chór, Hanka, w drugim akcie podobnie. Nawet niewprawne ucho odgadnie przedziwny zestrój pomiędzy treścią tych śpiewek a formą archaizowaną. Doskonali ten zestrój wywiera właśnie na czytelnika czar, jakim wionie na dzisiejszego człowieka odległa tajemnicza ale droga przeszłość. Wiersz i język szorstkie, miejscami twarde, rymy często męskie, mnóstwo jednozgłoskowych wyrazów, szczęśliwie ze źródłosłowu w pierwotnym znaczeniu odgadnionych i dobytch, sytuacje malownicze, otwierające dla wyobraźni skarbiec rodzimej z pod pleśni wieków dobytej kultury, — wszystko to nadało dziełu piętno szczerzej poezji.

Już po ukazaniu się *Legendy* krytyka odgadywała w Wyspiańskim wielkiego poetę. Zdo był on jednak sobie rozgłos powszechny dopiero w dwa lata po tem dziele — *Warszawianką*.

*Warszawianka. Rzecz dzieje się w trzecim dniu bitwy pod Grochovem w r. 1831. W jakimś dworku przedmiejskim czeka na wieści z pola walki grupa oficerów: Chłopicki, Skrzynecki, Pac, Małachowski, młody oficer...*

*Pomiędzy Chłopickim a dowodzącym Radziwiłłem istniała niezgodność poglądów na plan walki. Chłopicki jakiś ważny punkt uznawał za tak trudny, że nie chciał stać tam pułkownika Żymirskiego, o którym Skrzynecki mówi, że miał przeczuć*

*Żołnierzom stawał widma przed oczy ogromne; mówił o walkach dusz nad bojowiskiem, gdzie jest wszechwładna śmierć.*

*Punkt ten, to zapewne t. z. Olszynka, około zdobycia i utrzymania której, jak wiadomo, koncentrowała się bitwa trzydniowa.*

*A zdarzyło się, że właśnie do Chłopickiego zgłosił się jeden z adjutantów, Józef Rudzki, z prośbą, aby go posłać na niebezpieczny posterunek bitwy, gdyż chce się odznaczyć, pragnie sławy, jak pragnie sławy i naręczona jego. Chłopicki posłał go z Żymirskim, choć wiedział, że na śmierć śle. (14 str.) I oto teraz w tym przedmiejskim domku gościnnym poznaje dwoje dzieciąt: Annę i Maryę. Pierwsza jest naręczoną młodego oficera, adjutanta Chłopickiego, druga — jak się wódz przekonywa — naręczoną Józefa Rudzkiego. (20) Przejmuje wodza żal głęboki na wieść tę.*

*»Czemuż tak lekko zbywałem  
Jej amanta, a dzisiaj poznaję ją samą,  
Tę, która śpiewa chwałę, dumę naszą  
Ustami, co niedługo przeklinać mię będą... (23).*

*Przewidywanie Chłopickiego spełnia się: Żymirski zginął, Rudzki też. Marya odgaduje to, ale ból własny nadludzkiem wysiłkiem zwycięża, wygasza wspaniałą, bolesną wróżbę:*

*»Zanim dzisiejsze słońce przejdzie ponad lasem  
Po bruzdach śniegu spłynie krew«*

*i jeszcze bolesniejszą wizję okutej w kajdany Polski, aby Chłopickiego wstrząsnąć, przejąć go musem wstąpienia w bój i rozstrzygnięcia walki. Chłopicki waha się. Nagli go Pac, nagli Skrzynecki. Chłopicki przeczuwa zły koniec.*



— Idźcie sami w drogę.

Moją duszą przeczucia szarpia i szamocą.  
Ja z wami iść nie mogę. (32)

*Aż gdy Skrzyniecki woła, żeby wierzył z odwagą, wódz decyduje się iść. Pędzi tedy na czele hufca swego, aby odbić to, co się utraciło ze zgonem Zymirskiego. Historia mówi, że atakował Olszynkę kilkakrotnie, że szedł na śmierć narażony, jak prosty żołnierz, aż gdy konia pod nim ubito, rano w obie nogi, wyniesiono z pola walki — Olszynka niepowrotnie utracona i cała bitwa przegrana. Taki epizod przedstawił poeta w swej Pieśni z r. 1831.*

**Ocena.** Pomysł dzieła powziął podobno poeta w Paryżu, słuchając melodyi znanej pieśni patryotycznej i myśląc o jenerale Chłopickim, pierwszym dyktatorze r. 1830. Nieliczne potrzebne szczegóły chwili dziejowej znalazł w dziełach Barzykowskiego, Mochnackiego i pamiętnikach społecznych. W intencji poety leżało stworzyć dramacik liryczny, skoro pod głównym tytułem umieścił dopisek: pieśń. Na pytanie, co stanowi główny ton, duszę tej pieśni, trzeba odrzec, że uczucie miłości ojczyzny. Ale nie jestto owo radosne, pełne nadziei i wiary w bliską niepodległość Polski uczucie, jakie ożywiało legiony polskie z początkiem 19. wieku, jakie się wyraziło w nieśmiertelnym hymnie Wybickiego: *Jeszcze Polska nie zginęła*. Nadzieje gaśły z czasem i uczucie inną przybrało postać. Od roku 1820 ucisk wrogów na ziemiach polskich rósł. Uciskowi młodzież

przeciwstawiała odwet. Zakładały się liczne o tysiącach uczestników związki i towarzystwa. Rząd ścigał i surowo gnębił je. Ponieważ zabraniano jawnych, tworzyły się związki tajne. Rząd przeciwstawił im szeroko rozgałęziony system szpiegostwa i donosicielstwa, śledztwa, katowania więzienne, zsyłki na Sybir i katorgę. Zwłaszcza rządy W. X. Konstantego rozpostarły nad Warszawą i krajem czarną oponę ciemnienia i ucisku. Z otaczanych tajemniczością murów więziennych wydobywały się głuche jęki Rollisonów, Cichowskich, Lukasińskich, które zapalały serca do zawziętej zemsty. Raczej śmierć niż takie życie... Otóż skutkiem tego uczucie patryotyczne nasyciło się zemstą, rozpaczą, pędem ku śmierci bez tego rozrachowania, czy śmierć potrzebna i pożyteczna.

I mamy w *Warszawiance* dwa pokolenia ludzi, różnorako nastrojonych. Świetna ich charakterystyka włożona w usta Chłopickiego. Każdy ze starych ma się za Cyncynnata, każdy pełen zawisłości pragnie być dyktatorem, a gdy wynajdzie cięń idei odmiennej od myśli Chłopickiego, zaraz tworzy książkę, kreśli pamiętnik; przyszłość pieścić się będzie księgą błędów, gdy zasiądzie czytać spłakana. Ale oni szli wśród gradu kul na bój, a żadnemu czoła nie ocieniała myśl o zgonie; duch wojny szedł z nimi, a za nimi wichrowy huragan potęg zwycięskich. Przed nimi na tysiąc mil szedł postrach. Im było Zwycięstwo na imię i tylko takie znali hasła.



A młodzi?

Gonią za odznaczeniem się. Są to udziałni króle fantazyi; romantyzują, pełni bajrońskiej samowoli. A gdy potrzeba, aby Mars w pełnej zbroi gnał przez pola, marzą o zgonie — malowniczym. Są to wojownicy romansów:

»Los mój mnie woła, — otom gotów, zginę;  
zaczem w nieśmiertelności po wieki zasłynę...«

Marzą o zagrobowych laurach; ich śpiewy i rozmowy ukazują — groby; rycerze — z rozkoszą w podziemię gonią. Ginąc przekazują narzeczonym »wstażkę czy pamiątkę«.

Różnica wyraźna pomiędzy uczuciami dwóch pokoleń. Głównym przedstawicielem starych jest Chłopicki, młodych — Rudzki i Marya. Chłopicki jest stanowczo przeciwny temu pędowi do śmierci, który nazywa »miazmem rozstroju i rozkładu«. Chłopicki wyraźnie powiada:

»Wszakżeż nie to mnie dzieło, kto z nas *wrychle*  
*[zginie,*  
Lecz żeby się pokazać dzielnym w *żywym* czynie.« (35)

Ale i młodym i starym wspólne jest przeczcucie upadku świętej sprawy. Chłopicki wyznaje:

Moją duszą przeczcucia szarpia i szamocą. (32)

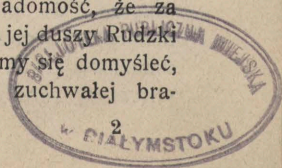
Głównie atoli Marya zwołuje nieszczęście drugim. Niezwykła to postać. Ognie żrenic jakby mgłą też zamroczone; zaplot włosów, wysokie uczesanie głowy, ostre, namiętne i dumne rysy, smukła postać, niski tembr głosu, podobny do brzęku

rebrnej trumny, wszystko to przypomina cesarzową żefinę.

Marya własne trwogi, przeczcucia i bóle złożony na ołtarzu ojczyzny, przeistacza się, potężnieje. Przedtem trwogi jej znało tylko *jej* serce (18), teraz widzi więcej, niż śmierć *swego* szczęścia. *Jej* los związany z losem wielu. (25) I ona też przeczcująca klęskę (28—9). Ale ona wpływa na Chłopickiego, »budzi w nim rycerza z uspienia«. (38) Marya wróżka, Marya budząca rycerza podobna do nieśmiertelnej Rozy Wenedy Słowackiego. Jestto zatem jedna z najpiękniejszych i najwznioślejszych niewieścich postaci w naszej poezyi. Ona ofiarnie poświęca własny ból, kiedy zdobywając się na niezwykłą siłę apoteozę naszego orła śpiewa. (46) Ale być może, że Marya, przeczcując klęskę, podobnie jak Chłopicki — przeciwną była pędowi ku śmierci. Znamienne w tym względzie są jej końcowe słowa:

»Co widzę? Czego chciałam?  
Szłam z Nią w zawody;  
Przekłętą nie strzymałam:  
Moje serce w dłoń zimną ujęła,  
Jako kwiat mię zwarzyła i zgięła.«

»Z Nią« — to znaczy ze śmiercią. Jeśli zestawimy z tem zakończeniem wiadomość, że za jej rozkazem a raczej pragnieniem jej duszy Rudzki poszedł na pewną śmierć, to możemy się domysleć, że może Marya umyśliła pełnym *zuchwałej* bra-





wury występni przeciw śmierci — Śmierć przewyciężyć. Czyż w podaniach i legendach nie ma ten pomysł pierwowzorów? A to nam duszę jej ukazuje — jako jeszcze głębszą, pełną tajemniczych połysków i cieni.

*Warszawianka*, dając wyraz pomienionym uczuciom przez swe główne postaci, jako dzieło sztuki odznacza się niepospolitą harmonią treści i słowa. Ludzie mówią przedziwnej piękności stylem i językiem Księstwa Warszawskiego. Rymowany rytmiczny wiersz bez układu stroficznego w momentach patetycznych celuje tęgim, jędrnym, męskim dźwiękiem: takim wierszem mówi Chłopicki, wróżby swe wygłasza Marya. Niemasz tu śladu frazesów: wartość myśli osobliwa, bogactwo ich hojne; siła obrazów zdumiewa, zasób słownictwa świadczy o wczytywaniu się poety w utwory klasyków. Zespół uczucia, ducha, tonu i formy podnosi czytelnika na wyżyny wzniosłości poetycznej. Już przez to *Warszawiankę* należałoby uznać za dzieło poetyczne pierwszorzędnej piękności. Istnieje atoli jeszcze rys, potęgający dla nas znaczenie tej pieśni dramatycznej.

Kiedy Mickiewicz pomiędzy rokiem 1826 a 31 rozmyślał nad stworzeniem dramatu narodowego, przyszedł do przekonania, że powinien on być historyczny, powinien osnuwać się na zdarzeniach, umożliwiających analizę psychologiczną, może zawiązać w sobie pierwiastki liryczne i epiczne, o ile

zaś odtwarza szereg scen dziejowych, musi je wybierać tak, aby pozostawały co do uczuć, dążeń i pragnień w związku z uczuciami, dążeniami i pragnieniami chwili bieżącej. Równie poemat *Konrad Wallenrod*, jak sceny dramatyczne *Dziady cz. III*. uważać można za ilustrację takiego pojmowania dramatu. Otóż *Warszawianka* co do swych uczuć miłości ojczyzny, a zwłaszcza co do pojęcia roli śmierci odpowiada uczuciom młodej Polski dzisiejszej. I dziś, jak wówczas, odrodzonym uczuciom patriotycznym częstokroć brak nadziei blizkiego spełnienia rojeń, i dziś są one melancholijne, rzewne lub smętne, i dziś istnieje znacznie i coraz rosnące lekceważenie życia, pęd ku śmierci nawet bez aureoli sławy. Zapamiętajmy, że utwór powstał przed laty kilkunastu, kiedy jeszcze dzisiejszy nastrój zbiorowej duszy polskiej taił się na dnie dusz miliona. Poeta wieszczem przecuciem odgadł go, wydobył na jawę, uświadomił milionom, sam za miliony czując.

Zbierając wszystko, cośmy powyżej rozważyli, powiemy:

a) Wyspiański głównym tonem *Warszawianki* uczynił gorące uczucie patriotyczne, pełne przeczuć blizkiej katastrofy;

b) nie uczynił patriotyzmu prostolinijnym, lecz u młodych zespolił go z bajronizmem, u starych ze stoicyzmem;



c) pozwolił czytelnikowi głęboko wejrzeć w duszę Maryi, wieszczki na wzór Rozy Wenedy;

d) zestroił cudownie odczuty język z uczuciami postaci,

e) uwzględnił wreszcie związek uczuciowości młodsze pokolenia ówczesnego z dzisiejszem.

Dzięki tym wszystkim właściwościom uważam pieśń dramatyczną Wyspiańskiego za arcydzieło. Nie inaczej oceniła je czytająca publiczność, skoro *Warszawianka* uzyskała już dotąd cztery wydania.

## III.

Kazimierz Brodziński, oceniając w 1821 *Barbarę Radziwiłłównę* Felińskiego, pisał między innemi. »Śmiało sądzę, że ten poeta polski trafi na drogę prawdziwie narodowej dramatyki, który najgłębiej uczuć potrafi wielkość prostoty greckiej poezji. Tę prostotę nakazują nam koniecznie nasze dzieje, nasze obyczaje. Prawda, że droga prostoty najtrudniejsza, ale pewna i nam najwłaściwsza.«

Nie wiem, czy Wyspiański znał ten sąd Brodzińskiego, nie wiem, czy zagłębiając się w studia kultury i dramatyki greckiej, czynił to gwoli studyum; to pewna wszelako, że w jego twórczości znajduje się kilka dramatów, bądź wprost osnutych na dziejach greckiej kultury, bądź też pozostających w ściślejszej zależności od tych studyów. Należą tu: *Meleager* (1894), *Protesilas i Laodamia* (1899), *Achilleis* (1903), oraz *Klątwa* (1899). Rozpatrzmy je w toku chronologicznym.

**Meleager.** Rzecz dzieje się w Kalydonie. Osoby: *Oeneas* król, żona *Altea*, syn jej *Meleager*, *Atalanta*. Chóry starców prawią o nieszczęściach, bijących na kraj za to, że *Oeneas* pominął w ofiarach *Dyane*, która się sroży. Dziki potworny naszedł i zamacił pokój. „Żboże spustoszone i stratowane; winne plody, łodygi ich soczyste, wieloletnie rozburzone we winnicach; przytem pogryzione ich grube korzenie, do mocnych pędów zdolne. Oliwki o gładkim liściu polamane; kalają się porówno owoce pożywcze a dla piersi dobre.“ Owóż *Meleager* z *Atantą* poszli zabić dzika. Tymczasem *Altea* opowiada *Oeneasowi* o przesądzie. Wydawszy na świat *Meleagra* miała sen. Przyszły *Parki* i stanawszy przy ognisku mówiły, że dziecko umrze, zanim dogoreje głównia. Wtedy matka skoczyła, wyrwała i zgasiła głównię, a zamknawszy ją w skrzynce, strzeże dotąd jak oka w głowie. Teraz atoli odczuwa jakieś dziwne niepokoje. Nienawidzi *Atalanty*... Wtem przybiega pastuch jeden, potem drugi i donoszą: *Atalanta* poraziła, *Meleager* dobł' dzika. *Altea* zbiera się iść ku lasom złożyć ofiarę *Dyanie*, ale coś się stało. Niosą mary, na nich dwa ciała braci *Altei*. Padli oni pod ciosami *Meleagra*, gdy mieli znieważać *Atalantę*. Wówczas *Altea* w gwałtownym gniewie ku synowi — pali głównię.

*Meleager* i *Atalanta* wyznają sobie miłość. *Atalanta* jednak złożyła *Dyanie* ślub dziewictwa w zamian za sławę. Lecz *Meleager* domaga się od niej dowodu miłości. Ona ucieka, on goni — głównia się dopala i oboje giną. Życie wysacza się z *Meleagra* zwołna, ale do kropli; *Atalanta* topi się. *Altea* w rozpaczy głowę o mur rozbija, pozostaje jeno *Oeneas*. Pokazuje się, że *Altea* była nieprawą córką, że matka jej rzygnęła to *Oeneasowi*, który obiecał uszanować jej czystość, złamał ślub — i stąd nieszczęście.



**Ocena.** Tragedya ta bez aktów i scen podzielona wedle wzorów starożytnych na *prologos*, *epeizodia*, *chory* i *exodos*. Wady jej są widoczne. Rysunek postaci dość mdły, daleki od tej przemożnej harmonii i wypukłości, co u Sofoklesa, albo od tej druzgocącej potęgi, co u Eschila. Są one sylwetkowo szkiecowane. Najważniejsza — Altea, jako postać dramatyczna, nie jest zupełnie jasna. Że niema w niej rozdarcia i łamania się duszy, to zgodne z ideałem greckiej prostoty, ale dawna miłość macierzyńska ku Meleagrowi i nagła nienawiść — nie dadzą się usprawiedliwić. Nie można zapłonąć ku dziecku własnemu taką nienawiścią, aby w jednym oka mgnienu pozbyć się piastowanego kilkadziesiąt lat przesądu i w lot skazać własne dziecię na śmierć.

Oeneas — marna figura, rodzony braciszek hamletowego Poloniusza. Pełna wciąż gęba u niego mądrych sentencji, które w gruncie okazują się banalnemi np. »szczęścia tak mało jest, jak sięgnę wzrokiem, że gdzie jest szczęścia nadzieja, jest już zawiele o szczęścia nadzieję.« (str. 28) Altea mówi o nim, że »jest bez niej niczem.« (str. 23) Nie wiem, dla czego poeta przystroił go w taką napuszoną i uroczywą togę i przeznaczył mu ważną rolę, boć on to właśnie dwukrotnie zawinił przeciwko bogini, ominąwszy ją w ofierze i nie dotrzymałszy ślubu uszanowania dziewictwa Altei. Co do chórów wiadomo, że greckie, zwłaszcza

Sofoklesa, są najpiękniejszymi pieśniami, jakie sobie wyobrazić można. W nie wkładał tragiczności grecki wszystko, co łączy poezję z nieskończonością, co wybiega poza krańce ziemi, co jest mądrością wieków, co jest pięknem życia. Tu w *Meleagrze* chór starców nie ma samodzielności, tylko znaczenie przejściowe. Oni uwiadomają o tem, co się dzieje lub co się ma dziać, ale bez tego mądrego o ludziach i rzeczach sądu, jak w greckiej tragedyi. Rzekłbym prawie, że są to głupie i jękliwe starce. Najładniejszą, choć najmocniej zmodernizowaną w guście Maeterlincka jest scena między Meleagrem i Atalantą. Meleager jest naturą przeczuloną, pełną obrazów, jakie mogły się zrodzić w duszy modernisty. »W tej chwili czułem — mówi sentymentalnie — że odchodziłaś już *myślą* odemnie; *myśl* twoja schodziła już z tych białych ławic pałacu w ogród i szłaś przez ogród długi kędyś, skąd kaskada szmer ledwo dosłyszalny nam przyrzuca.« (str. 44) Takie obrazy, jak »larwa piekiel uskrzydłona«, »skłębione olbrzymie ciała węży drżą wśród stromych skał granitowych«, mogły powstać dziś, nie dawniej. Meleager np. pod wpływem światła księżycowego marzy:

Jednak jest dziwna w tych urokach siła,  
Gdy patrzę w krąg ten, milczeniem jaskrawy,  
Taki poważnie groźny, tak nieubłaganie  
Nakazujący ciche snom poddanie...  
Jakby w nim sama Dyana tała  
Swą boską twarz — i zeń patrzyła  
Sama.... (str. 46)



Cała ta scena daje przecucie ponurych wydarzeń, które się knują. Nastraja ona czytelnika zarówno szeregiem przecuć w naturze, jak wyjawieniem ślubu Atalanty a także gorącym, namiętnym tonem Meleagra i śladami agonii zbliżającej się śmierci obojga młodych. Ale nie ta jedna scena daje utworowi znaczną wartość.

Wieje zeń jakaś młodzieńcza świeżość i prostota helleńskiego świata. Życie zewnętrzne bez troski, bez trudu, w religijnym pietyzmie, w takiej silnej wierze w prawdę, przemoc bogów, tak bezpośrednio wyrażające swe wrażenia i uczucia — toć to istotnie świat i duch grecki. Przytem i tragiczność wysnuta z konfliktu, wywołanego niezgodą pomiędzy pożądaniami ludzi a wolą bogów; przytem i język archaizowany, niepozobawiony przedziwnych piękności stylu i obrazowania. Tok wierszy poważny, harmonijny, powiedziałbym muzyczny, barwy języka ciepłe, właściwe klimatowi i przyrodzie greckiej. Niekiedy rytmiczny biały wiersz zamienia się w rymowany, zwłaszcza w silniejszych akcentach uczuciowości — i wtedy jeszcze brzmi pięknie.

*Protesilas i Laodamia jest właściwie poematem nie tragedją. Rzecz we Phylace. Protesilas i Laodamia pobrali się, gdy się gotowała wyprawa pod Troję. Apollo w Delfach zapowiedział, że kto pierwszy padnie pod Troją, dana mu będzie sława największa, śmiercią i grobem zdobyta. Protesilas wyrwał się z objęć żony, poszedł i pierwszy poległ.*

*Ona zaś tęskni i cierpi. Czyni zaklęcia i straszenie czary, aż przybywa Merkurj i obiecuje, że na chwilę do niej przywiedzie Protesilasa. W istocie przywodzi, a gdy Protesilas opuszcza Laodamię, ona ginie.*

Poemat ma swe piękne strony, jakkolwiek cały jest jednym zobrazowaniem żarów miłosnych, żądnych zaspokojenia, zatem w kompozycyi i akcji nieco mało złożony. Może w czasie tworzenia tego dzieła myślał o przekształceniu meterlinkowskich nastrojów. Pojawia się w poemacie Zmora, Sen, Nuda, ale mają one charakter wytworów greckiej kultury.

*Klątwa, osnuta na tle stosunków naszych, wy-daje mi się powtarzaną niezliczone razy w dziejach dramatu próbą przeniesienia na grunt rodzimy greckich motywów tragicznych. Wprowadza nas ona w sferę ludową i na wzór arcydzieł greckich usiłuje przetworzyć artystycznie surowy materiał przesądów, wierzeń i całego obyczajowego dna duszy wieśniaczej, jako rasowej a skutkiem pierwotności kultury ujawniającej się w liniach prostych, nie zamąconych i nie startych jeszcze stekiem t. z. kłamstw konwencyjonalnych. O konflikt w znaczeniu nowożytnym nie dbał poeta, o czem zresztą świadczy i sam tytuł. Książd utrzymywał występny stosunek z Młodą i skutkiem tego jako kara spadła na wieś straszliwa posucha. Książd przekonany o swej winie wyraża myśl, że dla ekspiacji trzeba, aby na stosie spłonęło dwoje dzieci i Młoda. Młoda więc prowadzi dzieci na stos i pali; sama z żęgnią chce podpalić plebanie, ale ją lud kamieniuje. Książd umyka.*



Nie chodziło tu ani o wewnętrzną walkę duszy księdza, ani Młodej, spowodowaną występkiem. Natomiast poeta chciał zaznaczyć z naciskiem jak gdyby jakiś fatalizm winy i kary, ścigającej nieubłaganie i z pewnego rodzaju ślepy, nawet nieco bezmyślną natarczywością nie tylko występne jednostki ludzkie, lecz także całe rzesze ludzi, od tych jednostek duchowo zawisłe.

Otóż to jest właśnie źródło wadliwości tragedii. Osnuwa się ona na motywach religijnych. Zmysłowa natura grecka stworzyła świat bogów niemal dotykalnych, nadała przedstawicielom swego Olimpu nie tylko kształty ludzkie, ale i ułomności ludzkie: są oni przystępni dla namiętnych uniesień, zazdrostek, nienawiści i zemsty, która zgodnie z sentencyą starożytną — bywa ich rozkoszą. Kiedy srebrnoluki Apollo za winę jednostki dąży pod Ilion, aby głądzić tłumy, to Wyspiański wyobraża sobie jego oblicze, jakoby wściekłym szalem złości opętane. Z jakąż to rozkoszą takie bóstwo za nieogłędne słowo, z miłości macierzyńskiej płynące, wybija dzieci Nioby. Siła, gwałtowność, szal, egoizm czujny i zazdrosny a mściwy, pochop do zmysłowego użycia i nadużycia, wieczne zdrowie i wieczna młodość i piękność, opieka nad ludźmi, ale i okazywanie im na każdym kroku robaczęj niższości i srogie smaganie bez braku za byle wykroczenie — oto greckie bóstwa. Grecy też, jak wogóle poganie, głównie i przedewszystkiem

*boją się* swych bogów. Natomiast chrześcijaństwem z najszczytniejszej, najgłębszej, ofiarnej miłości poczęty, niezmiernie uduchowiony, do dna przeobraził pojęcie o istocie Boga: to też chrześcijaństwo często *miłują* swego Stwórcę. Wyspiański popełnił błąd, przenosząc akcję tragedii w czasy społeczne, miejscowość znaną (rzecz dzieje się we wsi Gręboszowie pod Tarnowem), pośród lud chrześcijański, a roztańczając nad całą akcją okropną grozę rozgniewanego jakiegoś bóstwa, które za winę jednostki niemiłosiernie karze mnóstwo ludzi, które łaknie ogniowych ofiar z ludzi, pochłania dzieci i Młodą — i zaprawdę — nie wiadomo, czy się tem nasyci i ucisza. Straszliwa piorunowa burza, wichry, ogień, posucha, — oto kształty tego bóstwa, pojętego całkowicie z pogańska.

Nie wierzę, aby to właśnie była forma religijnych wyobrażeń naszego ludu, bo żadna strona jego natury nie była tak dawno, tak wytrwale, tak gorliwie i tak umiejętnie uświadamiana, jak religijna. Przesądnym był lud dawniej, jest i dzisiaj, ale czy tylko lud jest przesądny? Poezie zresztą w tragedii obok przesądów o ideę idzie, a ta opiera się na mylnej zasadzie.

Jeżeli *Klątwę* uważam za próbę przeniesienia tragiczności greckiej na grunt rodzimy, to tragedję *Achilleis* uważać należy za próbę zmodernizowania motywów tragicznych starożytności.

**Achilleis.** Scenom tym dramatycznym brak symbolu. Dobył je poeta po części z Iliady, którą



wybornie zna, lubi i której bohatera wyobrażał w rycinach, niezwykle pomyślanych, po części zaś z poetów cyklicznych, uzupełniających szczegółami wzmianki Iliady. Scen dramatycznych mieści książka dwadzieścia sześć. Akcja w nich rozpoczyna się w obozie greckim na boisku przed namiotami, w rozwoju swoim przenosi się pod namioty bohaterów: Achillesa, Agamemnona, Odysa, Ajasa, Diomedesa, następnie do domostwa Priama w Troi, do Hektora, nad illejską bramę, do świątyni Ilionu — i znów wraca do obozu Greków, na mury, do świątyni. Akcję, znaną dostatecznie wykształconemu ogółowi, rozsznuwa nie Achilles, lecz Odys. On niweczy plany Rezosa i Pentezilei, ciągnących ku odsieczy Trojanom, on gasi ducha Trojan, tępiąc tłum wywabionych przez się ofiarników, on puszcza grot na znak, że czas bramy otworzyć dla Greków, on chytrze w Troi szpieguje, wszędy jest inicjatywą, pomysłem i wynalazcą narzędzi czynu. Ale akcja w scenach tych nie stanowi duszy książki. Podobnie jak w dramatach *Meleager* lub *Protesilas i Laodamia*, tak i tu poeta świat grecki zmodernizował. Niemal każda z głównych postaci pojęta na swój sposób, cokolwiek odmiennie od Homera.

Achilles nie jest prostolinijnym wizerunkiem siły i szalonego rozmachu. Wprawdzie i tu ma on za »kpów tych, co szukają duszy na języku«, wprawdzie i tu sarka na Nestora:

»Gdy ze mnie pożar bije, tem językiem miele,  
Tak pies kręci się w kółko, gdy barłóg swój ściele«;

ale czyn jego nie bywa aktem popędu, lecz niejakiego rozmysłu, jak gdyby głosu sumienia. Hefajst wykonał mu zbroję, gdyby jednak Achilles, zbrojny nią, chciał zło czynić, nie będzie walczyła. To też i z Trojanami nie bije się on nie z powodu gniewu ku Atrydzie, lecz dla tego, że znalazł człowieka, który przerósł innych tj. Hektora. Wodzom greckim ostro wyrzuca. chciwi są łupu, nie dbają o lud, »co gruz orze«. Poznał dziś, że mordowani przezeń — niewinni, że w obecnych z Troją zapasach szlachetni mają być — bezczynni. Tak przeisoczony Achilles ma nawet moment tkliwego rozmarzenia, kiedy siedzi na urwistym brzegu nad Skamandrem, zapatrzony i zasłuchany w wodę, fale zaś przepływające szepcą mu przedziwne i przecudowne poetyczne obietnice, groźby, przestrogi i pociechy. Kiedy zaś z fal wypływa martwe ciało Pentezilei, Achilles je bierze w objęcia i mówi: »O luba, dałbym moje życie, gdyby to życie dało tobie. Przyjm pocaunek, boskie dziecko, miłość zakwita na grobie«. Przez to uwielbienie martwej kochanki zupełnie podobny jest do Filona, *Baladyńy* albo do bohatera *Tryumfu śmierci* d'Annunzia, który woła: »zabić ją, by pojąć. Dla tego, kto szuka niezależnej miłości, niema innego sposobu!« Zmiana duszy Achillesa nie jest przypadkową. W tym stosunku i inne postaci uległy przeobrażeniu.



Gorszym jest Odys Wypiańskiego, niż Homera. Chytry a nikczemny i krwawy. Dyplomata — więcej kryje, niż wyjawia. Kryje zarówno podobki, jak końcowe węzły zamiarów. Człowiek czynu, podobnie jak Agamemnon — »człowiek co rządzi«, jak Menelaus mniema, i wyczekuje jakiegoś znaku. Umysł przedni w podstępnie i przebiegłości, a jako taki działa rękami innych. Achilles o nim mówi po otrzymaniu odeń srogiej i zelżywej besztaniny:

To jest ten człowiek, z którego oblicza  
 Fałsz czytamy zawdy, ilekroć fałsz knuje.  
 Ale to człowiek jest, co patrzy w duszę  
 I wzlot mój każdy jasno przewiduje.

Bez wątpienia najlepsza to głowa w greckim obozie. Pośród innych postaci: Nestor bredzi starczym językiem o dawnych czasach, Diomedes bywa ślepem narzędziem Odysa, Menelaus »jest dotknięty chorobą tęsknoty« za ojczyzną, Ajas płonie zawiścią ku Achillesowi, ale także miewa chwile smętnych rozczuleń, pyszny Tersytes, taki podobny do sienkiewiczowskiego Chilona Chilonidesa, — i wielka szkoda, że podobny, bo zresztą doskonały.

W obozie trojańskim zmodernizowana fizyonomia Parysa, który dzierży berło w Troi nie tylko formalnie, ale mocą inteligencji. Hektora nazywa Priam opryskliwie »prostakiem tępym«, a Parys o sobie mówi: »łatwiej mię uciąć, niżli zrównać głową«, »ofiara duszy niosę wam w ofierze«. Tych znamion nie znamy z Iliady.

Wszystkie te odstępstwa od źródeł poczynił Wypiański świadomie. Być może, że filologom nie podobają się one; ale nie w tem rzecz, czy zmienił czy nie — rysy znamienne postaci.

Przedewszystkiem dusza epoki zła, dzika, bez śladu miłości bliźniego. »Hańba człowieka — to są wasze czyny«, »wyscie rycerze — sępi«, woła Chryzes; ani śladu uobyczajenia: kobieta jest rzeczą, a mężczyzna zmienia ją dowolnie.

Powtóre: ponieważ nie jedno tylko lico uległo przeobrażeniu, lecz w rozmaitych odcieniach i inne równomiernie, przeto harmonia obrazów i scen, z któremiśmy się od szkoły spoufalili, nie raz, jeno inaczej oświetlona nabrała, rzekłbym, oryginalności a nawet nowym przyoblekła się wdziękiem. Żle pisał wielki myśliciel Spenser o Homerze, razila go brutalność i naiwność homerycznych ludzi; otóż świat ten w obrazach Wypiańskiego o ton się pogłębił, przeto zaś zbliżył ku nam. Sądziłbym, że wolno tak uczynić pocie, o ile wie, że tego, co wzniosłe, nie przerobi odrazu na karykaturę. A Wypiańskiego *Achilleis* i w całości skonstruowana nader przemyślnie i w szczegółach zawiera pierwszorzędną piękności. Przed widzkiem przesuwają się długi poczet ludzi, wprowadzanych na sposób dawnej tragedyi parami na scenę, a każdy człowiek inny, każdy zaś szkicuje się o tyle wyraziście, o ile zwyższe — doskonałemi skróceniami. Podobno nie wynalezienie idei znamionuje



talent dramatyczny, nawet nie stworzenie sensacyjnych psychicznych sytuacji, lecz dar tworzenia żywych, plastycznych ludzi, czy oni będą owiani urokiem poezji, czy też nawet prozaiczni i popolici. Wyspiańskiego ludzie żyją, a ponieważ sytuacje, wśród których umieszcza ich, bywają często niezwykle, przeto scena, wypełniona jego postaciami, tchnie ku widzowi czarem baśni, w której działają prawdziwi ludzie. Umie Wyspiański przytem wymyśleć sceny, wstrząsające efektami dekoracyjności i grozy: działa odrazu i na wyobraźnię i na uczucia widza. Takim efektem jest w *Achilleis* cała scena XI., porywający komentarz do sławnej grupy Laokoona. Kapłan pogrąża się w gorzkich i bolesnych rozpamiętywaniach śmierci swych synów, zaduszonych przez węże, które skryły się w studni. Pod koniec daje się słyszeć piękny chór chłopców, Laokoon kłęka w studni, wieko jej dźwiga się a w ciemności nad ocembrowaniem kołyszą się dwa wielkie połyskujące łby węzowe... Takich efektów dekoracyjnych mistrzem jest Wyspiański

## IV.

Od świata starożytnego przeszedł poeta do momentów wzniosłych naszej kultury. Pierwszem dziełem tu — Legion.

**Legion** składa się z dwunastu scen, w których idea wolności Polski symbolicznie rozgrywa się w 1848 roku na tle rzymskiem.

Matka Makryna za pośrednictwem ks. Jełowickiego opowiada Grzegorzowi XVI. o mękach, zadawanych przez cara. To też papież przyjmuje cara wyrzutami i zadaje kłam słowom jego. Widzimy dalej Makrynę w katakombach wśród rozpamiętywań o męce pierwszych chrześcijan, aż jawi się orszak smętny chłopów, występujących jako spadkobiercy męczeńskiego wieńca.

W *Collosseum* Mickiewicz i Krasieński śród gruzów zagastej wielkości wielbią Polskę, iż ukochała ból; wzywają sławy, żeby wiodła krwawy legion zwycięzców. W dalszej scenie Mickiewicz ukazuje się Matce Makrynie, wyszywającej chorągiew, jako wódz, który weźmie tę chorągiew i męże do boju powiedzie. A potem Mickiewicz w Kwirynale u Piusa IX. odbiera błogosławieństwo, jako wódz Polski, która jest »Chrystusem narodów«. W tej właśnie szóstej scenie bardzo ważne są słowa papieża:

»W śmierci jeno wieczne ukojenia,  
W Bogu jeno wieczne ujawienia« —

i dalsze bolesne pytanie tegoż:

»Boże, żali Twój głos znaczy,  
by one w niewoli pomarły:  
Twoichże nie poznasz oraczy?« (63)

I jeszcze scena ósma. W kopule św. Piotra chóry fantastycznych postaci poznają Mickiewicza, występującego jako wyzwoliciel. (str. 87) W siedemdziesiątej, kiedy Mickiewicz — Brutus przecina



więzy Niewiasty — Wolność bierze szalony rozpęd, rwie naprzód bez pamięci, aż Niewiasta pada, a młodzieńcy w żalobie niosą ją z zapalonymi gromnicami. W scenie jedenastej wieszcz przekazuje wiarę swą uczniom, a w dwunastej prze-powiada znikczemniałej rzeszy, że śmierć ich odrodzi...

Poemat dotyka najwznioślejszej idei Polski porobiorowej, idei, która była wykwitem uczuć gorącej miłości męczzonej ojczyzny i równie gorących uczuć religijnych. »Polska Chrystusem narodów:« — ileż pietyzmu, nadziei, wiary mieściło się w tych słowach po 1831 roku. Zrodziły one *Dziady drezdeńskie*, *Anhellego* i *Przedświit*. Wyspiański poddaje ideę krytyce i choć wielkość i świętość przeszłości nie ulega pod jego dotknięciem poniewierce, to jednak złudzenie pierzcha i zmartwychwstanie widnieje dopiero »przez Śmierć«. Pod względem formalnym poemat ma przesłaniczne partye, pełne wzniosłego liryzmu, ma też wizye, wstrząsające grozą, jak np. wizya Napoleona w scenie dziesiątej. Do najwspanialszych należą sceny trzecia, ósma i dziesiąta.

Teraz nastały lata płodotwornej, obfitej pracy Wyspiańskiego: rok 1899 i 1900 przyniósł kilka dzieł poetycznych coraz większej ceny. Należą tu *Lelewel* (1899), *Legion* (1900), *Kazimierz Wielki* (1900), *Bolesław Śmiały* (1900), *Wesele* (1900). Wyspiański stanowczo zwrócił się ku dramatowi

historycznemu i narodowemu, jakkolwiek w dziełach wymienionych przeważna ilość poematów lirycznych. Grają one rolę rzekłbym przygotowaną, są jakoby rozmyślaniami duszy poetycznej i górnio nastrojonej, ale także genialnej i umiejącej przejąc w siebie pragnienia serc miliona, rozmyślaniami na temat: dola narodu. Nie idzie tu zatem zgoła o wierność historyczną. Czterdzieści lat temu Szujski usiłował stworzyć narodowy dramat i właśnie historycznością zbyteczną w szeregu dzieł swych głównie grzeszył. Wyspiański o tem wiedział, nie mógł tedy popełnić tegoż błędu. Ale poszukiwał w dziejach motywów, w którychby uwidocznił się związek przeszłości z terażniejszością i malując obrazy umiłowanej przeszłości uderzał w serca ludzi dzisiejszych, którzy jeżeli nie łatwo odgadywali aktualną ideę, to mogli ją przeczuć w drzeniu serc własnych.

Wielkiego znaczenia w dziejach twórczości poety jest *Kazimierz Wielki*. Nie dlatego zapewne, aby to był utwór sam przez się genialny, lecz dla tego, że idea wypowiedziana w dwóch największych dziełach Wyspiańskiego: *Weselu* i *Wyzwoleniu in statu nascendi* tkwi w *Kazimierzu Wielkim*. Podobnie jak na tego wielkiego budowniczego Polski od jęku narodu »płynął duch twórczy«, tak od królów i bohaterów czynu i myśli przeszłości szedł duch twórczy na poetę. *Kazimierza Wielkiego* osnuł na tem drobnem



wydarzeniu, że odnaleziono i odkryto kości króla. Ta gromadka ludzi, stojąca półkolem w skupieniu i cizy koło grobu, wyobraża Polskę całą. Wielki król, aby ich zrozumieć, musi przebiec ciągiem wieków. Przekonywa się, że jako dziady lirne jedno straszliwą żalów i jęczenia nutę znają (XLVII), że ktoś jest wydziercą, ktoś tknął korony, że on może wyrzucić wpływ czarodziejski, przesuwają się wieki całe, aż do chwili uroczystego pochodu pogrzebowego, na który zeszyły się tłumy siermiężne, tak niegdyś przez Kazimierza ukochane — i szlachta. A jaką jest ta dzisiejsza dusza zbiorowa narodu, czego brak jej i co za ideę może dobyć z przeszłości kazimierzowej, na to niech odpowiedzą następujące — dużej wagi w twórczości poety — zwrotki.

- 85 Stałem się Duch, modlitew wskrzeszon cudem,  
a strzęp mych szat powionął nad ich głowy,  
gdym ja, w koronie widmo, gadał z ludem,  
cienie po baszcie chwiejąc wawelowej  
olbrzymie! Snać-że byłem wielkoludem; —  
dreszcz przez nich biegł, poczuli dech grobowy.  
— Biłem w nich krzykiem mej piersi spróchniałej,  
a echo się po Polsce niósło całej.
- 86 »Pomstę mi dajcie, wy ludzie pogrzebni!  
Pomstę za moje wezgiowie we strzępach!  
Nam, co jesteśmy żywota potrzebni;  
co się tułamy w urwiskach i kępach.  
Spomóżcie wy *karmazyny* i wy *zgrzebni*  
przechować klejnot chwał w ruin ostępach;  
w gruz rozsypują się węzły korony  
i spokój grobów świętych naruszony«. —

- 89 Jako wulkanny wybuch gromopłodny  
Z piersi tysiącznej naraz... krzyk Przymierza!  
Naród mój woła głosem jednozgodny:  
»Kazimierza króla duch! — Duch Kazimierza!«  
Oni, ci sami, których ja buława  
i mieczem niegdy *muszę ku jedności*,  
dzisiaj bezpańscy, wielką bólu wrzawą  
wyznają: *oto jeanność w sercach gości*.  
Dusze ich splatał węzeł wspólnej klęski  
w mym duchu, którym stał sam, jak zwycięski.
- 92 Naród mój tak się we swą przeszłość weśnił;  
schodził we wszystkie grobowe piwnice,  
z trupami się, umarłymi rówieśnił,  
badał im w trzewach skonu tajemnicę;  
że sam w tych ciągłych łzach i płaczach pleśnił,  
bruzdami czoło poorał i lice  
i starzał, — w coraz dalsze patrząc groby;  
wzrok tężył w mroczne podcienia żaloby.
- 93 Rozpoznawałem, że *kochał się w trunach*,  
kołysząc w nich swą myśl, jakby w szalupach;  
że czytać znał, jak w powikłanych runach,  
w bereł kruszynach i koron szkorupach;  
jak na spuścizny cieszył się fortunach,  
rozmiłowany w tych przegnitych trupach;  
mniemając, że *go to do życia wiodło*,  
że brał te trupie piszczele za godło.
- 95 A tacy byli skorzy, tak się rwali,  
tak ich ten grób, trumny wesela,  
że jakby innych radości nie znali  
tylko te, gdy cmentarze światłem ściela;  
w najświetniejsze się stroje przybierali;  
miodem się, mlekiem, chlebem z trumną dziela.  
Smutni zawsze, — naraz prędsi, gospodarni,  
Zywi! — tak piękni byli, a cmentarni.
- 96 I nazywali *królami* tych marnych,  
którzy się w własnym lubowali jęku;  
co twarze przysłoniwszy w kirach czarnych,  
Stawali przed narodem z harfą w rękę...



W tych strofach, wyjętych z poematu *Kazimierz Wielki*, tkwią już pomysły i *Wesela* i *Wyzwolenia*. W potężnym pomysle wizji Kazimierza Wielkiego wynalazł poeta to, co stanowi od lat stu główny postulat społeczeństwa polskiego: przymierze wszystkich stanów. Od lat kilkudziesięciu w mózg i rdzeń narodu wchodzi z niepojętą siłą idea, że należy przyswoić żywioły obce, ocucić senne, ożywić martwe i że to jest nieodwołalnym warunkiem odrodzenia. Któż mógł być bardziej powołanym do udzielenia tej nauki dzisiejszemu narodowi, niż Kazimierz Wielki, miłośnik i obrońca siermiężnej szarej rzeszy?

Ale aby ideę spopularyzować, mało było poematu, osłoniętego całym aparatem poetycznej symboliki. Wyspiański też napisał dramat sceniczny *Wesele*.

#### Wesele. Przegląd akcyi. Role osób.

*Jest w Kazimierzu Wielkim strofa, w której król mówi, że na Wawelu czeka*

»aż wreszcie ten dzień zorze spłonia,  
w którym się wszystkie moje zbiorą syny,  
które się znaczą orłem i pogonią;  
aż je przywiedzie hasło na równiny  
podmiejskie, — aże zalegną na błoniach.«

*Wszystkie t. zn. i karmazyni i zgrzebni, którzy wpiern muszą myśleć o przymierzu. Jakże się pocie przedstawiała sprawa tego przymierza? Stało się, że w pewnej wiosce pod Krakowem w listopadzie odbywało się w domu chłopskim wesele: córka gospodarza wychodziła zamąż za „pana.“*

*Wszystko tu na polu pańskie, na polu chłopskie. Po jednej stronie sieni izba taneczna, po drugiej świetlica i alkierz. W świetlicy na środku stół z sutą zastawą, około stołu drewniane kuchenne stolki. Na izbie biurko. Przy ścianie sofa, a nad nią rozwieszzone szable, flinty, pasy podróżne. W kącie piec bielony, a obok niego stolik emble, na nim stary zegar z kolumienkami alabastrcwnymi. Taż sama mieszanina wśród ludzi. Zjechali się goście pańscy z Krakowa, zeszedli się chłopscy ze wsi. W izbie za sienią tańczą; do świetlicy, gdzie się rzecz dzieje, razwraz wpada jakaś para, bawi chwilę wśród rozmowy i znika, ustępując miejsca innej parze. Zaczem przesuwa się przed oczami widza osób tłum, nieco podnieconych, jak to bywa w gorączce rozbarwienia. Mówią żywo z gestykulacją i temperamentem; nie trzeba szukać we wszystkim co mówią jakichś głębokich i znacznych sentencji, mądrych opinii i sądów. Będzie w tem sporo frazesów, jak to bywa, ale obok frazesów padają myśli ważne, czasem śmiałe, czasem głębokie, a wytyczne i znamienne dla charakterystyki osób, dla charakterystyki sprawy i zasadniczej dzieła idei. Trzeba tu z góry powiedzieć, że jeżeli idea jest zbratanie się wszystkich stanów około sprawy narodu, to chodzi o uświadomienie, o ile gotowi są do tego wieśniacy, o ile inteligencja i szlachta? Jaki wzajemny głównych stanów stosunek, jakie myślenie o tej sprawie? Więc też stosownie do tej przewodniej nici całe dzieło na trzy rozłożone akty, trzy obrazy. Nie wszystkie sceny równie ważne, a te, które ważne — rozpatrzymy.*

W scenie pierwszej rozmawia Czepiec i Dzienikarz, ale nader cennej wiadomości o nastroju wsi udziela Czepiec w końcu.



Pon się boją we wsi ruchu.  
 Pon nos obśmiwajom w duchu.  
 A jak my, to my się rwiemy  
 ino do jakiej bijacki.  
 Z takich, jak my, był Głowacki.  
 A, jak myślę, ze panowie  
 dużaby juz mogli mieć,  
 ino oni nie chcom chcieć! (str. 9)

To daje wskazówkę co do wzajemnego porozumienia się warstw. Niema go.

Potem idzie szereg scen, w których przewija się przed nami wiele postaci starszego i młodszego pokolenia z obu warstw, ale zawsze światło na nie rzucone daje nam w nich poznać opinię — w odniesieniu do głównej sprawy.

W trzeciej scenie Radczyni i dwa podlotki: Haneczka i Zosia. Dziewczęta ochocze do tańca napierają się matce: oneby tak pragnęły z družbami »Raz dokoła, raz dokoła!« Radczyni, trochę ciżbą zgorzszona, ostrzega sentencyonalnie:

Oni tam się gniołą, tłoczą  
 i ni stąd ni zowąd naraz  
 trzask, prask — biją się po pysku;  
 to nie dla was.

Słusznie przeto stara Klimina w następnej scenie tłumaczy, że pomiędzy ludem, a pomiędzy starszem pokoleniem inteligencji brak zjednoczenia:

Wyście sobie, a my sobie.  
 Kaźden sobie rzepkę skrobie.

Młodzi zaś zbliżają się łatwo i umieją przyjaźnić się wrychle.

W dwóch scenach przedstawia się ksiądz, w ósmej sam, w dwudziestej ósmej w parze z żydem. Tu i tam ujemnie. Ambitny — marzy o pelerynce, o dostojności kościelnej. W rozmowie z arendarzem karczmny utyskuje, że u chłopów bieda, że »chłopską biedą nie obstoi.« Swoją rolę wśród ludu omawia temiż słowy, co i żyd. Żyd powiada: »Bierę, płacę«, ksiądz powiada: »Daję, bierę.« I tu i tam wyraz »bierę« oznacza czynność analogiczną. Podobieństwo ról i antagonizm w braniu określa dalszy dyalog jeszcze wyraziściej. Ksiądz żydowi zarzuca, że »drze podwójny zysk« z chłopów. Na to żyd proponuje odstąpienie karczmy, aby się ksiądz raz przekonał, że straci. Ksiądz zaś, nie odmawiając i nie obrażając się, odpowiada: »Jeszcze czas« — t. z. może i to nastąpić, jeno nie tak rychło. W dalszej scenie Czepiec w jednej mierze ustawia obu, wyrażając nieufność i zarzucając chciwość:

Bo drzecie skóre aż miło.  
 To któż moich groszy złodziej,  
 Cy żyd jucha, cy dobrodziej? —

i kończy: »Psie dusze!«

W taki sposób dwa najważniejsze czynniki wśród ludu ujawniają się pasożytniczo i szkodliwie. Dla czego poeta pominął nauczyciela? Dla czego księdza tak ciemnymi okrył barwami? Czy słusznie? Jeśli kiedykolwiek mogło to znaleźć pierwowzór w życiu, to nie teraz. Nawet wrogo



usposobieni dla duchowieństwa muszą oddać sprawiedliwość, że od czasu bulli *Rerum Novarum* duchowieństwo z zaparciem się i miłością dla ludu pełni swe duchowe posłannictwo, łącząc do tego sprawę moralnego podniesienia ze sprawą uświadomienia narodowego.

W scenie dziesiątej i piętnastej z dowcipnego dialogu poznajemy już nie naiwnych podlotków, lecz Marynę i Poetę — oboje młodych, ale we wieku, kiedy serce do miłości rwie się. Była chwila w życiu towarzystwa inteligentnego, kiedy między młodymi t. z. flirt popłacał wielce. Cóż to flirt? To rozmowa »sztuka dla sztuki«, w stylu skrzydełkowym, przez pół seryo, przez pół drwiąco.

»stąd się styl osobny stwarza:  
nikt nikogo nie dosięga,  
nikt nikogo nie obraża, —  
na łokcie różowa wstęga, —  
nie prowadzi do ołtarza.« —

Podobnie tu: Maryna może radaby, aby ją do ołtarza poeta zaprowadził, a poeta nie byłby może od tego, ale »po zapłaconych długach.« Ponieważ z ołtarza musi być kwita, przeto młodzi trochę sobie nawzajem wcale dowcipnie przycinają. Maryna sarka, że poeta — »próżność na wysokiej skale w swojej własnej spiąca chwale«; poeta odbija cios, że jej oko nie dosięgnie tam, na co Maryna zjadliwie zaznacza, że to niby wszystko bardzo wyjątkowe, lecz »tak robią wszyscy«, są to zatem »bałamuctwa« — w wielkim stylu.

Cięta, dowcipna, ostra, zajmująca rozmowa tych dwojga stwierdza jednak, że tu, w tej chacie, wśród ludu stanowią oni oboje, a z pewnością Maryna anachronizm: ani zrozumienia, ani sympatii u nich niema. Z pośród niewieściego grona jeszcze jedna postać wyróżnia się odmienną fizjonomią: Rachel, córka arendarza. Stary Żyd dba o zysk, chłopów drze i koniec; Rachel zaś »jest panna modern, całkiem jak gwiazda.« Czyta książki, zna »cały Przybyszewski«, włosy nosi w półkole à la Botticelli, chłopcy lubi, daje im kredyt, »aż się staremu serce kraje.« Rachel zaś przybywszy na wesele w sposób wysoce czułościowy i śmieszny śpiewa na różne tony:

Ta chałupa rozświecona...  
Ach, ta chata rozśpiewana...

W jej postaci uwydatnił poeta pewną część inteligencji żydowskiej o przekonaniach postępowo-demokratycznych, nie zaniedbawszy nadać satyrycznego profilu obrazkowi. Nie należy jednak zapominać, że choć Rachel trochę zabawna, wszelako dla ludu ma ona serce życzliwe.

Tak w szeregu postaci rozwija się przed okiem widza sprawa stosunku inteligencji do ludu — dość ujemnego. Żyd o tym stosunku powiada: »Jeden Sas — a drugi w las«, Ojciec tłumaczy:

Ot pany się nudzą sami,  
to się pięknie bawiom z nami (sc. 26)

Słowem choć się głównie w akcie pierwszym oświeśla inteligencja, nie podlega wątpieniu, że oba



stany są sobie nawzajem obce, bo się nie rozumieją. Jest atoli postać różna od reszty. Gospodarz należy do inteligencji, ożenił się wszakże dawno już z córką wieśniaka, przeżył wiele lat wśród chłopów, poznał ich dobrze i oddaje mu, co należy. Chłop dzisiejszy wiele ma z Piasta; kiedy sieje, orze, mieie — czyni z rozwagą; kiedy się modli, czyni z godnością. (sc. 24) A inteligencja? Ta zapomina łatwo: i zapomniała o obowiązkach względem przeszłości i narodu, natomiast lubi stroić się w pawie pióra. Tylko w ludzkie jeszcze wiara, »że coś z tego przecie będzie.« (sc. 30) Tak to Gospodarz, postać stateczna, pełna rozsądku i powagi wyraża się o roli inteligencji a ludu w sprawie odrodzenia kraju.

Stanowi ten pierwszy akt ekspozycję: poznamy kwestyę i osoby. Inteligencji i mieszczan więcej, niż wieśniaków: im więcej się też poświęca uwagi. Przeważnie ironizowani — z wyjątkiem Gospodarza. Młoda Polska życzliwsza dla ludu, niż starzy. Kończy się akt przejściem. Na ogrodzie krzew otulony był w snop słomy. To Chochoł. Poeta upoważnia Pannę Młodą, aby za pośrednictwem Chochoła zaprosiła na wesele tych, »którym źle, których bieda, piekło dręczy, których duch się strachem męczy, a do wyzwoleństwa się rwie.« Panna młoda wśród żartów i śmiechów zaprasza.

W drugim akcie przesuwa się przez scenę rząd strasznych postaci z przeszłości wskrzeszonych.

Sprowadza je Chochoł — tj. ironia, która niekiedy przybiera wszystkie pozory przeznaczenia. Celem okazać: jak odzywa się przeszłość do chwili obecnej, a oczywiście zwłaszcza ta przeszłość, której źle i która pragnie wyzwolić.

W scenie siódmej jawi się Stańczyk i toczy dyskusję z Dziennikarzem. Ten wyrzeka, że ojcowie duszę ojczyzny zabili, a serca zabić nie mogli; że niegodnych ojców jesteśmy niegodni synowie, że nosimy na grzbiecie przekleństwo; że dziś u nas nic, jeno sromota, wstyd pałacy; że wszelkie »społem« — to są malowanki, w rzeczy zaś u pana na ustach »społem« — a w sercu duma, »społem« — to jest chłopskie »w pysk.« Wszystko pędzi ku otchłani: niech się już raz wszystko zetrze, na proch zsypie, na gruz rozwali — i malowanki częstochowskie i wiary: nieszczęścia woła!

Stańczyk słucha ohydnej jeremiady i zrazu ironizuje, że Dziennikarz spowiada się z cudzych grzechów, a sam jest *przeciętnie zdrowy*, potem coraz się oburza, że wsącza w siebie z przeszłości trucizny i jady, a wreszcie daje mu kaduceus polski i każe mącić każdą narodową.

Może to zestawienie dziennikarza i stańczyka dawnego nie przypadkowe. Stańczyk nieraz wypowiedział gorzką i ostrą — ale prawdę. Dziennikarz nie jest sumieniem narodu, raczej wcieleniem jadów narodowych, jakie się wsącżyły w organizm, długo zatrutowany negacyami, krytyką, zgnęśnieniem,



swarami, krzywdami wzajemnymi. Dziennikarz jest szkodliwy: serce truje, głowę traci.

W scenie dziewiątej zjawia się z przeszłości Rycerz i porywa w obroty Poetę. Zapowiada, że »jutro dzień, przededniem świt«, poeta zaś powinien być zwiastunem, że powinien z przeszłości wskrzesić bohaterów. On zaś — rycerz — przeparał wieko trumny, bo »czas, by wstał, czas, by wstał.« Potem przemykają się przez widownię: Hetman zdrajca, konwojowany przez dyabelską parę, Upior Szeli wstrętny, a nareszcie Wernyhora. Ze to jakoś zastał na tem weselu wszystkich wraz: i szlachtę i chłopów, przeto chce pomówić z Gospodarzem o przymierzu. Daje Gospodarzowi trzy zlecenia. Po pierwsze:

Roześlesz wici przed świtem,  
powołasz gromadzkie stany.

Powtórze:

Zgromadzisz lud przed kościołem —  
niech czeka, aż usłyszy tentent od krakowskiego  
gościńca:

to będzie jechał on z Archaniołem.

Potrzenie:

Daje mu złoty róg.  
Na jego głos spotężni się Duch, podejmie Los. (sc. 24)  
Nadewszystko zaś należy słuchać ślepo, wierzyć święcie.  
Gospodarz poprzysięga się na duszę spełnić przyka-  
[zanie.

W akcie tym posuwa się akcyą sprawy naprzód

o tyle, że czytelnik poznaje stosunek przeszłej Polski do obecnej, że zwłaszcza ze sceny 29. widać, iż Wernyhora zwróciwszy się do Gospodarza z postulatami przymierza i przygotowania do podjęcia Losu, wybrał go nie na oślep. Inteligencji obowiązkiem jest lud sposobić do przyszłej roli. Ona dostała złoty róg, ów czarodziejski instrument bratniej zgody i jedności między stanami. Złoty róg nie tylko zresztą pieśń zgody ma wygrywać. Podobnie jak harfa Derwida zwycięstwo daje, gdyż rozbrzmiewa nadzieją, wiarą i miłością, tak i róg złoty nadzieję budzi, wiarę. *Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango* — te moce kryje w sobie róg tajemniczy. Ma go też strzedz Gospodarz, jak żrenicy oka.

W akcie trzecim — wesele idzie swoim torem. Rozbawienie, nietrzeźwość rośnie. Swoboda ruchów przemienia się w swawolę ruchów. Figury tracą w końcu harmonijność w swych susach: zaczyna się upojenie. Taczają się, kołyszą, chwieją i obalają. Zwiędłość i zielonawa bladeść po dwóch nocach hulanki wryła swe piętno na każdym licu. *Nos* pada jak martwy i śpi. Gospodarz za namową żony, choć na duszę zaprzysięgł spełnić rozkazy Wernyhory, śle Jaśka z rogiem na wici, a sam usypia. Budzi go Czepiec. Przypomina sobie Gospodarz, co zaniedbał. Oto ma zaszumieć las, więc gromadzą się wszyscy weselni i wyczekują grzmiącego odgłosu rogu. Nastają zjawiska, źle wróżące. Goni



huragan wron czarnych, z chmur tworzą się potworne kształty, jakieś wojsko w ogniu stoi, w powietrzu wrzawa, ogromny ptak potrzaskał gałązki drzewne. A oni z udręczeniem duszy, z bezbrzeżną tęsknotą, a najgorętszem pragnieniem, wśród wielkiej ciszy, wśród umilknięcia i napięcia takiego, jak żeby krew w obiegu swym w żyłach stała i tętno serca skrzepło, wsłuchują się w dalekie szmery, ażali nie ozwie się granie rogu. A gdy tak martwieją w zasłuchaniu zwartą gromadą, gdy nie grzmi róg, nie szumi las, wpada Jasiek, za nim wpełza Chochół. Złoty róg zgubiony! Chochół każe Jaškowi łączyć pary, zaczarowywa je, sam ujmuje skrzyпки i pod wtór jego gry kręcą się te pary sennym ruchem w kółko bez końca, kręcą się wciąż sennie, leniwo, a na ich twarzach trupia białość i niezmiernie bolesny wyraz beznadziejnego smutku, jakiegoś oczekiwania, śmiertelnego niepokoju i dotkliwego żalu. Kręcącym się parom śpiewa Chochół:

Miałeś, chamiu, złoty róg,  
Miałeś, chamiu, czapkę z piór:  
Czapkę wicher niesie,  
Róg huką po lesie,  
Ostał ci się ino sznur,  
Ostał ci się ino sznur...

**Ocena. Znaczenie.** Są w literaturze dzieła o znacznej głębi twórczej, jako składowe milionów serc, a zarazem tego serca, które za miliony czuje;

są dzieła co do swej kompozycji wogóle i w częściach tak niezwykłe, że wydają się prawie paradoksalne dla współczesnych. Ale do tych dzieł przyszłość należy: one rozwidniają się dla następnego albo dopiero dla następnych pokoleń i oceniają się, jak gdyby jakiś rodzaj objawienia, wizyi... Takim dziełem *Wesele*. Wszystko w niem wydało się społecznym nowe, śmiałe, dziwne, niepojęte. Młodzi, z zachwytem słuchali i czytali, uczyli się na pamięć, dyskutowali, namiętnie i bezkrytycznie uwielbiali; starzy sarkali, że nie rozumieją, zżymali się nad rzekomymi dziwactwami formy: wiersza, stylu, słownictwa. Im się atoli lepiej dzieło poznaje, tem się nabiera pewniejszego sądu, że dobyte ono z drzemającego pod popiołami zdawkowego życia żaru i że kryje w sobie ideę, mającą zapewnić potężny rozwój w przyszłości.

Unarodowienie mas ludowych i przygotowanie ich do myśli, iż mają się stać najgłówniejszym współczynnikami narodowego odrodzenia, stanowi niezawodnie największy postulat bieżącej chwili. W *Weselu* praca obecnej inteligencji nad ludem odmalowana nader niepoehlebnie. Stoi tu na wstrecie wzajemna nieufność, wyrobiona długą niewolą, uciskiem i niezgodą. Te panie i ci panowie na weselu przybierają takie tony, jakgdyby łaskę wyrządzali chłopu swoją obecnością; ci chłopci i te chłopki za plecami szydzą i kpią sobie i dziwiają się: po co przyszły panie, skoro nudzą się



i ziewają? A jednak złoty róg, który daje chłop-Polak Gospodarzowi, szlachcicowi żonatemu z córką chłopą, ma przez swe brzmienie stać się słowem zaklęcia, które niesie zwycięstwo przez czyn. Niedarmo Gospodarz mówi swej żonie po otrzymaniu rogu:

A boś jeszcze nie pojęła:  
Skończyć nędzę — zacząć *działa*.

Jeżeli złoty róg ma być czarodziejskiem słowem zaklęcia, łączącym w jednej sprawie wszystkie stany, to Chochoł jest ironią wobec senności, tysiąca sprzecznych i jątrzących opinii, wobec ambicyjek, nieporadności i martwoty. Wszakże to i wesele każde jest pewnego rodzaju sojuszem, związkiem, przymierzem, mającym dać zaczątek nowemu życiu. Jakże źle, jeśli zamiast tego kończy się marazmem i kręceniem się w kółko na jednym miejscu, jak-gdyby w jakimś oślepieniu. Charakterystyczne i to, że pomimo roli ludu stosunkowo biernej w początkach, pomimo powierzenia rogu szlachcicowi, pod koniec inicjatywa budzenia, czynu ostaje przy Czepcu.

Panowie, jakeście som,  
jeżeli nie pójdziecie z nami,  
to my na was — i z kosami. (sc. 19)

Jestto zatem dramat ideowy, chwytający krytycznie na gorącym uczynku główny postulat naszego życia. Dramat ten we formie — odmienny

od dotychczasowych. Daje on ułamek życia, nader urozmaiconego, wziętego w niezwykle napięciu nerwów, uczuć i wyobraźni. Stąd wypływa faktura dzieła. Jest ona taka: trzy obrazy; pierwszy składa się z 38 scen, drugi z 30 scen, trzeci z 37 scen — razem tedy 105 scen. Każda scenka krótka, ma za zadanie przedstawić jakąś osobę, rozesnuć jakąś kwestyjkę, rozświetlić i roztrząsnąć cząstkę idei. Każda dla siebie stanowi całośćkę. Musimy ją rozumieć samą w sobie, spoić z całością i określić jej stosunek do całości. Cały dramat sprawia wrażenie życia. Osoby się schodzą, gawędzą, rozchodzą i znowu się łączą, zmieniają tematy, mówią o tem i owem. Zrobione to misternie, gdyż pomiędzy parę wzmianek o *Ptaku*, o *Qui amant*, o malarskiej pracy Gospodarza — wzmianek niefortunnych — poeta nasz całkowicie ustrzegł się miejscowo-plotkarskich motywów, któreby obniżyły powagę dzieła sztuki. Uderzyć musi każdego, że w *Weselu* niema zmian, jakie się w duszy jednej postaci odbywają pod wpływem zbiegu okoliczności. Pewna ilość przesłanek myślowych, upostaciowanych i skojarzonych na scenie gwoli wywołaniu wrażenia, — ma zastąpić psychologię. Po scenie przebiegają wciąż nowe figury, przelewa się mnóstwo myśli, a to wszystko bywa i kunsztowne i zestawione tak, że przygotowuje widza do końcowych scen, któremi się on czuje porwany i wstrząśnięty.



Poeta mistrzostwo dramatyczne okazał zwłaszcza przy kreśleniu sylwetek żywych ludzi.

Już Mickiewicz, mówiąc z katedry kollegium francuskiego o *Nieboskiej komedyi*, zauważył, że niektóre epizodyczne postaci, widziane nie *en face*, lecz z profilu, wygłaszają tylko po parę zdań, a mimo tego typ ich w tych zdaniach wybornie się rysuje. Nazywa się to malować postać w skröceniu.

Oto patrzę na olejny obrazek Kozakiewicza pt. pastuszka gęsi. Przedemną wygon pastewny, kawałek mialkiej darni; po niej stąpa sznurkiem stadko gęsie — jedna za drugą. Pierwsza, najbliższa ku mnie gęś jest stosunkowo duża, każda następna aż do ostatniej — jakby plamki białej drobnej — odpowiednio zmniejszona. Uświadamiam sobie, jak trudną rzeczą w malarstwie jest tego rodzaju skracanie przedmiotów, i jak wiele trudu tacy mistrze, jak np. Maksymilian Gieryski w nie wkładali.

Otóż w *Weselu* skröcenia figur wypadły świetnie i dają miarę dużego talentu artysty. Wyborny Czepiec-mądrala, prawdomowny, bystry, nieco trywialny; dalej — Gospodarz prosty, trzeźwy, rozumny; także Poeta, lubiący ładne słówka, wiele o sobie myślący, pesymista, ciągle w amorach, pędziwiatr; następnie Dziad, który widział rzeź i z którym wszędzie chodzi jej okropne wspomnienie; także Nos-pijaczyna i lubieżnik, Książd

i Żyd, najdziwniej przez poetę na jednej linii ustawieni, jako łakomi chłopskiego grosza; dalej Rachel, feministka, dużo i kwiecicie gadająca o naturze, sztuce, wolnej miłości, i Maryna, i Radczyni, i Klimina i t. d. i t. d.

Mówiłem już o stylu dramatycznym; styl języka również niezwyčajny w *Weselu*. Nie układa się on w pełne zdania, nie spaja się w całość spójnikami — owszem bywa urywkowy, brak często zdaniom nawet istotnych części, jak w mowie potocznej. Wyspiański przytem lubi wyrazy pierwotne, źródłosłowowe. A dzięki tym właściwościom bywa styl bogaty, cięty, silny i urozmaicony; niekiedy bywa komiczny, niekiedy wszakże podnosi się do głębokiego patosu. Dużo wyrażeń, obrazów i porównań takich, że staną się one przysłowio-wemi. Czepiec np. mówi:

Weź pon sobie zonę zprosta —  
Duza szczęścia, małe kosta. (str. 50)

Maryna o poecie mówi:

Próżność na wysokiej skale  
W swojej własnej śpiąca chwale (str. 31).

Są to zwroty dowcipne i ciętością nierównane. Poeta w dramacie tym pierwiastkowi lirycznemu dał wielkie zastosowanie; wyrwał uczucia z serc inteligencji polskiej, która w podniesieniu ludu widzi przyszłość Polski. Porwał widzów końcowym potężnym nastrojem, aktualną myślą, która była



równocześnie ironią i pobudką; porwał przeniknięciem w rdzeń naszej niedoli, silnem uderzeniem w ten punkt naszego życia, który dotąd jest raną organizmu, może się jednak stać jego uzdrowieniem: — w lud i kwestyę ludową. Porwał zresztą urokiem szczerej i głębokiej poetyczności. Górna wyobraźnia spłotła się z uczuciem, życie narodowe dało im podłoże i powstało dzieło niepospolite, które na zawsze pozostanie w literaturze, jako piękny wyraz rodzimej wyobraźni i obywatelskiego zapału. *Wesele* było pierwszą częścią trylogii. Poeta czuł, że nie dopowiedział wszystkiego, co tętni w narodowym duchu. W parę więc lat po tej tragedyi, wydał drugą część trylogii pt. *Wyzwolenie*.

**Wyzwolenie. Przegląd i analiza akcyi. Znaczenie osób i scen.** Akcyą odbywa się na scenie, przedstawiającej wawelską katedrę. Pod ścianami rzesze robotnicze. Wchodzi Konrad w czarnym płaszczu z kajdanami na rękach. Idzie z daleka. Rozpacz wiekła się za nim, wyjąc: zemsta. Jestto Konrad mickiewiczowski, ten sam, który śpiewał:

Zemsta, zemsta na wroga,  
z Bogiem, a choćby mimo Boga,

*ten sam, który w poczuciu swej pieśniarskiej i wieszczkiej potęgi tam śiegał, gdzie króluje Stwórca i natura, który od Boga domagał się rządu dusz, aby ojczyznę swą „jak pieśń szczęśliwą” — stworzyć. Wówczas w 1824 czy w 1831 roku był samotny. „Samotność, cóż po ludziach? Czym śpiewał dla ludzi?” Dziś atoli po trzech ćwierciach wieku samotność znikła. „Jestem w każdym człowieku, żyję*

*w każdym sercu.” Najpierwsi spotykają go robotnicy, a on żąda od nich służby jednej godziny. Musi dojść do celu, chce mieć siłę, oni tą siłą — ich wezwie w pomoc. Kościół, zamek, mogiła — Postawi i zburzy. Kościół, zamek, mogiła — symbolizują zbiór wiar, umiłowań przeszłości, zbiór sił wiodących do wyzwolenia. Jeden zbiór zburzy, drugi natomiast postawi — z pomocą robotniczej czerni. Tymczasem każe im posiąść i czekać wezwania.*

*Konrad jest świadom celu swego, ale Konrad zna siebie. Jest takim, jakim był przed 75 laty. Duszę ma wyniosłą, serce płonienne, wyobraźnię bogatą, gorącą miłość ojczyzny, wzgardę względem samolubów, zaskorupionych w sobie. Lecz Konrad nie wie, jakim jest materiał, z którego ma budować. Nie zna Polski współczesnej. Musi ją poznać, aby własną rolę względem niej oznaczyć. ponieważ Konrad chce działać, chce wyzwolić, chce walić młotem, pragnie przedstawienia i zwołuje Polskę społeczną.*

*W szeregu scen i malowniczych obrazów defiluje też przed nim owa Polska społeczna. Zrazu idą tłumy — razem magnat, chłop i miasto, szaraczki, artyści, fantazyusze, mnichy... Daje się słyszeć tam-tam i zaczyna się defilada.*

W scenie pierwszej — Karmazyn i Hołysz. Pierwszy głównie o stroju myśli, o jutro zgoła nie dba, wyobraża siebie za uosobienie wszelakiej polskości, głosi, że:

Jedynie wielki ostał kult:  
honor Poloniae żyje w nas, a głodne psy,  
ową gawiedz za krzesłami — rozpędzim szablą...

Pomieszczenie na czele tej pary świadczyłoby że i dziś jak niegdyś przeważa ilościowo sobkostwo.



i prywatą, że i dziś powierzchowność, strój narodowy, ambicje i ambicyjki rozpostarły się po obszarach Polski i panoszą się.

W scenie drugiej Prezes z ręką na sercu w przyszłość każe patrzeć — coraz dalszą i o jednym pamiętać, aby nigdy słowa *Polska* nie wymawiać.

Myślał tu zapewne poeta o tych wszystkich realistach, ugodowcach, członkach kół parlamentów obcych, którzy lojalnie służą obcym rządóm, podpierają go z całej siły, a sprawę narodową odsuwają w przyszłość — coraz dalszą i boją się samego brzmienia głośnego słowa — *Polska*.

W scenie trzeciej Przodownik w palonych butach pogardliwie spogląda na tamtych i mówi do swoich:

jedno ino wciąż wołajmy: Polska, Polska.  
Kto są ci w współczesnej Polsce.

Są to przeważnie z mieszczaństwa, rekrutujący się zapalczywi patrioci — trzoadraci.

Robią politykę na poczekaniu. Wszędzie: po handelkach śniadankowych, na zebraniach w ratuszu, przy uctach w rozmaite rocznice, z kieli-szkiem węgryzna, pilznera czy anyżówki wywołują imię ojczyzny, niepomni przykazania: nie będziesz brał imienia ojczyzny nadaremno. Świetość przez takie obnoszenie po różnych kącikach ściiera się i pospolituje. Przodownik i Prezes: *ambo meliores*.

W scenie czwartej kaznodzieja wzywa rzesze,

aby sięgały do góry, do uniesień ducha, do wyżyn, gdzie Bóg, aby przysięgały za wieczną Miłość — a niszczyły ciała...

Niewątpliwie wyobrażał poeta w osobie kaznodziei tych, którzy — choć prawi i dobrzy — myślą o dźwiganiu dusz a gnębieniu materji. W dzisiejszym materialistycznym świecie, gdy siła idzie przed prawem, kto chce się wyzwolić, musi dbać o materyjalną wielkość z duchową porówno.

W scenie piątej Prymas każe przed szatą swoją w proch padać, uznając w sobie książećcia. *Roma locuta*, że należy czekać...

Niechaj w postawie wytrwają,  
Niech wierzą i niech czekają.

Scena ta równoznaczna z ową sceną *Kordyana*, kiedy Papież poleca Kordyanowi, by zaniósł Polsce rozkaz: Niech naród wytepi w sobie ogni jakobińskich zaród, niech się imie radeł i sochy, niech Polacy czczą cara i wierzą.

W scenie szóstej mowca głosi apoteozę miłości. Chłubi się wymową ust złotą, miodową, lubuje się frazesami, które wygłasza, a nie odczuwa nawet, iż są puste, jak robaczywe orzechy.

W siódmej scenie ukazuje się ojciec z synem. Ojciec pragnie wmówić synowi swe wierzenia, chce, aby syn przestał być młodym, uchronić go od pokus i manowców. Zjawia się Harfiarka i śpiewa pieśń o tęsknocie, której pełna dusza mło-



dziana. »Duszę twoją gram. Tęskni w tobie żalem, śpiewem, gdzie rodzinny kąt, kędy dwór twój z wielkiem drzewem lip, woniających słodką woń...«  
 »Kędy z ojcem walczy syn, kto ma w ręce ująć czyn, kędy w borów zawierusze dźwięczy błędny złoty róg...«

Znaczy to, że w okresach przejściowych społeczeństwa pomiędzy pokoleniem młodem a starem o porozumienie trudno. Czego innego chcą starzy, a młodzi. Ojcowie radziby ochronić synów przed prądami nowymi, które mają za zgubne. Tak i w Polsce społecznej.

W dalszej scenie Samotnik, uczony, filozof, badacz głosi, że zbawca, w gruncie zaś w cichem zamyśleniu własnego serca wie, że ludziom i Bogu z niego »śmiech...«

W scenie przedostatniej wróżka oznacza właściwe ogółowi w chwilach życia trudnych oczekiwanie i domyślanie się i przeczuwanie geniuszów; w scenie końcowej nareszcie starca zgrzybiatego prowadzą córki. Ten drżącymi wargami wyraża nadzieję uczestniczenia w budowaniu się myśli polskiej, zachwycony pięknem architektonicznym — błogosławi córkom, ale z Polską społeczną już nie jest ani zrozumieniem ani czynem. Tym to żywiołom, przeważnie niepodatnym do czynu, przeważnie ujemnie scharakteryzowanym zjawia się Geniusz i władza nad niemi. Kto jest Geniusz?

Geniusz to »cały czar wielkiej, wspaniałej lub

bolesnej przeszłości. To mroczne kaplice katedr gotyckich, to marmurowe pomniki rycerzów, to chorągwie, zdobyte na wrogach, to nieśmiertelniki na grobach, to wieńce, zawieszane na strząślanych kolumnach, to lampki stawiane w Dzień Zaduszny na mogile poległych, to urok powieści o bohaterstwie i męczeństwie, to obchody pamiątkowe po wielkich zmarłych, to żałobą wstrząsająca epopeja Wojny i Lituanii Grottgera...«

W akcie drugim Konrad dyskutuje z dwudziestoma dwiema maskami, które przesuwiają się przez scenę i znikają. Akt ten służył za kamień obrazu dla krytyki i za źródło dowcipów dla tych, którzy nie rozumiejąc radzi z góry negować. A jednak i psychologicznie i rzeczowo ma on swą rację. Wyobraźmy, że człowiek pragnie sam ze sobą w jakiejś mierze rozrachować się: pograża się w rozmyślanie i zestawia w duchu wszystkie argumenty, które przemawiają za obok wszystkich, które przemawiają przeciw kwestyi. Waży je i rozważa; jeśli się ma zdecydować na śmiały i doniosły czyn, sięga do dna własnych uzdolnień, sił, sumienia. Czy literatura nie dostarcza podobnych rachunków? Owszem. Czyni go Jan Valjean w dziele Hugo pt. *Nędznicy*, zanim ma się sądowi wydać; czyni Janusz Radziwiłł a niekiedy i Kmicic u Sienkiewicza. Tylko, że różni się rozmyślanie spisane od rozmyślania faktycznego. Spisane jest ściśle, logiczne, szykowne; w rzeczywistości pomie-



dzy ogniwa myślowe jednorodne wciskają się myśli obce, natrętne, wywołane skojarzeniami przygodnymi. Stać w rzeczywistości chaotyczność większa, stąd trafiają się pauzy bez słownej wymowy.

Zwróćmy się do Konrada. Przed nim przesunęła się Polska społeczna w tłumie osób nader rozmaitych. On zaś wie, jakim jest, wie jaką jest ta Polska, a radby odnaleźć te środki, zapomocą których ma »zamek, kościół, świątynię« — postawić. Jak tedy ma się przeistoczyć, by stać się wyzwolicielem w Polsce społecznej?

Otóż szereg masek nie jest czem innym, jeno zestrąjaniem się Konrada i Polski społecznej, maski — to znowu taż Polska, a całość to duchowe zmaganie się ze sobą Konrada. Akt drugi zatem jest widokiem ducha Konrada, łamiącego się w sobie pod wpływem szeregu scen podanych w akcie pierwszym. Tem się tłumaczy komentarz poety:

Konrad się nie zwierza,  
kryje swą moc i swe męczarnie.  
W tej walce z myślą walczy własną,  
by ujrzeć ją dla siebie jasną.  
Choć przeto maska z nim co gada,  
on jeden sceną duszy włada  
i szuka jeno swojej duszy,  
aż ta się w nocnej zjawi głuszy.

Tem się tłumaczy niesłuchanie silna charakterystyka Polski społecznej, skreślona przez Konrada na wstępie aktu drugiego: »Warchoły, to

wy! — Wy, co liżecie obcych wrogów podłóże, czołgacie się u obcych rządów i całujecie najezdźcom łapy, uznając w nich prawowitych wam królów. Wy hołota, którzy nie czuliście dumy nigdy, chyba wobec biedy i nędzy, której nie szczęście potrącaliście sytym brzuchem bezczelników i pięścią sługi. Wy, lokaje i fagasy cudzego pyszałstwa, którzy wyciągacie dłoń chciwą po pieniądze, — po łupież pieniądze, zdartą z tej ziemi, której złoto i miód należy jej samej i nie wolno ich grabić. Warchoły, to wy, co się nie czujecie Polską i żywym poddaństwa i niewoli protestem. Wy, sługi! Drzyjcie, bo wy będziecie nasze sługi i wy będziecie psy, zaprzęgnięte do naszego rydwanu i zginiecie! I pokryje waszą podłóżę *Niepamięć!*« (str. 58).

Jeżeli tak sobie tłumaczmy psychologiczny proces, wyobrażony przez akt drugi, to nie będziemy mogli zgodzić się na zdanie Chmielowskiego, jakoby ten akt był wtrętem pod względem architektonicznym,<sup>1)</sup> ani na to zwłaszcza, jakoby pod względem myślowym »psuł całkowicie postać Konrada,« powtóre zaś nie należy silić się na ściśle wyodrębnienie każdej maski, cała bowiem praca duchowa — jak się rzekło — nie wyraża się w liniach całkowicie zdefiniowanych. Jednakże śród

1) Nie przeczę, że mi się on wydaje za długim. Obejmuje stronic 96, równa się zatem prawie dwom aktom: pierwszemu i trzeciemu, które się mieszczą na 98 str. Poeta sam to uznawał, skrócić go bowiem dla sceny.



tych ogniw przygodnych trzeba umieć odgadnąć te myśli, które z chaosu dla Konrada stanowią rodzaj objawień i przez które on się w sobie poznaje. Tak maska dziesiąta stwierdza, że przez przypadek ma nastąpić wielki ruch mas. Konrad zaś ma wykraść święty ogień i dać tym, którzy czekają żaru, bo ten daje siłę. Z rozmowy z jedenaścią — wynika, że naród się zgubił, przeto trzeba, aby był — ale z usunięciem oszustwa narodowego. Przez rozmowę z siedemnastą dochodzi, że nie może znieść niewoli narodowości, a przez dwudziestą, że mamy się wyzybyć poezyi (str. 140) Tu zacznie się nasza siła.

Potem Konrad zastawia misę cynową, pełną napoju, zabiera kaganiec, który rozświetlał komorę i wróży, że ze *Świtem* nieprawość wszelka w tej misie zczeeźnie. Maski przepadają — poczem odbywa się piękna scena poświęcenia Konrada na posłannictwo. Hestia, bóstwo opiekuńcze rodziny daje Konradowi pochodnię gorejącą. Co znaczy ona? Pochodnia świeci i spala razem, niesie dar ciepła i wznieca pożar niszczący. *Płonąca* jest żywiołową siłą, którą posiada Wolna dusza. Kto straci pochodnię — choćby w ofierze dla narodu — mściwie Erynijsze go dosięgną i będąc w tęsknocie wiecznie pytał: co dalej? co za wiek?

Akt trzeci czyni nas świadkami takiej sytuacji. Ta sama Polska współczesna; ponad nią rozciąga wpływ swój geniusz, zanim zjawi się Konrad.

Geniusz zbliża się do każdej grupy i owiewa swym czarem, a gdy już zawładnął nastrojem wszystkich grup, stanął pośrodku i cichą mową nęcił i ciągnął za sobą. Niech ziemię kłamną opuszczają, on wprowadzi w świątynię i ujrzą śmierć, która cuda działa. Podźwignął spiżowe drzwi, wiodące ku grobom królewskim i wabił. Zejdźcie do grobów, będziecie wyzwoleni przez śmierć. Tam za grobem będzie Polska wybrana, wyzwolona z marnoty życia, z ducha poczęta. Ale oto chór waha się, grozą wstrząsany. Jakto? Przez śmierć wyzwolenie? Stamtąd niema powrotu! Czy ta jedna dla nas droga? Czy tylko grobowce, trumny, cmentarze? Czy róg złoty — to śmierć?

Lecz zanim chór zgodził się iść za Geniuszem w wieczność pokoju; wpada przez wielkie podwoje katedry Konrad i woła grzmiącym głosem:

Stójcie! Pochodnia w mem ręku!  
Sława! narodzie! Sława!

Zaczyna się walka między nim a Geniuszem. Konrad pochodnią uderza w rękę, w której Geniusz trzyma upojną czarę złotą: ta spada w czeluść grobów. Konrad chwytą drzwi, zatrząskuje i ryglę przytyka płonąca pochodnią, która tu zgasa.

Zaczem wygłasza tryumfalny zwycięski pean na cześć czynnej walki o niepodległość a na potępienie śmierci i zamiłowania jej.

Harpio narodu! siły ssiesz nasze i spalasz je w czczy dym!



Oto chcesz ich pogrzyżyć w niechybną noc śmierci, w niechybną noc zatracenia!

A po tym wylewie zapału płomiennego i siły, Konrad wyrzeka się ruin, i gruzów, i złomów wielkości i przeklina poezję, która jest tyranem. Nastaje powrót z momentu twórczego, natchnionego szału do otrzeźwienia. I wówczas Konrad poznaje, że ci, dla których uczynił tyle, marni są nad miarę, że to są adeptci »oszustwa narodowego.« Skarzy się boleśnie:

Gdzieżem zeszedł? Co chciałem uczynić? Czem będę? Przyniosłem wam pochodnię, — zabroniłem grobu! Jakżeż wy to żyć chcecie? (str. 184).

Otoczenie znika. Konrad zostaje sam. Ponieważ pochodnia jego zgasła, ogarnia go niepewność, żal, słabnie, ślania się, wątpi...

Z czem pójdę do dom smutny, biedny?  
Na proch się moja myśl skruszyła:  
niewolnik wielkiej myśli Jednej,  
w niej moja niemoc, moja siła.  
Czy jesteś Polska tylko ze mną?  
Jak straszno!... (188)

Wówczas z głębi podziemnej, gdzie zapadł złoty róg, wstają wylęgle z jądów, trucizn, win — widma węzowe, wyzerają oczy Konradowi i ślepa pędzą po scenie. I tak bez końca. Może kiedyś, gdy pękną bram zapory, przyjdzie »wyrobnik, dziewczka bosa,« uchyli wrót a wtedy Konrad-Erynnis z mieczem w ręku wybieży w świat na

lot, wołając w naród: Więzy rwij. Tak na Konradzie pomściła się wedle zapowiedzi utrata pochodni, »choćby w ofierze dla narodu.«

**Ocena. Znaczenie.** Z powyższego przeglądu wyłania się jasno zasadnicza idea dzieła: wyzwolenie przez czyn w przeciwstawieniu do wyzwolenia przez śmierć. Wypada przypomnieć, że mickiewiczowski Konrad po swym prometeicznym wybuchu przeciw Bogu, nie uzyskawszy od Niego nic z powodu tytanicznej buty — padł rażony omdleniem i choć powstał niezatracony, to jednak nie czynił. Rolę przejął pokorny i cichy ks. Piotr, który stał się godnym widzenia przyszłej Polski — namiestnika wolności na ziemi. Już Mickiewicz tedy dumnego swego Konrada, jako domnianego wyzwoliciela, przeobraził w ks. Piotra, uczyniwszy go spadkobiercą idei wyzwolenia. Nieco później na emigracyi, kiedy nasi najwięksi poeci myśleli w wieszczem natchnieniu, jakie czynniki zdołałyby podźwignąć i wyzwolić naród, uosabiali męża opatrnościowego w różnorodny sposób. Garczyński kazał mu stać się Wacławem-spiskowcem, Słowacki przybrał go zrazu w postać Kordyana, ale Kordyan miał się przeistoczyć w Anhellego. To jest właśnie wyzwoliciel przez śmierć, jako cicha i dobrowolna ofiara. I w pojęciu Kraszińskiego cierpienie, trud miały siłę wyzwalającą: dlatego to on posyła swego Irydiona »do ziemi mogił i krzyżów,« aby tam czynił w bólu i męce duszy. Niezawodnie



messyaniczna ta idea miała w sobie czar niemały, boć przecie przez to cierpienie naród nie tylko osiągał wyzwolenie, ale był przez Boga do wielkich czynów powołany.

Miał on wedle słów Mickiewicza opowiadać narodom Europy ewangelię narodowości, moralności i religii. Kiedy atoli idea messyaniczna po r. 1863 doświadczyła ciężkiego rozbicia, wówczas siłą reakcyi z rozplywania się nad sobą przeszliśmy do ostrej samokrytyki. Przeszłość i teraźniejszość narodu rozebrano i poddano srogiej chłoscie. I wtedy, w tym straszliwym tyglu krytycznym, gdzie rzekomo oczyszczano z win narodową przeszłość, mogła się spalić i przyszłość. Skorośmy tacy źli i nic nie warci — jesteśmy godni niepodległego bytu? Nie jesteśmyli na wieczną śmierć skazani i nie powinniśmy się poddać biernie i pokornie tej wiekuistej abnegacyi bytu niepodległego? I oto drugi raz stanęło przed obliczem narodu widmo śmierci.

W swoim *Śnie grobów* w 1864 roku już Adam Asnyk wzywał: Trzeba zerwać dawną z grobami zażyłość i całą przeszłość marzeń zostawić. To, co upadło, musi w rdzy się strawić. Owoż Wypsiański wśród swych rozmyślań nad życiem i dolą narodu znalazł ten sam postulat. Przypominam ideę Warszawianki i tę walkę ze śmiercią zarówno Chłopskiego, jak Maryi. Przypominam z *Kazimeirza Wielkiego* powyż przytoczone strofy 92, 93, 95.

W nich właśnie kryje się *heureka* Wypsiańskiego, przeciwstawione ideałom i marzeniom wieszczów naszych, jako potrzeba chwili dzisiejszej. Nie ma słuszności Chmielowski, zarzucając poecie, jakoby Konrad »wypadł ze swej roli« wówczas, kiedy w swym monologu wołał: »Poezyo precz — jesteś tyranem,« gdyż przez poezycę Konrad nie pojmuje tu zbioru utworów poetycznych, lecz owych marzeń, które paraliżowały czyn narodu. Nie ma też słuszności ten znakomity zresztą krytyk, gdy nazywa *Wyzwolenie* dziełem »jako całość myślowa i artystyczna, zupełnie chybionem.« Przeciwnie, należy ono do najgłębszych dzieł naszej literatury i razem z *Weselem* może bez zawstydenia stanąć obok arcydzieł trzech wieszczów. Pomiędzy obu utworami związek oczywisty. Jasiiek na ostatniej karcie *Wesela* woła:

Chyćcie broni, chyćcie broni!  
Czeka was wawelski Dwór!

To właśnie ów »dwór wawelski,« ów Wawel, jako usymbolizowanie całej Polski. Czy poeta w *Wyzwoleniu* miał zamiar określić rolę robotników w odzyskaniu niepodległości narodowej, jak w *Weselu* określał rolę ludu, tego nie śmiem rozstrzygać, gdyż udział tej warstwy w akcyi nieznacznym. Ze poświęcenie Konrada na czyn przez Hestię (Płonącym czynięc Aniołem...) nie znaczy, iżby Konrad z Gontą, Zeleźniakiem lub Szelą w przyjaźni miał rzeź sprawić śród braci, to nie



ulega najmniejszej wątpliwości wobec niejednokrotnego nawoływania do przymierza i jedności karmazynów i szaraczków.<sup>1)</sup> Ma tu na myśli rzecz wrogów, nie zaś bratnią. Ze względu tedy na ideę, przenikającą mroki przyszłości, ze względu na cudownie poetyczne karty, jak np. pieśń Harfiarki, ze względu na symbolikę, do której klucz odnajdzie bez trudu w swem sercu każdy dobry syn kraju, — poemat ten na równi z *Weselem* i *Warszawianką* zaliczam do arcydzieł Wyspiańskiego.

Powszechnie godzą się na to, że dramat w czterech częściach pt. *Akropolis*, wydany w 1904 roku, stanowi ostatnią część trylogii, obejmującej *Wawel*, czyli serce narodu.

**Akropolis. Przegląd akcyi. I. Rzecz dzieje się w noc przed Zmartwychwstaniem w katedrze wawelskiej. Po ukończeniu nabożeństwa i wyjściu księży srebrni aniołowie, dźwigający „we wiecznej męce strasne trumnisko,“ składają je i schodzą. Po chwili ożywa *Niewiasta z pomnika Ankwicza* — i Anioł I. nakłania ją do miłości. Ożywa *Pani z pomnika Skośnickiego*, i Anioł III. zabiera ją ze sobą. Budzą się do życia inne postaci z posągów: *Amor*, *Klio*, *Panna*, *Włodzimierz Potocki* — i wszystko to igra, wabi się, po kątach się miłośnie kryje.**

**II. W akcie drugim odzyskują życie postaci z gobelinu *Trojańskiego*. I tu kojarzą się pary pod hasłem miłości. Więc *Parys* i *Helena*, *zakochane w sobie małżeństwo*, *odmienia na różne tony* i przy-**

<sup>1)</sup> Zarzut ten formuluje Chmielowski w swem studyum o *Wywoleniu*. (Nowa Reforma fel. II).

*padki słowo: kocham. Więc Hektor i Andromaka: pierwszy cały oddany swej powinności rycerza i obywatela i druga, pełna abnegacyi, gdy sprawa ojczyzny pilnie woła. Więc staruszkowie Priam i Hekuba we wspomnieniach dawnych pogrążeni, szczęściem i życiem dzieci żyjący. Jeśli dodamy młodzieńcze zaloty *Pazia* i *Poliksena*, to złożony wszechstronny obraz miłości, występującej w różnych wiekach życia ludzkiego — w rodzinie. Pogodny to, jasny, cichy obraz, zamknięty końcówką sceną ścigania *Kassandry* przez kruki.*

**III. Trzeci akt ożywia postaci z gobelinu *flandryjskiego*, malujące historję *Jakóba*. *Ezaw* ma dostać błogosławieństwo *Izaaka*, lecz ubiega go *Jakób* podstępnie. *Ezaw* zaś rycerski do kniei po zwierza pognął. *Izaak* każe mu po powrocie z miecza żyć i bratu służyć, ale obiecuje, że przyjdzie czas, gdy zrzuci jarzmo. *Jakóbowi* szczęści się. *Gromadzi* dostatków wiele i wraca. *Ezaw* przebacza mu krzywdę, aby „żyli wspólnie po bożemu.“**

**IV. W akcie czwartym król *Harfiarz* śpiewa psalmy, zbierając w nie wszystkie dole i niedole narodu swego — a w końcu błaga, aby naród mnogi wzrósł i w służbie Bożej trwał. W tem *Noc pierzcha* przed *Aurorą*, która *Harfiarzowi* oznajmia, że wielkie rzesze gromadzą się u wrót — bo idzie *Zmartwychwstanie*. Śród gromów daje się słyszeć ze szczytu wielkiego ołtarza głos *Salwatora* — i na złocistym rydwanie wjedźdża *Apollo*. Poeta od siebie dodaje *wspaniałą* i *prześliczną* odę końcową, witając *Zmartwychwstanie*.**

A trąby huczą, jako działa,  
Jak ongi na tych polach;  
Jakby już Polska wszystka wstała,  
Hej, w dawnych swoich dolach!



Jakby już szczęście swoje miała  
 Po wiekach, hej po latach  
 I klęsk i krzywdy zapomniała  
 Przy dzwonach, swoich swatach.  
 I pieśń nad ludem szła nad ziemią,  
 Nad Polską ziemią krwawą,  
 Nad Akropolis, kędy drzemią  
 Królowie i ich prawo.  
 Zbudzę stulecia jednej doby;  
 W obliczu Boga wstałem.  
 Bóg: Żywe słowo zszedł nad groby,  
 Uczciłem go chorałem.  
 Hej, pieśń skończona, pieśń Wawelu,  
 Gdzie nieśmiertelna Sława.  
 Na zdruzgotany głąz kastelu  
 Bóg wpisał swoje prawa.

**Ocena.** Uznano *Akropolis* powszechnie za trzecią część trylogii, której dwa ogniwa stanowiły: *Wesele* i *Wyzwolenie*. Jeżeli jednak symbolika dwu tych dzieł nie nastęrcza trudności, to z *Akropolis* rzeczą ma się inaczej. Nazbyt łatwym byłoby to rozwiązanie trudności, gdybyśmy na pytanie, co znaczy dramat, odpowiedzieli: nic nie znaczy. Godzi się poszukać przynajmniej, jeśli już znaleźć trudno, związku między poprzednimi częściami trylogii a ostatnią. Tak tedy zaznaczam, że koniec *Wesela* przenosi akcję na *Wawel*, *Wyzwolenie* zaś i *Akropolis* odbywają się na *Wawelu*, który jest sercem Polski, sam zaś poeta uważa za skończoną pieśń *Wawelu* z końcem tego dramatu. W dwu dziełach końcowych *Salwator-Apollo* ma tę samą fizyonomię: *Salwator* dlatego, że wskrzesza z martwych, *Apollo*

dlatego, że życiu daje piękność i młodość wiekuistą. Jakimiż się osiąga środkami ów cel końcowy. Wyzwolenie zdobywa się przez czyn zbrojny, przez energię, nadzieję, siłę. Zmartwychwstanie — osiąga się przez solidarną miłość stanów. W przeglądzie akcji zaznaczałem, że miłość w całej obszernej swej skali i w odcieniach różnych obrazuje się w gobelinach, w aktach pierwszym i końcowym nawet poniekąd.

W każdym atoli razie uznać trzeba w *Akropolis* ideę powyższą za niewyraźną i związek między aktami za luźny. Pod względem formalnym posiada i ten dramat partye niezrównanej oryginalności i piękności, jak np. urocza śpiewka *Pazia* i *Polikseny*, wspaniała muzyka zegarów i dzwonów, oraz wzniosłe końcowe psalmy.

## V.

Spółczesnie z utworem pt. *Kazimierz Wielki* pisał Wyspiański poemat p. t. *Bolesław Śmiały*, zatem w 1900 roku. Dziś kształt poematu rozszerzony, pierwotnie bowiem obejmował on oktaw kilkadziesiąt i w drugim dopiero wydaniu rozrósł się do stu jedenastu. Być może, że wówczas poeta żywił zamiar ujęcia w cykl dziejów ducha bohaterów historycznej Polski w taki sam sposób, jak to rozpoczął Słowacki swym *Królem-Duchem*. W pierwszej części maluje zatarg króla z biskupem. Z chorągwiami szedł lud i biskup, łamano



gromnice i rzucono, a król »czuł trwogę tajemną« — gdyż straszne było to rzucanie. Postanowił zabić biskupa, ukarać go za to, że w chwili, »gdy się państwo przesila,« knuje zdradę i daje berło w ręce zdrajcy brata. (okt. 24). A gdy zabił, dochodzą go wieści dziwne. Podobno światła palą nad ciałem, lud śpiewa pieśni, podobno zapach idzie różany od ciała, cuda się dzieją... Król krew przelewał w domowej wojnie potem, a wszędy wizye krwawe miewał. Chce kraj opuścić, lecz waha się. Wtedy nadleciały orły, a z nich się krzyż utworzył na niebie. Cierpiał potem na obczyźnie bardzo, aż posłyszał opowieść, że w Karpackich grotach król Chrobry z rycerstwem zakłęty, że tam nikt nie śmie dostąpić, bo można skamienieć. Marzył o nim. Zjawily się znów orły i wiodły w góry. Tam miał wizye śpiących rycerzy (okt. 94 — 100) — i skamieniał.

Poemat rozpoczyna od tego momentu, na którym kończy Słowacki w swoim piątym rapsodzie Króla-Ducha tj. od zatargu z biskupem. Jestto próba psychologii śmiałego króla, osnuta na legendach, nie zaś na historii. Tu i ówdzie widoczne jest usiłowanie zaopatrzenia dziejów ducha w podłoże zawikłań politycznych i religijnego przewrotu. Wszakże był to czas, kiedy chrześcijaństwo, oddawna zaprowadzony, jeszcze jednak nie wszedł w krew i rdzeń narodu. Należy przypuścić, że skoro zabicie biskupa miało dla króla następstwa tak fatalne,

to jednak pierwiastek chrześcijański w społeczeństwie głęboko już się korzenił. Poemat Wyspiańskiego nie zajmuje się tem i nie wchodzi nawet w bliższe zbadanie przyczyn zatargu. Jest on rodzajem pamiętnika króla. Biskupa zaś prawie nie widzimy. To też i pogański żywioł daleko szerzej uwzględniony. Są to piękne, zajmujące oktawy, w których rotacja poeta przed wyobraźnią naszą reszty ginącego kultu starych bogów. (14—20 oktawy). We formalnej stronie utworu uderza nie tak różnorodność rytmiki oktawy, nie tak plastyka i siła przenośni, jak archeologia słownicza i archeologia dekoracyj. Poeta opiera się na ludowym narzeczu i śmiało przetwarza istniejące lub wymyśla nowe wyrazy w sposób oryginalny, ale szczęśliwy najczęściej. Zdumiewa u Wyspiańskiego wogóle, a tu szczególnie bogactwo i zasobność słownicza.

Dopiero po tym poemacie postanowił napisać dramat i w nim spożytkować studia i pomysły. Dokonał tego w 1903 roku tj. we dwa lata po wydaniu utworu, oktawami skreślonego.

**Bolesław Śmiały. Przegląd akcyi. Dramat w 3. aktach.** *We wstępie wola poeta duchy polskie z przeszłości, okraśli je kolorem, „jak było za dawnych dni.“ Niech przed nim król się do boju zapasze, niech stanie przed nim we krwi. I oto, posłuszny wezwaniu jawi się, jak rosły dąb w Komorze w miłosnych przemówkach z Krasawicą. Król wyznaje, że brat nań się gotuje, że chce go wyrzucić ze dworu, że biskup wojnę mu warzy, u niego zaś zabić człowieka — niczem jest. „Sątom moim Śmierć kuma*



*doradcza.* „Krasawica podszczuwa go przeciw bratu. „Zabić brata musicie, choćby witał was Bogiem;“ ale król nie chce. „Nie będę bratu zbójca, Wolej ulegnie dola. Na scenę wstępują: Brat, Królowa, Sieciech — i w grę wchodzi nieprzyjaźń, zazdrość małżeńską, chwiejna wierność. W chwili gdy król obiecuje rozprawić się z biskupem, którego podejrzewa o podsyłanie onych zazdrosnych kwasów, przybywa Biskup w zbroi i stroju archaniola z gromadą chłopów zbrojnych. Biskup błaga na klęczkach, aby zaniechał srogich sądów.

»...dziś w tych rękach żagiew płonie,  
Co naród lęku tworzyjskiem przeraża.  
Rozganiaś stadła, płomień w twej koronie,  
Krew napój, rzeźne cielsko tobie warza.  
Z głów odrzezanych chcesz składać podstawy  
Pod węgiel chaty dla się — samodzierżca.

Wówczas to Śmiały wypowiada ogromnie ważne i znamienne słowa o chłopach: (I.<sub>5</sub> str. 31—2).

Ja wam król, wy z *gołębiem* sercem rajce.  
Wam to mnie u nóg, u kolan leżeć.  
Chłop na śpiewanej uchowany bajce.  
Wamże ze mną na bój w potrzebie bieżęć?  
Nierządni wy, wy rządni *sercem dziecka*;  
duśa się żali w was płaczka zdradziecka.  
Kiedyż w was zbudzi się żądność i radość krwi,  
żebyście parli strach, jak wilcy, sępi,  
garnęli pod się ziem, litoście poniechali  
i ze mną królem swym przewodnim królowali  
Mieczem, co siecze i tępi.  
Bom ja tu na to dan, prze Boga rękę stawion,  
Bym jako Boża różga bił, jak Boża błogosławion.  
Niechajże stanie się, co król i Bóg przekaże,  
W przekorę waszych serc tajemnic tych odważę.

Nie przepomoże mnie, kto się litością wije.  
Komum przeznaczyl śmierć, noc oczy jemu skryje.«

A Krasawica, symbol wieczystej sławy, podżega.

»Wieczysta ze mną sława woła  
Nie marny, zdradny jęk kościola,  
Tę moc wieczystą znaj.«

Oto w pierwszym akcie tedy — jakoby ekspozycji dramatu, występują wszystkie czynniki konfliktu: pierwiastek pogański w postaci Krasawicy i kulturalny w postaci Biskupa; antagonizm społeczny pomiędzy potężnym i władnym stanem rycerskim, a miękkim i nieurobionym stanem chłopskim; antagonizmy polityczne pomiędzy chciwymi władzy i siły braćmi, nareszcie i ludzka czysto zazdrość królowej za to, że król zbyt Krasawicą zajęty. Ale i tu na czoło wysuwa się potężna postać króla Śmiałego, jak w poemacie.

Akt drugi rozpoczyna gotowanie się króla na ucztę. Król pozwala księżynie obarczyć się złotem ze skarbcza tak, że księżyna ginie. Sieciech zapowiada przybycie biskupa. Strzemion pije puhar, napelniony dla króla przez brata — i pada otruty. Donoszą o buncie w tyńskim dworze: król karze buntownych śmiercią, a gdy Rapsod nazywa go zbrodniarzem, nie zaś bożym sierpem, co chce żąć, król zabija Rapsoda. Następują sądy krwawe, jak i cała ta uczta, nad niewiernymi żonami, sądy niesprawiedliwe, poczem zjawia się procesya. Na czele o krok przed biskupem mara kroczy w całun



opowita. Leżał w ziemi Piotrowin przez rok: na zbroi glina, wąż oplata czoło, z oczu krwawy cieczę śluz, szata w lachmany zdarta. Za nim zakonnicy gaszą płonące gromnice, łamią i ciskają o ziemię. Król zrywa się, lecz w tem mgnieniu spada mu korona, wszyscy w popłochu uciekają, procesya odchodzi. Bolesław tak butnie przed chwilą chełpiący się swą niewiarą, osłupiał. Wnet a li śle rycerzy, którzy mają zabić biskupa. Zanim wróca, nabiera odwagi i mocy, głosząc się duchem wyższym ponad przeciętnych ludzi. Królów Brat nawet zapewnia go, że wydaje się pogromcą śmierci, że wieczność sławy przed nim, on sam zaś woła:

Duchem stoje!  
 Zobaczysz dzieła moje!  
 Jeśli on jest ten,  
 którego Bóg przeciw mnie posyła,  
 By wstrzymał mnie, gdzie mnie się znaczy droga,  
 To ja go zabiję...  
 Ja widziałem,  
 Że tam w jego oczach goreją  
 Światła, które płoną stulecia.  
 I ty chcesz sądzić nas, jak równych tobie?  
 A wiesz ty, co jest *czyn*?  
 Odrodzę świat,  
 Świat przez krew zbawiem! (str. 76).

W takim monologu Bolesław Śmiały, podobnie jak w poemacie określa pokrewieństwo swe z królem-Duchem. Można by rzec nawet, że ostatnie słowa zbliżają go do Popiela krwawego. Jednakże

obok własnej mocy i wielkości stawia on biskupa, przyznając mu siłę równą. Potwierdza się takie ustosunkowanie dwóch potęg sceną końcową drugiego aktu. Oto Sieciech w przerażeniu i obłędzie wraca i oznajmia, że wkoło ołtarza, przy którym biskupa zastali, ustawili się »rycerze skrzydlaci w zapuszczonych przyłbicach.« Ciska miecz i zapowiada, że czynowi sam jeno król podolać może. Bolesław biegnie ze słowami: »zabiję! Orłom rzucę trupa.«

Akt trzeci dzieje się w nocy w zamku. Król sam. Po chwili nadbiegają wieści, że orły królewskie, posłane, aby szarpały ciało, wsparły się na trupie, jakby go miały bronić, że lud śpiewem wielbi zabitego, że zapach róży, od trupa idący, przenika powietrze. Brat króla gdzieś uciekł, królowa w zgrzebnej pokutniczej koszuli wraz z synem płacze na Skałce. Dochodzi go w osamotnieniu wieść, że Sława, obiecywana przez Krasawicę, ludzi go, a raczej, że pozostanie mu u ludzi zgubna i zła sława. Grozę położenia zwiększają Świst i Poświst. Wpadły z przeciwnych stron. Ci zwiastują, że wieki przyszłe o czynie tym powiedzą wyrok, biskupa obwołają za świętego, że o drużynie królewskiej zaginie słuch. Król cierpi i ból jego rośnie w miarę zdarzeń. Oto chór kalek śpiewa pieśń o cudach nad świętym ciałem biskupa, o przyszłej czci niezmiernej, o tem, że woda z sadzawki leczy. Ale choć ból szarpie królem,



to jednak trwa on w swojej ku biskupowi nieprzyjaźni. Choć echo mówi mu, że będzie przekłety, że zasądzony, król jeszcze chce ciążę posąg, który się z wód wynurzył. Aż nakoniec widzi, jak ku niemu wśród srogiej burzy idzie trumna. Król przeklina Boga i ginie pod trumną, która go przywała.

**Ocena.** Wypadek ten dziejowy nieraz podobnie jak *Wanda* służył poetom za materiał utworów. Istnieje dramat *Wężyka*, piękny dramat Korzeniowskiego p. t. *Mnich*, dramat Adama Bełcikowskiego; istnieją poematy Słowackiego, Micińskiego, Faleńskiego. A jednak badania dotąd nie rozświetliły należycie i z całą stanowczością pomroki dziejowej, która okryła sam czyn zabicia biskupa przez króla. Dwa najdawniejsze źródła: Gallus i Kadłubek odmiennie oświetlają go. Gallus nazywa biskupa *traditor* i to słowo, poparte dociekaniem, oraz misterną analizą spowodowało prof. Wojciechowskiego do wysnucia dowodu, jakoby czysto polityczny zatarg sprawił tę katastrofę: a w zatargu tym więcej winy po stronie biskupa. Z przeglądu poematu i dramatu Wyspiańskiego wynika, że nie przechylił on się stanowczo ani za zdaniem prof. Wojciechowskiego, ani też przeciwników tego sądu, zwłaszcza dra Krotoskiego, który za przyczynę konfliktu uważa pobudki wyznaniowe, moralne i religijne, lecz że w dziełach usiłował wziąć w rachubę czynniki

liczne, oryginalnie pomyślane i nie oparte na żadnych źródłach czy badaniach, lecz na psychologicznej intuicji, legendach, podaniach i pieśniach ludowych, oraz wyobraźni. I tu jak w poemacie przeobrażanie się społeczeństwa pogańskiego w chrześcijańskie stanowi szerokie podłoże ducha. Krasawica stanowi uosobienie poganizmu: dlatego w niej grają żywioły krwi i dążenie ku sławie. Duma, bujność, samowola znamionują rycerskiego ducha; przeciwstawia mu się pierwiastek religijny chrześcijański, wprawdzie jako zaniechanie zemsty i okrucieństwa, niemniej przeto równie niemal władny. Ciekawą jest rzeczą, że poeta kazał biskupowi stanąć na czele zwartego tłumu chłopów. Nie tylko przeto kulturze chrześcijańskiej przyznał zwycięstwo w wiekach przyszłych, ale też i ludowi przewagę nad rycerstwem, choć w momencie akcji tak się o ludzie niepocholebnie wyraża król. Znamienne jest i zakończenie: owo zgnięcie Bolesława przez trumnę świętego biskupa. Bolesław atoli sam pojęty, jako Król-Duch, jako wcielenie wszystkiego, co jest rycerskiem i co tworzy moc. Dramat Wyspiańskiego, jak widzimy, w pomyśle swym odznacza się głębokością i różnaitością składników. Zdobia go też niezwykle piękności formy. Wyspiański umie za pomocą prostych środków technicznych osiągnąć niezwykle malownicze efekty sceniczne. Bogaty czar przeszłości spływa na widza zaraz z początkowej sceny



w świetlicy, niezapomnianej dla tego, co ją choć raz widział na scenie Cóż dopiero mówić o takich scenach, jak procesya mnichów i Piotrowin z biskupem, jak łamanie gromnic, jak cały akt trzeci, niezmiernie silnie działający na widza swoją fantazyjną różnorodnością, a nadewszystko potężny groźny koniec! Zapewne dekoracyjność obrazów sprawia powiększenie efektu, ale nikt nie zaprzeczy, że dekoracyjność należy do składowych części dzieł teatru nieodzownie. W dramacie tym wszystko idzie w parze: i głębokość pomysłu, i malowniczość scen, i prosty, śmiały, dzielny rysunek głównych postaci, i archaizowany ale jędrny i tegi język, w którego brzmieniu słycać jakby chrzęst starożytnych zbroi i pomruk sił tajemniczych, wyłaniających się z głębin nieznanych. Dramat ów Wyspiańskiego należy do dzieł najharmonijniej złożonych i najudatniejszych scenicznie.

Po ukazaniu się tego dzieła na scenie poeta jeszcze raz zajął się historycznym momentem w Warszawiance obrazowanym i napisał *Noc listopadową*.

W rozmyślanii nad owym momentem, nad ową nocą w Warszawie, rachując się ze świadectwami, pozostawionymi przez ludzi, którzy noc przeżyli albo nawet tworzyli jej wypadki, stwierdzamy, że nastrój jej da się określić, jako entuzjazm, jako wybuch żywiołowy zbiorowego unie-

sienia, znamionującą się gorączkową akcją, chaotycznością, krętaną szybkością a nie dość miarkowaną trzeźwym rozsądkiem, pochopnością do namiętnych wybuchów, które u tłumu przybrać mogą kształty wielkie i w skutkach nieobliczalne. Co dobre i co złe zdiera maskę, szaleje, miota się, łaknie i szuka żeru. Otwiera sobie upust zdroj czystych poświęceń i łotrowskie łakomstwo łupu: słowem rozpętuje instynktów ludzkich w jakimś rozszalałym pędzie ku świecącym w dali zorzom nowego zycia.

Wielki poeta wybornie odczuł ten nastrój Warszawawy i odtworzył w *Nocy listopadowej*.

Burzę wypadków wywołało zachowanie się młodych. W szkole podchorążych zjawia się Wysocki, porywa stu sześćdziesięciu rycerzy i biegnie na Solec, a stamtąd do arsenału, aby się połączyć z Zaliwskim, mającym właśnie arsenał zdobyć. Druga scena przenosi nas do Belwederu. Wielki się szaleje w półobłądnie. Szpieg Makrot donosi spisku na ulicy Świętojańskiej. W trzeciej poezycznej przepysznej scenie widzimy poetę rewolucyjnego Seweryna Goszczyńskiego w oczekiwaniu pod Sobieskiego posągiem na tę chwilę, kiedy można będzie porwać Wielkiego księcia. Dalsze coraz dramatyczniejsze, coraz ciekawsze sceny odbywają się w teatrzyku Łazienkowskim, w mieszkaniu Lelewela i na ulicy.

W teatrzyku greckim Chłopicki oblicza wszystkie za i przeciw, nareszcie decyduje się przyjąć dykta-



ture. W domu swym Lelewel postawiony losem między powinnością dla ojczyzny a miłością synowską. Oto ojciec mu umiera, a ojczyzna wzywa wiernego syna w decydujących chwilach.

Na ulicy tłum trzęsie się gwałtownymi porывami niepokoju, trwogi, niepewności o jutro, między nadzieją a obawą. Wykonywa doraźne egzekucyje, straszliwe, bo bez sądu i często na oślep. Zabija Makrota szpiega, bez sądu zabija młodego Gendre'a, bez sądu Potockiego, przez pomyłkę morduje generała Nowickiego zamiast generała Lewickiego.

I jeszcze raz przenosimy się do Belwederu, gdzie Krasiński Wincenty, duch kompromisu zestawiony z Łukasińskim, wynędzniałym w mękach za ojczyznę ślepcem. Ktoś wygłasza końcowe wiersze *Ody* Mickiewicza:

Witaj jutrenko swobody,  
Zbawienia za tobą słońce.

**Ocena.** Wobec rozpednego wiru, chaotycznego pościgu za zdarzeniami, wobec kipiącego zamętu uczuć nadziei, radości, lęku, kiedy to niema miejsca na rozmyśl — *Warszawianka* wydaje się prawie klasycznie spokojnym dziełem. A przecież i jedno i drugie dzieło dla polskich serc drogie, bo przenosi nas w chwilę, na której wspomnienie dziś więcej niż kiedy drży nić, wiążąca nas z ojczyzną. I trzeba było niepospolitego dramatycznego talentu, aby ożywić i z przeszłości do bytu powołać cały

szereg postaci, nastrojonych uczuciami temi, jakie niegdyś przeżyli. Wyspiański wskrzesił przeszłość, wskrzesił ludzi i nastrój zbiorowej duszy. Niemasz tu bohatera ani psychologii dramatycznej w pojęciu akademickiem, ani prawidłowego układu dzieła: jest szereg scen, szereg postaci, szereg myśli, a zwłaszcza szereg uczuć: ale to wszystko dziwną technie prawdą i wstaje przed nami, jak żywe.

Podług mego widzenia rzeczy wrażenie osiągnęłoby się jeszcze większe, gdyby poeta rolę mitologicznych figur nieco ograniczył. Nie przeczę, że wprowadzenie ich zgadza się z duchem czasu, bo jakkolwiek w Warszawie prąd romantyczny, rugujący Olimp z poezyi, już był przedtem zwyciężył, ale w powszechnem mniemaniu władztwo nowych prądów ustala się później, niż w literaturze pięknej, zatem i bóstwa słusznie znalazły zastosowanie w tych scenach. Nawet je wytlomaczono.

Pallas ma to być żarliwy duch zamętu, Ares — brutalna siła żołdacka, Kora — siła życiodajna ziemi, strażniczka przyszłych pokoleń. I na to zgoda. Jeno wydaje mi się czynna rola tych bóstw za szeroka i miejscami cieniem swym natrętnym zasłaniają one ludzi żywych, którzy przecież nam są drożsi i miłsi. Po Nocy listopadowej, w 1904 roku napisanej, Wyspiański wydał tylko *Hamleta*.

Były nadzieje, że po pieśniach wstaną czyny jego. Wszedł do rady miasta Krakowa i krótką



swą działalność zaznaczył projektem artystycznej komisji w radzie. Kiedy kierownictwo miejskiego teatru opróżniło się po dyrektorze Kotarbińskim, silne stronnictwo zajęło się sprawą oddania kierunku teatru narodowego Wyspiańskiemu. Cóż bardziej właściwego — zdawałoby się — nad to, aby największy dramatyczny poeta społecznej doby sprawował gospodarstwo sceny narodowej. Jednakże u nas uboczne względy mają zawsze jeszcze przewagę. Wypełżyły liczne a różnorakie obawy ze swych ciasnych kryjówek i przesłoniły jasny na rzeczy pogląd. Sprawę rozstrzygnięto podobno praktycznie, ale któż wie, czy dla dramatu polskiego i sztuki polskiej dobrze. Wyspiański niepowodzeniem zgryzł się i zapadł na zdrowiu. Wielbicieli genialnego poety z trwogą i bólem śledzili niepokojący początkowy bieg choroby; z tem większą radością słuchali głosu jego we wspaniałem orędziu, ogłoszonym trzeciego czerwca 1906 roku<sup>1)</sup>. Jestto hymn *Veni creator* z łacińskiego tekstu napisany. Ale jak napisany! Przegromna siła słowa, głębia uczucia miłości ojczyzny całej, nierozbitej na sfery i partje tchnie z tego wspaniałego orędzia. Powtarzam je tu w całości z nadzieją, że nie będzie ono śpiewem łabędzim poety.

<sup>1)</sup> Ob. Nowa Reforma z 20. maja 1906 i Nowa Reforma z 3. czerwca 1906 roku.

Zstąp Gołębica, Twórczy Duch,  
byś myśli godne wzbudził w nas,  
ku tobie wnosim wzrok i słuch,  
spólnie żyjący, wzrosli wraz.  
Który się zwiesz Biesiadą dusz,  
Wszechmogącego Boży dar,  
płomieniem duszom piętno włóż,  
przez czelność serc, zdroj żywy, żar.  
Zbrój nas we siedem darów łask,  
Prawicą Ojca ojce wskrzesz,  
w Obrzędzie roztocz wieszcy blask,  
we słońcu dusze w lot Twój bierz.  
Zestąp Światłości w zmysłów mrok,  
dobądź serc naszych zapał z łon,  
by człowiek przemógł cielska trok  
i mocen wznioł się w mężki ton.  
Odwołaj wroga z naszych dróg,  
W pokoju pokój zbawczy nam,  
powiedziesz nas Wieszczy Bóg,  
przejdziemy cało złość i kłam.  
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*.

## VI.

Któryś z krytyków — podobno Sten — nazwał w swym szkicu o naszym poecie Wyspiańskiego — lirykiem. Jest w tem część prawdy, tak, jak żeby nazwać lirykiem Słowackiego np. Juźci czy powyższe *Orędzie*, czy poematy *Legion*, *Kazimierz Wielki*, *Bolesław Śmiały* — są to utwory liryczne; ale Wyspiański znany jest dziś u nas ogółowi



i pozostanie wśród wielkich poetów w naszej literaturze nie dzięki owym poematom, lecz dzięki szeregowi dramatów. Jest on tedy niewątpliwie twórcą nowego dramatu, nie zaś nowej liryki. I jeśli chodzi o zdanie sobie sprawy ze znaczenia poety w literaturze, trzeba dlań szukać środowiska pośród dramatyków 19. wieku. U nas prawie od samego początku wieku, bo od Brodzińskiego począwszy, powtarzały się wciąż próby i usiłowania stworzenia narodowego dramatu. Zrazu o tem nie myślano. Feliński w swojej *Barbarze* wziął treść narodową, ale przelał ją we formę francuską, od Kornela zapożyczoną. Korzeniowski w *Mnichu* odrzucił wzory francuskie, świadomie przejął się natomiast Szekspirem i Szyllerem. Zbliżył się przez to do romantyzmu, wówczas (1826 r.) panującego, ale nie stał się narodowym. Mickiewicz długo szukał. Kilka dramatów, do połowy napisanych albo ukończonych nawet, rzucił niemiłosiernie do pieca, rozmyślał nad kwestyą, jakiemby powinno być »narodowe drama,« nareszcie zachwycony romantycznym dramatem francuskim, przejął odeń wiele właściwości, acz nie wszystkie. Ślady tych rozmyślań znajdują się niewątpliwie w *Dziadach części III.*, wydanych w 1832 roku w Paryżu. Teorya dramatu mickiewiczowskiego powstała później znacznie, ale ponieważ w praktyce *Dziady* drezdeńskie są jej wcieleniem, przeto w głowie Mickiewicza była ona już w owym czasie tworzenia

*Dziadów*. Jaka to teorya? W kwietniowej lekcji w Kollegium francuskim w 1843 mówił Mickiewicz: »Trudno napisać dramat słowiański, któryby obejmował wszystkie żywioły poezyi narodowej. Dramat ten powinienby być lirycznym i przypominać uroczę dźwięki pieśni gminnych; powinienby naśladować opowiadania, jakich wzór mamy u Serbów i Czarnogorców; powinienby przytem przenosić nas w świat nadziemski.« Zatem liryka, epos, cudowność, pierwiastek ludowy, ale także aktualność, t. j. związek momentów historycznych, w akcji dramatu przedstawianych, z uczuciami i dążeniami chwili współczesnej, ale również i historyczność, a do tego i względne stosowanie psychologii do kreacyi figur dramatycznych: — oto jak Mickiewicz wyobrażał sobie dramat narodowy. I trzeba przyznać, że *Dziady* drezdeńskie realizowały to wyobrażenie. Były one w swoim czasie równie pod względem formy dramatycznej, jak i pod względem swej treści narodowej ogromnej miary zjawiskiem. Dziwnem nie jest, że Słowacki w *Kordyanie* przejął tę formę. Ale tylko w *Kordyanie*. Słowacki w historii naszego dramatu 19. wieku ma najbogatszą kartę. Szereg jego dramatów, jak *Kordyan*, *Balladyna*, *Mazepa*, *Horztyński*, *Lilla Weneda*, *Książdz Marek*, *Samuel Zborowski*, *Zawisza Czarny* jest pokaźnym dowodem, że ambicyą główną tego geniusza poetycznego



było stworzenie w literaturze 19. wieku dramatu narodowego.

Po nim już tylko słabsze próby. Tworzył teorię dramatu około roku 1840 Magnuszewski, a w lat kilkanaście po nim Szujski, i znowu w lat kilkanaście Faleński: wszyscy mieli dobre chęci, ale wszystkim stał na wstręcie albo talent za mało twórczy, albo talent odmiennego rodzaju. W chwili, kiedy Wyspiański począł wzbogacać scenę polską swymi dramatami, kanonem narodowego dramatu był albo szablon stary szekspirowski czy szyllerowski, albo z brawurą i temperamentem kreślone gadające figury nieco banalnej Młodej Polski, albo nareszcie dość niewolnicze a przez to słabe naśladowania nastrojowe Maeterlincka. Odrzucił on prawie całkowicie to wszystko, przyjąwszy natomiast wzory i teorię Mickiewicza, rozjaśnioną i popartą wielkim twórczym talentem, a co nader ważne, zszczał czerpać i dla treści i dla formy pełną garścią pokarm z bogatej krynicy ludowych podań i ludowych narzeczy. Zapewne nie czas jeszcze dziś na spokojne i obiektywne rozważanie ze wszystkich stron dramatu Wyspiańskiego, gdyż uczucia i myśli jego nazbyt wzruszają, do głębi przejmują, a zatem nieco olśniewają spokój i rozważę. Istnieje atoli dzieło samego poety, rok temu wydane pt. „*The Tragical History of Hamlet by William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego świeżo przeczytana i przemyślana*

przez St. Wyspiańskiego.“ W tej książce rozsypał poeta mnóstwo spostrzeżeń o dramacie; można z nich bez gorszącego nadużycia wydobyć myśli, jakie i nim samym kierowały w czasie tworzenia dzieł wydanych. Nieraz wyjaśni się ta lub owa osobliwość teatru naszego dramatyka.

Te myśli, będące rodzajem zwierzeń artystycznych, różnej doniosłości i wagi — podają tu niekonięcznie w takim łańdzu, w jakim wypowiedziane. Otóż na czele zaraz, jako dedykację, pomieszcza Wyspiański — powtórzoną wewnątrz myśl, że »przeznaczeniem dramatu jak dawniej tak i teraz było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnotcie własne jej rysy, złości żywy jej obraz a światu i duchowi wieku postać ich i piętno.«<sup>1)</sup> Wielkiej to wagi zdanie, idące w poprzek teryi modernistów, wypowiedzianej w *Confiteor* Przybyszewskiego: ten nazywa *biblia pauperum* sztukę, która by z duchem wieku miała jakąś styczność. Nie hołduje tedy nasz poeta hasłu, że sztuka jest dla sztuki i dla artystów; przeto stał się tak narodowy i uzyskał obok rozgłosu cześć i uwielbienie współczesnych.

Drugim ważnym zwierzeniem jest, że w dramacie ukazuje się działanie dwóch światów. Co jest pewnikiem w świecie tamtym, do tego świat ten dochodzi uczuciem. Prawda światów zaziem-

1) *Hamlet* str. 88.



skich osiąga się za pomocą sztuki.<sup>1)</sup> Stąd wypływa racja pierwiastka nadzmysłowego w dramacie. Był ci o tem przekonany i Mickiewicz. W jego teorii czytamy wyraźną wskazówkę w tej mierze. Chodzi tylko o formę: jak zużytkować, jak wprowadzić do sztuki ów świat nadzmysłowy? Szekspir duchy, wprowadzone do dzieł, uważał za dekorację i przyozdoby, więc Oberon, Tytania i Puk i Ariel — to wszystko dekoracya, ale oczywiście wierzył we władzę inteligencji nad światem i ludźmi — i to były czasy Szekspira.<sup>2)</sup>

Czy Wyspiański w swoim dramacie uważa duchy za dekorację i przyozdobę? Nie zawsze. W *Nocy listopadowej* częściowo tak, ale nie są one dekoracyą, jeżeli działają na bieg zdarzeń lub same udział biorą bezpośredni; mogą być dekoracyą w *Akropolis*, ale nie są w *Weselu*. Rzecz prosta, że stwierdzam to nie we formie zarzutu, gdyż i u największych poetów naszych duchy nie zawsze bywają dekoracyą, choćby wziąć Bukarego z *Samuela Zborowskiego* albo *Massynię z Irydiona*.

Nie bez znaczenia może i to zdanie, dostrzeżone słusznie u Szekspira przez poetę, że wielki ten dramaturg niemal wszystkie swe dzieła stworzył drogą przerabiania i poprawiania grywanych sztuk. Czy tak postępował i Wyspiański? Nie, Wyspiański nie przerabiał złych sztuk teatralnych.

1) *Hamlet* str. 21. 25.

2) *Hamlet* str. 19.

Znamienną jest rzeczą, że takie dzieła jak *Legenda*, *Bolesław Śmiały*, *Wyzwolenie* miały już w literaturze czasem i nie jeden pierwowzór, ale z pewnością da się powiedzieć, że Wyspiański tworzył je bez wzorów. Szekspir pisał przedewszystkiem dla sceny — a czy myślał o scenie pisząc, na to dziś trudno dać prawdopodobną odpowiedź; to pewna, że Wyspiański nie myślał o scenie pisząc. Myślał o roli osób, które tworzył, wchodził w ich duszę, ale nie nadto.<sup>1)</sup> Może myślał też o terenie akcji, na którym rozgrywa się ona. Może czasem w takich dramatach, jak *Wyzwolenie*, identyfikował się z bohaterem; jednakże trudno byłoby utrzymywać, że *zawsze* się utożsamiał nawet z Konradem.

Poznajemy też jeszcze jedną zasadę, wcieloną przez poetę zwłaszcza w dramaty starożytne, ale i w polskie, z przeszłości historycznej wzięte. »Ktokolwiek — pisze poeta — grał Hamleta interpretując, a nie mógł nikt grać nie interpretując, grał źle. Dlaczego? Bo żaden z tych Hamletów nie obejmuje całości Hamleta, jako postaci, *uroślej ogromnie w tradycyi wieków od czasów Szekspira*, — i żaden uznany być nie może w zupełności.«<sup>2)</sup> Czy poeta nie ma możności i prawa wzbogacić i pogłębić starożytnej postaci rysami, którymi ją tradycya wieków od czasów, gdy żyła, wzbogaca?

1) *Hamlet* str. 8.

2) *Hamlet* str. 21.



Ma prawo; korzystał zeń Wyspiański i nikt mu z tego powodu zarzutu uczynić nie może.

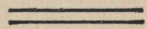
Poza szeregiem powyższych uwag, wysnutych z istoty dramatu Wyspiańskiego, związanego pomimo całej oryginalności swej z literaturą naszą przeszlą, istnieją jeszcze odrębności formy inscenizacji, dramatycznego stylu, pierwiastku dekoracyjnego w dziełach, nareszcie obrazowania i słownictwa. Podobnie jak Hamlet — wynika to z tytułu — był szeregiem scen epizodycznych, jak *Dziady* drezdeńskie są szeregiem scen epizodycznych, tak i dramaty Wyspiańskiego bywają szeregiem scen epizodycznych, skąd znowu nie wypływa, iżby pomiędzy nimi niźli doszczętnie związek wewnętrzny. O przemianach psychologicznych jednej postaci mowy niema: są to natomiast idee, przepyszne w grupach postaci w ruchu i w obrazach przedstawione. Niektóre obrazy uderzają wyobraźnię swoją siłą, plastyką i pięknem czasem wzniosłem, czasem groźnem. Wyobraźnia Wyspiańskiego lubi narzucać swoje wizje i oczarowywać, wstrząsać, porywać, przerażać niemi widza. Mamy takie dekoracyjne efekty w każdym dziele: przypomnijmy sobie choćby Laokoona z *Achilleis*, Kassandrę ściganą przez kruki z *Akropolis*, Czartoryskiego na ulicy z *Noey listopadowej*, scenę słuchania z *Wesela*, pogoń Konrada-Erynia z *Wyzwolenia* i wiele innych momentów.

Kto raz widział je na scenie, ten nigdy nie zapomni.

Do harmonii zlewają się z tem wszystkim siłą, tęgością, barwnością stylu i oszczędne bez frazeologii a bogate razem swą suggestywną mocą użycie słowa. »Słowo u niego działa jako ton, jako rdzeń dźwięku. Ludowość i archaiczność to jedyne drogi do źródłowości języka. W słowach źródłowych niby w krynicach, z których rodzą się liczne strumienie i rzeki, tkwi mnóstwo skojarzeń, nowych błysków myśli.« Proszę porównać wyżej przytoczony hymn *Veni creator*. Wyspiański równie w stylu odrzuca zbędne spojenia, jak w słowach odrzuca różne przystawki i zbitki. Dlatego słownictwo jego jest silne, malownicze, oryginalne, a że jest czysto polskie, nieskalanie polskie i że jest bogate, przeto potęguje czarodziejski wpływ wizji poetycznych. »Architektura, malarstwo i dramat, w jedność spojone, ujawniają zmysłom widzów, światu i duchowi wieku postać ich i piętno.« Tak orzekł w ostatnich wierszach swej książki o *Hamlecie* sam Wyspiański i toby można o jego dziełach orzec. Dodam, że jak dzieła wielkich poetów w przyszłości dopiero rozwidniają się w całym olśniewającym blasku, tak i niektóre dzieła naszego poety z czasem rosną w wyobrażeniu współczesników. Jeśliby jednak przyjąć w rachubę tylko te idee, te pragnienia, tęsknoty, myśli i uczucia milionów, które wielki poeta dobył z pomroką osłó-



nionej głębi serc ich, przejął w swoje serce, ogrzał i oświetlił promieniami własnego geniuszu — i tak żarem buchające i jak żar jasne rzucił nazad przed miliony, aby im je uświadomić i u nich je rozpalic, — to i wówczas należałby mu od nas hołd i uwielbienie, jako poecie najdroższemu i największemu z żyjących pośród nas.



## BIBLIOGRAFIA.

Ilość krytycznych broszur i recenzji dzieł Wyspiańskiego bardzo znaczna — zwłaszcza w latach paru końcowych. Są to atoli przeważnie wrażenia subiektywne, doznane w czasie studyów nad dziełami poety — rodzaj impresyi, ulubionych nowej krytyce. Skutkiem tego ich charakteru trwałej wartości studia te nie posiadają. Za wiele w nich najczęściej bezkrytycznego patosu i uwielbienia, nieopartego przedmiotowymi argumentami. Poważniejsze prace są następujące:

1. **Antoni Potocki.** Stan. W. studyum literackie. 1902.
2. **Piotr Chmielowski.** St. Wysp. 1902. Lwów.
3. **Andrzej Niemojewski.** St. W. Warszawa 1903.
4. **St. Brzozowski.** St. W. jako poeta. Warszawa 1903.
5. **Drogoszewski.** St. Wys. Głos. 1902.
6. **Jan Sten.** St. Wysp. Studya liter. 1905.
7. **Feldmann W.** O twórczości St. Wysp. i Stefana Żeromskiego. Kraków 1905.
8. **Lutomski.** Podwójny wyraz poezyi Wyspiańskiego (Słowo pol. 1903).



Nadto Recenzje:

9. *O Weselu:*

**Nowaczyński** w »Słowie polskiem« 1901.

**Feldman** w »Krytyce« 1901.

**Starzewski** w »Czasie« 1901.

**Pawelski** w »Przegl. powsz.« 1902.

**Spasowicz** w »Słowie pol.« 1902.

**Turowski** w »Dzien. poz.« 1902.

10. *O Wyzwoleniu:*

**Sten** w »Krytyce« 1903.

**Caro** w »Przegl. pow.« 1903.

**Chmielowski** w »Now. Refor.« 1903.

**Lack** w »Nowem słowie« 1903.

**Spasowicz** w »Kraju« 1903.

**Wasilewski** w »Słowie pol.« 1903.

**Szarota.** Wyzwolenie w stosunku do dzieł poprzednich. Kraków 1903.

**Haecker** w »Naprzodzie« 1903.

**Kotarbiński** »Głos Narodu« 1903.

**Rosner** w »Czasie« 1903.

11. *O Bolesławie Śmiałym:*

**Hoesik** w »Dzien. pol.« 1902.

**Sten** w »Głosie« 1903.

**Feldman** w »Ogniwie« 1903.

**Chmielowski** w »Czasie« 1903.

**Spasowicz** w »Kraju« 1903.



821.162.1

Mazanowski  
Stanisław

32007