

Dr. STEFAN KOŁACZKOWSKI

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

RZECZ O TRAGEDJACH I TRAGIZMIE



76

510 / 7454

1922

POZNAŃ: FISZER I MAJEWSKI

WARSZAWA: E. WENDE I SP., ŁÓDŹ: L. FISZER

TORUŃ: TOW. KSIĘGARNI KRESOWYCH



884 (99) Mzi
820-2

Pamięci wielkiego, spalającego się
nieustannym trudem pracownika,
dra med. Władysława Hrajewskiego
jako wyraz - zbyt skromny i zbyt
późny niestety - swej wdzięczności
poświęca
Autor.

OD AUTORA

Studjum niniejsze ma być przykładem zastosowania omówionej szkicowo w I-ym rozdziale metody. Nie omówiłem jej tam obszerniej, chcąc utrzymać ją w ramach krótkiego wstępu, mniemając, iż przykład przekona lepiej, niż teoretyzowanie. W danym wypadku sprawa była o tyle skomplikowana, że tragizm sam przez się nie jest wartością estetyczną. Chcąc zastosować wskazaną metodę w całej rozciągłości, należałoby, po omówieniu tragizmu, wyjaśnić, jak i dlaczego działa on w sztuce estetycznie, a następnie wniknąć szczegółowo w czynniki estetycznego przedstawienia tragizmu w utworach Wyspiańskiego.

Z różnych względów musiałem się jednak ograniczyć, redukując swe zadanie do charakteryzowania tragizmu i wskazania go w utworach, sprawę artystycznego przedstawienia i jego wartości traktując na drugim planie. Niepodobna było ominąć kwestji światopoglądu Wyspiańskiego, ani też zupełnie milczeć o wartości artystycznego przedstawienia tragizmu. Dlatego też żaden z projektowanych tytułów, ani „Tragizm w utworach Wyspiańskiego“, ani „Wyspiański jako tragic“ nie może charakteryzować dokładnie treści studjum. Pierwszy jest zbyt wąski, drugi zbyt szeroki. Zdecydowałem się więc wybrać ze względów technicznych tytuł zupełnie ogólnikowy.

Tak zwane niezrozumienie dzieł literackich w większości wypadków jest poprostu nieodczuwaniem, nie niezrozumieniem w ścisłym znaczeniu tego słowa. Przeważnie wynika

ono z ubóstwa przeżyć czytelnika i nieznajomości tych wzruszeń i tych stanów, które są ukazane w dziele literackim — z płytkości i powszedniości przeżyć szerokiego ogółu. Otóż, jeśli zadaniem krytyki jest dać poznać dzieło sztuki w pełnym znaczeniu tego słowa, jeśli wartości dzieła, leżące w uczuciu, nie doszły, lub wiadomo z góry, że nie dojdą do tego, do czego apelują — duszy czytelnika, to rzeczą krytyka jest stać się pedagogiem-poetą: suggestjonować, naprowadzać na te stany duchowe z pomocą analogji do uczuć bardziej lub powszechnie znanych. Krytyk winien narzucać poznanie uczuciowe dzieła. Może i szczytem dążeń krytyka winna być ta siła, zawarta w upajających swą mocą, królewską dumą artysty — słowach Wyspiańskiego:

„.... umiem powiedzieć, co każdego wzruszy
i w byle kpie żebraku, — dorwę się do duszy.“

(Powrót Odyssa)

Temu postulatowi narzucania uczuć w interpretacji dzieła czynią zadość bardzo nieliczne kartki tej książki. Prócz warunków, w jakich rzecz była pisana, różne przyczyny złożyły się na to: analiza problematów, nieraz bardzo zawiłych, zwłaszcza, gdy trzeba było tłumaczyć irracjonalne elementy tej sztuki, wymagająca nieraz objaśnień teoretycznych, rozpraszająca i niweczyła nastroj, tchnący z omawianych uczuciowych walorów sztuki Wyspiańskiego. W dużej mierze przyczynia się może do tego zbyt duża zwięzłość; brak jej dotkliwy w naszych studjach literacko-artystycznych rzeczywiście już mógł się naprzykrzyć i to popchnęło mnie w drugi kraniec. W związku z tą wadą pozostaje tlna: brak streszczeń omawianych utworów. Spisanie protokołu z akcji utworu, jak to się często czyni, nie uważam wcale za streszczenie dzieła sztuki. Często w ten sposób sprowadza się dzieło na płaszczyznę treści intelektual-

nej, do której w rzeczywistości bez reszty sprowadzić się nie da; potem wyprowadza się z tego fałszywe wnioski (racjonalistyczna interpretacja „Warszawianki“, która czyni zeń utwór li tylko tendencyjny i t. p. są wyraźnym tego przykładem). Streszczyć — znaczy oddać w skrócie i walory uczuciowe. Takie streszczenie — które jedynie uważam za celowe — pociągnęłoby tu za sobą, w niektórych działach tej książeczki, dysproporcje. Tam mianowicie, gdzie utwór zawiera bardzo nieliczne pierwiastki tragizmu, lub tam, gdzie koncepcja całego utworu nic nie ma z tragizmem wspólnego, a zawiera tylko tragizm w poszczególnych ustępach („Akropolis“ n. p.) ogarnięcie elementów nie wchodzących w zakres naszej analizy oddaliłoby nas od właściwego tematu, a wymagało dużego nakładu pracy. Te różne czynniki sprawiły, iż, wbrew pierwotnemu zamiarowi, powstała książeczka nieco oschła. Spełniam tu rolę podobną do tej, jaką ma oprowadzający po muzeum historyk sztuki: wskazuje pewne wartości w dziełach. Jak analiza dzieł malarzkich w książce nie zdałaby się na nic bez odpowiednich reprodukcji, tak i lektura mojej rozprawki bez uprzedniego, albo jednoczesnego zapoznawania się z utworami Wyspiańskiego, będzie próżną stratą czasu. Uprzedzam o tem czytelnika: To jest komentarz, a nie książka będąca sama sobie celem.

S. K.

ROZDZIAŁ I.

O METODZIE BADAŃ LITERACKICH.

Chociaż zagadnienie metod jakiejś nauki jest zawsze aktualnem, chwila obecna jest dla poruszenia tego rodzaju kwestyj nadzwyczaj odpowiednią: Zainteresowanie sprawami metodologicznymi, wewnętrzna potrzeba zdania sobie sprawy z podstaw, zasadniczych pojęć i celów, jakie sobie jakaś nauka wyznacza jest przecież jednym z przejawów rozbudzenia zainteresowań filozoficznych wogóle, te zaś wzmogły się u nas w ostatnich latach znacznie. Po wtóre zdajemy sobie sprawę z olbrzymiego przełomu w całym naszym życiu kulturalnem. Czekają nas nie tyle szumnie zwane „przewartościowywanie wartości“, ile ciężki mus zdania sobie sprawy z dróg i celów naszych dążeń. Wśród różnych krytycznych rewizyj musi być miejsce i na rewizję metod. Pewien ruch w tym kierunku da się już wyczuć ¹⁾.

¹⁾ Czyniąc zadość tym wyczutym u szerszego ogółu zainteresowaniom, sprawę metody badań literackich poruszano i w pismach popularnych: Lorentowicz, Kleiner, Siedlecki. Charakterystycznym był i spór o „wpływologję“. Pożądaną jest rzeczą, aby i specjaliści od historii Polski przełamali swój wstręt do filozofji, przestali już czekać, aż nowoczesne kwestje metodologiczne przejdą do historii i w ten sposób staną się przedmiotem ich badań.

Nie można rozważać wartości metod w nauce, czy stylów w sztuce, w oderwaniu od stanowisk filozoficznych, wogóle światopoglądu, z którymi są zrośnięte. Przynajmniej rozpoczynać takich rozważań: istnieją bowiem, oczywiście, i sprawy czysto wewnętrzne jakiejś nauki i zagadnienia metodologiczne zupełnie już praktycznej natury — trzeba jednak w każdym wypadku wprzód sprawdzić, czy tak jest rzeczywiście, czy obrona, lub walka z jakąś metodą nie jest związana z pewnymi założeniami. Tam zwłaszcza, gdzie spotykamy się z jakimiś, nieuzasadnionymi wartością praktyczną (w stosunku do pewnych swoistych celów) jakiejś metody niechęciami, lub brakiem zainteresowania do pracy tą metodą, nie zawsze jest to wynikiem poprostu nieuctwa, braku zrozumienia.

Impresjonizm w malarstwie ustąpił nie dlatego, żeby to była zła metoda, albo nie prowadziła do jakichś swoistych celów najkrótszą i najlepszą drogą, ale dzięki innym zainteresowaniom, innym postulatam dążeń artystów, które zapewne nie są ani lepsze, ani gorsze od impresjonistycznych. Metoda H. Taine'a w badaniu sztuki bez wątpienia posiada wiele pierwiastków żywotnych, płodnych i krytycznie przetworzona, mogłaby stać się równie rozpowszechnioną jak ongiś. W teorii nic przeciwko temu nikt chyba nie ma. Jeśli jednak jakaś udoskonalona metoda Taine'a nie jest tak popularną dziś jak inne, to jest to wynikiem przesunięcia i pewnych kierunków filozoficznych i pewnych postaw względem sztuki.

Kilkanaście lat temu psychologowie na pierwszy plan wysuwali metodę eksperymentalną, dziś nie uchodzi ona za jedyną naukową metodę badań psychologicznych; psycholog bez rumieńca może się przyznać, że nią nie pracuje. To nie znaczy bynajmniej, by psychologia ekspery-

mentalna nie dawała żadnych rezultatów. Wraz z przesunięciem punktu ciężkości zainteresowań, przeświadczeń o tem, co ważne, co istotne, musi nastąpić wysuwanie na plan pierwszy metod jednych, poniechanie, zbagatelizowanie innych, lub odpowiednie przekształcanie metod dawnych.

Czyż trzeba jeszcze dowodzić, że za temi „sympatjami“ do tej czy innej metody kryje się cały światopogląd?

Jeżeli dziś pragnę wskazać na metodę inną, to również nie dlatego, by ona miała być „lepszą“ i wykluczała te, które najbardziej się u nas rozpowszechniły, jako „gorsze“. Poprostu znaczy to tylko, że tamte czyniły zadość pewnemu sposobowi stawiania zagadnień i nie mogą nas zadowolić, gdy postawimy sobie inne pytania i to takie, które są również „ważne“.

Metoda, którą omawiam, nie jest historyczną, wchodzi w zakres tych badań, które noszą ogólnikową i nastrojącą nieporozumienia nazwę krytyki literackiej, ale, oczywiście, dotyczy ona i historyka literatury, gdyż ten musi być zarazem krytykiem. Jeżeli krytyka literacka ma na celu nietylko przygotowanie w czytelniku gruntu do odczucia wartości w dziele sztuki zawartych, nietylko wyrozumienia specyficznych właściwości artysty, jego idei, uczuć, intencji ect. ect., ale, obok wielu innych jeszcze zadań, ma mieć na celu intelektualne uświadamianie przeżytych wartości estetycznych danego dzieła literackiego, to musi rozwinąć metodę, którąby do tego celu prowadziła.

Nie mam zamiaru charakteryzować tej metody szczegółowo tutaj, chciałem tylko zaznaczyć jej kierunek i przeciwstawić ją innym.

Byłaby to więc metoda rozpadająca się na dwie gałęzie, dwa zbiegające się ze sobą kierunki pracy: 1-szy polegałby na określeniu i opisie tych cech dzieła sztuki, które są czynnikami stanowiącymi o wartości tego dzieła¹⁾, 2-gi na charakteryzowaniu już samych wartości.

Metoda ta nie jest absolutnie nową. Wszystkie jednak prawie metody o dużym znaczeniu są pod pewnym względem stare: muszą tkwić głęboko w naturze stosunku człowieka do badanego przedmiotu.

Starem jest bowiem to zagadnienie, na czym polega, w czym leży, jakie jednym słowem jest to, co mnie w danym dziele sztuki zachwyca, oraz związane z nim pytanie inne, czym się ten swoisty charakter zadowolenia z danego dzieła różni od innych, jak go określić. Wielu już próbowało wskazać na cechy dzieła literackiego, z którego źródło zadowolenia estetycznego wytryska, lecz badacze literatury czynili to przeważnie przelotnie, pobieżnie, ogólnikowo, zadawalając się paroma metaforami, dającymi analogię uczuciową wzruszenia, które dzieło nasunęło. W najlepszym razie głębsze i lepsze próby w tym kierunku czynione są tylko między innymi, na drugim planie, obok zagadnień innych. Poza te dorywcze poczynania należy wyjść i z tych luźnych sposobów, udoskonaliwszy je, uczynić *metodę*. Wprawdzie wobec nierozwiązanych przez filozofję pytań, co właściwie jest tem obiektywnie istniejącym dziełem sztuki, a wobec wszelkiego prawdopodobieństwa, że jest ono nie dla każdego kontemplującego go

¹⁾ Zaznaczam tu, że stoję na gruncie tej zasady, iż nie wszystkie wartości dzieła sztuki, dzięki którym ono się nam „podoba“ dadzą się sprowadzić do sfery piękna. Nie utożsamiam sztuki i piękna, czyli sztuki i tego, co estetyczne, dlatego nie nazywam mej metody badań estetyczną.

czemś identycznym, sądy o niem nie mogą mieć zupełnej obiektywności.

Jednakże to, co w najogólniejszym tego słowa znaczeniu nazywamy formą, stawia pewne granice temu medjum, w którym dane są nam wartości estetyczne i wogóle wartości sztuki. Wprawdzie nie wiemy, co jest w ostatniej instancji przedmiotem zadowolenia estetycznego — jednak w ten czy inny sposób pewnym technicznym cechom dzieła literackiego odpowiadają pewne wartości.

Rozbiór artystyczny dzieła literackiego będzie polegał na ustaleniu i wyjaśnieniu związku między pewnymi cechami dzieła, a pewnymi wartościami estetycznymi lub innymi elementami jak np. wzniosłość, tragizm, które wartości dzieła podnoszą. Zadanie tej metody będzie polegało z jednej strony na wysubtelnieniu analizy tych właściwości dzieła, w których wartości są zawarte i na nich polegają, z drugiej strony na precyzowaniu charakterystyki już samych wartości.

Dotąd literatura, estetyka i filozoficzna teoria sztuki niemal nie stykały się ze sobą. Analizowano technikę, czy ideową stronę utworu literackiego, niezależnie od wartości estetycznych, rozbiegano rytmikę wiersza, czy budowę powieści dla nich samych, zadawalając się co najwyżej ogólnikowo pochwałą lub naganą. Z drugiej strony estetyk konstruował czy charakteryzował najogólniejsze pojęcia estetyczne niezależnie od jakiegoś konkretnego dzieła sztuki. Omawiana metoda badań literackich łączyłaby pracę estetyka, teoretyka sztuki i analityka literackiego. Analiza utworu odbywałaby się ze względu na zawarte w niej wartości. Analiza techniki związana byłaby z jednoczesnym charakteryzowaniem specyficznych, estetycznych, artystycznych jej wartości. Przeważnie elementy artystyzmu

jakiegoś dzieła sztuki nie dadzą się w prostą kategorię estetyki ująć. Tak jak techniki jakiegoś poszczególnego dzieła nie określi się ogólnikiem — schematem z poetyki. Dla pełnego poznania arcyzmu jakiegoś dzieła niezbędne jest poznanie z w i ą z k u między jego indywidualną strukturą a wartościami, które z niej się rodzą. Nieustanna konfrontacja swoistych, indywidualnych wartości dzieła z ogólnymi pojęciami estetycznymi jest tu niezbędną, dopasowywanie tych ostatnich w znaczeniu czynienia ich coraz precyzyjniejszymi należy do zadań tej metody. Dlatego praca estetyka, filozofa sztuki i krytyka powinny zespolić się ze sobą. Gdzie ujęcie w ogólne pojęcie estetyczne niemożliwe, tam ma ją zastąpić charakterystyka lub dobitna metafora, określająca daną wartość.

Aby ogólnym wywodom nadać nieco zrozumiałości, posłużymy się przykładem, przytoczonym zresztą w bardzo skróconej formie: Przypuśćmy chodzi nam o scharakteryzowanie tą metodą ballady Kasprowicza. Rozpoczynamy od najbardziej charakterystycznej dla niej wartości estetycznej, — tą jest wzniosłość. Badamy utwór sub specie tej wartości, wynajdujemy te elementy dzieła, w których właśnie ta wartość leży; przekonujemy się, że źródła, skąd ta wartość tryska, są różne: wzniosłość polega to na prostocie fabuły, dzięki czemu treść przez nią symbolizowana, jeszcze wieloznaczniejszą, głębszą, nieogarnioną się wydaje, — to na kontrastowych zestawieniach nastrojów, to na narzucaniu tajemniczej łączności między pozornie bezsensowym refrenem, a całością utworu, to na gradacji uczuciowego waloru refrenu przez umiejętne coraz to inne zestawienia, to znów na tworzeniu pełnych grozy sytuacji w porównaniach, narzucających obrazy gigantyczne, monumentalne i t. p. Ogólna kategoria wzniosłości na scharakteryzowa-

niu tego utworu po tej analizie już nam nie wystarcza: widzimy, że mamy tu dane nie wartości jednakie, a całe mnóstwo wartości o pokrewnym charakterze, z których każda wymaga zdania sobie sprawy z jej swoistego tonu wzruszeniowego, nazwania go innem imieniem. Oczywiście, utwór może zawierać jeszcze wartości już zupełnie odmiennego typu i analogicznie postępujemy dalej. Podobnie przy charakteryzowaniu stylów artysty, epok i t. p. Można na zasadzie kontrastu z dziełami tegoż rodzaju z innych epok wydzielić n. p. pewne, typowo romantyczne sposoby opisywania natury, uwydatnić i scharakteryzować związane z niemi walory wyobrażeniowo-wzruszeniowe, tworzyć kategorie artystyczne, „definiować“ specyficzne wartości estetyczne takich opisów. Precyzyjne analizowanie cech dzieła, w których dane wartości leżą, przy odpowiednim podkreśleniu waloru wzruszeniowego, może naprowadzać, a nawet niejako zmusić czytelnika-laika do intuicyjnego wnioskowania w nie, a charakterystyka wartości — do intelektualnego zdania sobie z nich sprawy. Jest to więc droga do podwójnego niejako poznania dzieła sztuki.

Wartości estetyczne nie wyczerpują wartości sztuki wogóle, a tembardziej literatury. Niema też mowy o tem, aby omawiana metoda stać się miała jakąś uniwersalną, jedynie wartościową, czyniącą inne zbytecznymi. Już nie mówiąc o wartościach społecznych, moralnych, czy nawet poznawczych sztuki — ta metoda nie da się zastosować nawet często tam, gdzie przedmiotem badań jest nawet to, co w skład „artyzmu“ dzieła wchodzi. Rzecz prosta, są takie dziedziny techniki „faktury“ dzieła, które, choć niewidzialnie i nierozzerwalnie się z czynnikami rozkoszy artystycznej wiążą, same są estetycznie neutralne. W samej fakturze powieści np. żadne specyficzne i wymagające cha-

rakterystyki walory estetyczne nie leżą, może ona być estetycznie neutralna, choć technicznie potrzebna. Więc np. dzikiem byłoby żądanie, aby np. K. Wojciechowski, pisząc o technice walterscotowskiej w „Panu Tadeuszu”, scharakteryzował walory estetyczne tej techniki. Z drugiej strony są znowu takie nieraz pierwiastki w sztuce, jak np. tragizm, które nie będąc same przez się wartościami estetycznymi, wartość estetyczną dzieła jednak powiększają.

W takich razach zastosowanie tej metody, czego niemożliwa praca dowodem, jest możliwe. Trudno jednak, będąc ścisłym, nazwać tę metodę badań estetyczną, skoro zajmuje się i badaniem tych pierwiastków i ich stosunkiem do techniki, które, jak tragizm, same przez się wartościami estetycznymi nie są, a dopiero w pewnych warunkach na takie przetworzone zostają. W takich razach metoda ta się komplikuje, nietylko bowiem musi wskazać owe pierwiastki, t. j. wykazać w czym leżą, na czym podlegają, ale i zbadać jaką drogą, dzięki jakim „czynnikom” stają się przedmiotem zadowolenia artystycznego.

Oczywiście więc nie należy z tego, com wyżej powiedział, wysnuwać wniosku, jakoby ta omawiana metoda miała wykluczać innego rodzaju badania literackie, chodzi tylko o znalezienie przeciwwagi jednostronności tamtych, szczególnie o wyzwolenie się z pod hegemonii metody genetycznej. Ta ostatnia od czasu wpływu Taine'a stała się u nas niemal jedynie uznawaną, a metoda filologiczna przeważnie pozostaje na jej usługach. Zrozumienie czegoś, jako wyniku czynników historycznych, odejmuje badanej rzeczy powagę znaczenia bezwzględного. Dlatego pożytecznie byłoby naszym badaczom literatury wciąż przypominać o źródle rozpowszechniania się metod genetycznych, przypominać im o kontynuatorach i następach Darwina,

o Spencerze, o rozpowszechnieniu się idei ewolucji, o przenoszeniu metod przyrodników na inne dziedziny. Taka jest bowiem geneza metody genetycznej w literaturze, a w poszukiwaczach wpływów i niby tylko filologach, do dziś dnia pokutuje duch Spencera i z nim związany kierunek filozoficzny. W różnych formach pojawia się wciąż ta sama zasada badania, dlatego dodaję, że pod ogólną nazwą metody genetycznej obejmuję wszystkie te, w których zasadą jest poznanie dzieła literackiego drogą okólną. Czy to będą badania „milieu”, czy tekstów czytanych przez twórcę badanego dzieła, zawsze pytaniem jest, co się na dzieło złożyło, nie zaś czym ono jest, zawsze — jaką drogą powstało, a nie jakim jest ono samo. To też prof. Windakiewicz, który, jak świadczy przedmowa do jego książki o „Panu Tadeuszu”, uważa się za pionera nowej „analitycznej” metody, jest w istocie genetykiem i zajmuje się powstawaniem dzieła i materiałem nań, a nie dziełem sztuki. Metodę jego cechuje to, co wszystkie kierunki, które doszły do krańca swych konsekwencji, a więc ekskluzywne zapatrzenie się w ten kierunek, skostniałość i akademizm. Robi on wrażenie jakiegoś chronologicznie „ostatniego” w pewnym kierunku, nie zaś pierwszego w nowym.

Nie myślę walczyć z metodą badania genetycznego, należałoby tylko krytycznie rozważyć różne jej wąskie modyfikacje, a przede wszystkim raz oficjalnie uznać, że metoda genetyczna nie jest jedyną naukową.

Powiedziałem oficjalnie uznać, gdyż u nas na przeszkodzie w rozwoju nowym metodom stoi często prowincjonalny fetyszyzm naukowości, podobny do tego kultu, jaki mają dorobkiewiczze, do „savoir-vivre'u”. Nie prawda, zdobywana „naukową metodą”, tę ostatnią uświęca, ale

przez dziwnie opaczne pojmowanie „naukowość” podniesiona jest do jakiegoś absolutnego kryterium. Zapomina się, że „naukowość” jest rzeczą względną, że naukowa metoda powstaje z przednaukowych niejasnych poczynañ i że dobre naukowe metody, przestają być za takie uznawane, gdy się pozna jednostronność lub fałszywość zasady, na jakiej się opierają, lub znajdzie się inną metodę, bardziej precyzyjną, prościej prowadzącą do celu. Im mniej kulturalne społeczeństwo, tem bardziej jednostki, zajmujące się poważnie nauką, obawiają się dyletantyzmu, dlatego też ten fetysz naukowości, przejawiający się wśród niektórych naszych kół, jest skądinąd zrozumiałym środkiem obrony.

Z ducha lojalności zrodziła się książeczka Dra Borowego „O wpływach i zależnościach w literaturze”¹⁾. Odnacza się ona kunsztem i subtelnością, co czyni ją estetycznie pociągającą, ale może dlatego, że powstała jako odpowiedź na wywody Siedleckiego, a więc ma poniekąd charakter okolicznościowy, nie czuć szerszego horyzontu w ujmowaniu tych spraw. W istnienie zależności nikt na serio nie wątpi. W tym wypadku, pisząc rzecz polemiczną, właśnie trzeba było zastosować metodę genetyczną. Odnaleźć źródła nienawiści do „wpływologii”. Źródła te są następujące: 1) Niemal ekskluzywne posługiwanie się tą metodą, co dało, jako rezultat, rażącą pod względem ilościowym przewagę prac tego rodzaju nad pracami opartymi na innej metodzie (jeżeli nie będziemy liczyć impresyj literatów, stroniących wogóle od wszelkiej metodycznej pracy), podczas gdy w naukowej literaturze historyków sztuki, (choć przecie w dziedzinie malarstwa wpływy też

¹⁾ Krakowska Spółka Wydawnicza 1921 roku.

istnieją), takiej dysproporcji niema. To przesycenie się jednostronnym charakterem prac wywołało, zrozumiałą psychologicznie, niechęć nawet do faktów, bo wpływy są faktami. 2) Mimowiednie przyjmowanie i przez szerszy ogół, interesujący się literaturą, nowych stanowisk filozoficznych, które rodzą takie zagadnienia i takie postawy względem sztuki, na które prace genetyczne odpowiedzi nie dają: Głód prac innych. 3) Metoda ta w wielu wypadkach stała się poprostu przytułkiem dla badaczy nie odczuwających sztuki głębiej, niezdolnych do twórczości — zestawianie bowiem wymaga najmniejszego wysiłku umysłowego. Częstokroć badania wpływów i materiałów odbywały się nie według metody, ale właśnie bez metody, niekrytycznie, naiwnie, a co ważniejsza bez jakichś dalszych w perspektywie widzianych celów — jak gdyby one były same sobie celem. Dr. Borowy, przez właściwą mu grzeczność, wmawiał w uczonych, że badanie wpływów odbywało się zawsze tak metodycznie i inteligentnie, jak on to sam rozumie, albo jak czynili dotąd bądź nieliczni luminarze wśród naszych historyków literatury, bądź obiecujące siły wśród młodszego pokolenia. W danym wypadku może to i dobry sposób: ci którym się o subtelnych rozróżnieniach Dra Borowego dotąd nie śniło, może postarają się.... dowieść w pracach, że zawsze to wiedzieli. Wśród nowych i twórczych rzeczy powiedzianych przez Dra Borowego należy podnieść rozróżnienie nieumiejętnego badania zależności pêle-mêle, od umiejętnego, przy ścisłym rozróżnianiu rodzaju wpływów: ideowych, tematowych, stylistycznych, frazeologicznych etc. etc. Ze swej strony dodałbym jeszcze jedno uzupełnienie. Zdaje mi się, że badanie zależności warto podejmować, — wtedy, gdy będzie ono miało na celu określenie charakteru, stylu dzieła. Za

dawnych czasów, gdy chciano o kimś informacji — odpowiedź na pytanie brzmiała: Urodzony z takiej a takiej, ojciec posiada majątek tam a tam, krewnymi są X, Y i Z. To zastępowało charakterystykę o n g i ś. Dziś nam taka „charakterystyka” nie wystarcza. Dziś charakteryzujemy ludzi inaczej, mówimy: to jest typ fabrykanta łódzkiego, malarza z Monachjum, nauczyciela z Galicji i t. p. Te rzeczy coś mówią. Analogiczna różnica, sądzę, winna zachodzić między badaniem zależności na starą modłę, a badaniem nowoczesnym. Określenie techniki powieści, jako techniki Waltera Scotta, budowy komedji, jako molierowskiej będzie więc rodzajem określenia przez analogję integralnej części sztuki, jej charakteru, czy stylu, a to jest rzeczą znacznie płodniejszą dla zrozumienia wartości dzieła niż badanie materiału, z którego dzieło powstało. W badaniu krytycznym metod nie należy bowiem zapominać, że sama ich przydatność i sprawność nie może być jedynym ich kryterjum, ale na pierwszym planie ocenić należy ważność celów i wyników do których one prowadzą.

Prócz rozpanoszenia się metody genetycznej (zaliczam do niej i filologiczne badanie wpływów) jest i wiele innych przyczyn, które zahamowały lub uniemożliwiały rozwój metodycznego określania i charakteryzowania wartości w sztuce; jedną z najważniejszych jest stan dawnej estetyki. Estetyka dogmatyczna, normatywna lub psychologiczna, uniemożliwiały wogóle rozwój takiej metody badań literackich, czasy się jednak zmieniły i estetyka poszukuje innych metod, które podobne badania umożliwiają.

Nie mogła też ona rozwijać się przy tym rozdziale pracy i wzajemnej niechęci: badaczy sztuki, literatury

i estetyków do artystów i smakoszy piękna, a tych ostatnich do uczonych wszelkiej kategorii — to zaś do niedawna było objawem powszechnym. Stojąc już poza prądem ekskluzywnego estetyzmu w stosunku do sztuki, który głosił tak zwany modernizm i uznając konieczność szerokiego stosunku do sztuki, któryby wszystkie jej wartości wyczerpywał, eo ipso uznajemy wszystkie naukowe metody, któreby czyniły zadość wszechstronnemu jej badaniu. Niemniej jednak poznanie naczelných estetycznych i wszelkich swoistych t. j. artystycznych wartości dzieła literackiego, jak każdego dzieła sztuki, wymaga specjalnej metody, a ani badania historyków-filologów nie poczynane *s u b s p e c i e* wartości estetycznych, ani najpiękniejsze nawet impresje „literatów” na nią się nie składają.

O TRAGIZMIE WOGÓLE.

Zespół zjawisk o wartości przeciwnej t.j. ujemnej i dodatniej, dobra i zła, szczęścia i nieszczęścia, triumfu i porażki, zasługi i winy, o ile jest konieczny i nieunikniony, odczuwamy jako tragizm. Tragizm dany być może w sferze rzeczy konkretnych i w sferze wartości, w sferze dóbr jednym słowem, ale zawsze tam, gdzie współlistniają, zderzają się ze sobą wartości biegunowo różne. Więc tragicznem jest n.p. zwycięstwo, które pod innym względem okazuje się klęską. Tragiczny jest — w koncepcji Krasińskiego — los poety, bowiem jest on twórcą wszechmocnym, a zarazem niezdolnym do życia i pozbawionym zasług; potężnym i słabym, pragnącym kochać świat i — zarazem nie umiejącym kochać ludzi bezpośrednio, nie przez pryzmat koncepcyj poetyckich. Właściwie już samo współlistnienie dwu przeciwieństw, t. j. dwu zjawisk, dwu dóbr o biegunowo różnych wartościach, daje wrażenie tragizmu: jeśli w jakimś wyjątkowo uroczystym i wesołym dniu stanie się nieszczęście, jeśli zdradziecki cios ugodzi w człowieka wielkich zasług — to rzeczy te będą miały zabarwienie tragiczne. Tę cechę może mieć i wypadek, o ile współlistnieć w nim będą takie przeciwieństwa wartości n.p., gdy zwycięskiego wodza w dniu triumfu spotka jakiś cios dotkliwy.

Lecz samo współlistnienie dwu wartości przeciwnych daje tylko słabe wrażenie tragizmu, dlatego że nie wyczuwamy konieczności bezwzględnej, a tylko nieodwołalność faktu. *Par excellence* tragicznem zjawiskiem jest dopiero to, w którym współlistnienie tych zjawisk o przeciwnych wartościach, dobra i zła, cnoty i grzechu, rozwoju i marnienia, polega na jakimś związku tkwiącym w naturze rzeczy, tak, że z istoty jakiegoś dobra musi wynikać zło, że z natury jakiegoś szczęścia wynika, że ono się „źle skończy“, gdy wreszcie wyczuwamy, choćby w stanie potencjalnym, jakąś tendencję, siłę pchającą ku zgubie wartości. Tak n.p. z natury poetyckiej wypływają wszystkie te wady, który są przyczyną nieszczęść — mówię wciąż o koncepcji poety u Krasińskiego —, tak z młodzieńczego temperamentu, bujności, szczerości, prostolinijności postępów (które same przez się są czemś dodatniem, sympatycznem, wartościowem) wynikają te czyny młodego faraona z powieści Prusa, które są przyczyną jego zguby. Dlatego wolałem określić tragizm przez zespół dobra i zła. Ponieważ dobro i zło (wyrażam się tak kwoli zwięzłości, mając na myśli zawsze jakieś konkretne zjawiska o wartości dodatniej i ujemnej) nabierają dopiero wybitnie tragicznego charakteru, gdy coś je w nierozdzielną jedność spaja, czy też gdy mieszczą się w obrębie czegoś stanowiącego pod pewnym względem jedność, wybitnie tragicznym jest rozłam, rozdwojenie jakiejś sprawy, jakiejś duszy, lub takie zdarzenie, gdy jest rzeczą wyraźną, iż zło, które wartość dodatnią niweczy, z tego samego źródła bierze początek, co i dobro.

Gdy już zaznaczyliśmy, że poczucie jakiegoś „wewnętrznego“ związku między zjawiskami zawierającymi dodatnią i ujemną wartość daje głębsze wrażenie tragizmu,

niż samo ich współlistnienie — to z kolei znów podkreślić należy, iż w tym zespole istotowym złego i dobrego tragizm nabiera pełnej wyrazistości, gdy zachodzi specyficzny wypadek. Mianowicie — gdy zło zawiera przy najmniej w zarodzie, stanie potencjalnym siłą, skierowaną, czyhającą niejako na to, by to dobro zniweczyć. By powrócić do wspomnianego już przykładu, specyficznie tragicznym czyni los poety według Krasińskiego nie tylko sam wewnętrzny — w tym wypadku psychologiczny, związek między jego siłą i słabością, między danymi do życia na najwyższych wyżynach, a niezdolnością do utrzymania się na nich, ale to, że wszystkie wady poety (właśnie z poetyczności jego wynikające) są jakby kłutwą, która ciąży, grozi zatarciem wszystkim wartościom w nim będącym i to nam Krasiński ukazuje. Podobnie ma się rzecz i w analogicznej pod względem tragizmu koncepcji ludzi wielkich w „Konradzie Wallenrodzie”: „Jeszcze w kolebce wasza pieśń zdradziecka nakształt gadziny obwija pierś dziecka i wpaja w duszę najsrozsze trucizny”. Tragizm leży w wewnętrznym związku przeciwieństw: to, co jest wysoką wartością, górny idealizm poezji, staje się czynnikiem niszczących życie wysiłków: („młodości, jakże wielkie tve ofiary”); ale *pointe’a* tragizmu jest to, że ten idealizm pcha nieszczęśnika do bohaterskich ofiar, że grozi cierpieniem, nie tylko samemu „idealście”, ale, niby kłutwa, spada na wszystkich, z którymi go coś wiąże („biada niewiastom, które kochają szaleńców”). *Pointe’a* tragizmu leży tu w tendencji, w „zdradzieckich” zadatkach poezji, pchającej ku niszczącemu szczęściu osobiste idealizmowi. Już zaród poezji, już niewinne piosenki „truciznę” zawierały. Dlatego, że tendencja niszczenia, „siła czyhająca” na

zniszczenie dobra jest w tym zespole przeciwieństw, który robi na nas wrażenie tragizmu, *pointe’a* — najwymowniejszy, najłatwiej postrzegalny jest tragizm w działaniu. Bówiem wtedy „tendencja”, czy siła okazuje się siłą, czego w stanie potencjalnym moglibyśmy nie wyczuwać. Dlatego to trafne poczucie tragika wiedzie Wyspiańskiego, ku usiłowaniu przedstawienia tragicznej koncepcji życia dynamicznie (ob. moją interpretację śpiewu rusalek w „Skałce”) wtedy, gdy tragizmu nie przedstawia w akcji dramatu, ale jako obraz prawdy życia, ogólnie.

Ścisłe z wyżej powiedzianym wiąże się kwestja t. zw. „tragicznej winy”, z której przez nieporozumienie chciano zrobić coś w rodzaju specyficznego gatunku tragizmu, albo wogóle rzecz w tragedji niezbędną. Sam termin już przez swoją niejasność nasuwa myśl o jakimś specyficznym rodzaju przestępstw, które są tragiczne. W rzeczywistości jest ona tylko poszczególnym wypadkiem zespołu dobra i zła, który robi na nas wrażenie tragiczne. Występek popełniony przez bohatera cnotliwego, który pozostaje w ścisłym wewnętrznym związku z jego cnotą (Wallenrod, Irydjon), albo taki czyn, który jest pod jednym względem zły, pod innym dobry (zemsta Orestesa z tragedji Ajschylosa) daje wrażenie tragizmu, ponieważ mamy tu ów zespół dobra i zła, o którym mówiliśmy poprzednio. Tragiczna wina jest więc jednym z wielu możliwych zespołów wartości dodatniej i ujemnej i nie specyficznego w niej niema. To jedno tylko przemawia za częstem wprowadzaniem jej do tragedji, że wartości natury etycznej są pod względem hierarchji najwyższymi i ich zatarcie, lub kolizja między temi wartościami, wstrząsają głębiej. Przy tej sposobności i na tym przykładzie winy tragicznej raz jeszcze przekonać się możemy, jak mało tragiczne jest samo tylko współlistnienie

nie zła i dobra. Zepewne jest już rzeczą nieco tragiczną, jeśli ktoś wysoce szlachetny shałbi się, nielicującym z jego duszą, nikczemnym czynem. Ale *par excellence* tragiczny jest dopiero taki wypadek, gdy właśnie wina pozostaje z cnotą w jakimś specyficznym a nieuniknionym związku. Wprost klasyczny przykład głęboko tragicznej winy stworzył Ryszard Wagner w „Tristanie i Izoldzie”. Bo właśnie przez swą szlachetność i lojalność względem króla Marke naraża się Tristan na gniew Izoldy. Brongena zamiast trucizny podaje napój miłosny, którego siła jest nieprzeparta. Między grzechem więc, w jaki popada Tristan, miłując Izoldę, a jego wiernością wobec króla zachodzi przyczynowy związek. Będąc wzorem szlachetności — popełnia czyn sam w sobie będący zdradą. Tragizm tej „winy” polega na sile kontrastów między nieskazitelnnością jego duszy, a zdradą zaufania króla i na zespoleniu ich w jedność. Gdyby grzech spełnił ktoś mniej szlachetny, albo gdyby Tristan uległ poprostu pokusie, i przez to już nie był nieskazitelnym, to tragizm byłby słabszy. Dlatego tragicy starają się o to, by wina popełniona była przynajmniej w imię jakiegoś wielkiego ideału, wtedy bowiem możliwy jest zespół, zła i dobra, występku i cnoty, choć na mniej silnych oparty kontrastach, niż we wskazanym przykładzie u R. Wagnera. Bez tego zespołu wartości dodatniej i ujemnej, powiązanych ze sobą wewnętrznym związkiem konieczności, niema tragizmu, a więc sama tylko wina i spadająca za nią kara absolutnie nic w sobie tragicznego nie mają. Wrażenie tragizmu daje tylko amoralny i irracjonalny, a konieczny związek dobra i zła. To, że wielka wartość musiała być sponiewierana, lub musiała ulec zagładzie, choć wedle naszych poczuć moralnych winna była istnieć i prosperować, że wbrew wszelkim mądrym obliczeniom

i przewidywaniom jakąś irracjonalną drogą właśnie się w zło, czy nieszczęście popadło (Edyp) — to wszystko jest typowo tragicznym zjawiskiem. Logicznie, przyczynowo przewidziana strata jakiegoś dobra jest równie pozbawioną tragizmu, jak sprawiedliwy i zasłużony cios. I w tragicznej winie *pointe*’ą jest to samo, co w każdym innym zjawisku tragicznym, a mianowicie to, że rzecz obdarzona wartością dodatnią mieści w sobie zaród zniszczenia, albo zaród wartości ujemnej, czyli że właśnie z cnoty, czy dążenia do niej, wynika w jakiś konieczny sposób zło.

Wszyscy odczuwamy różne stopnie tragiczności, mówimy o „głębokim” tragizmie, o „wielkości” tragizmu, o lekkim „zabarwieniu” tragicznym. Na stopień tragizmu składa się wiele czynników, splatających się przeważnie w każdym konkretnym wypadku ze sobą: nie może być mowy o wykreśleniu jednej linii hierarchij tragiczności. Wielkość tragizmu w pierwszym rzędzie zależy od poczucia niemożności usunięcia takiego tragicznego spłotu zdarzeń; jest on tem większy, im oczywistsza jest niemożność innego wyjścia z konfliktów, prócz takiego, w którym ginie jakaś wartość. Dlatego fatum, los (o ile weń, naturalnie, wierzymy) wiążące w jedno zbrodnię i cnotę, szczęście i nieszczęście, jako stanowiące *maximum*, absolut nieprzewidywalności, sprzyja więcej wrażeniu tragizmu, niż jakiś układ stosunków, który, jeśli nie jest nawet w danej sytuacji przewycięzalny, nie wyklucza myśli o innym układzie. Dlatego, sędzę, tragizm Wallenroda, jako wynikający z pewnej określonej sytuacji społecznej, będziemy odczuwali jako słabszy od tragizmu sytuacji, która jest absolutnie niezmienną. Chociaż, jak zaznaczyłem, w każdym konkretnym wypadku decyduje wiele czynników.

Wielkość tragizmu zależy też od cenneści tego, co ginie, jest ona, powiedzmy, odwrotnie proporcjonalną do marności, lichoty, zła, które dobro niszczy, czy paczy. Wogóle zależy od wielkości kontrastu między splotem dodatniej i ujemnej wartości. Mistrz w potęgowaniu tragizmu, Zygmunt Krasiński, dostarczyć może mnóstwo przykładów, na stopniowanie tragiczności. Miłość Grimhildy do Amfilocha (Irydjon) jest dlatego tak głęboko tragiczna, tak potężna jak fatalizm, że jest porzuceniem, zdradą boga dla człowieka. Podobnie, gdyby zwykła miłość kobiety, Kornelji Metelli, przerodziła się w zwykły zawód miłosny, nie byłaby ona w tym stopniu tragiczną. Tragizm wzmożony jest przez kontrasty, przez spotęgowanie wartości dodatniej i ujemnej. To nie miłość tylko i zawód, — to zarazem triumf oblubienicy Chrystusa, której miłość ziem-ska splata się w jedno z miłością świętej ku Bogu, ukazany potem jako upadek, sromota, zaślepienie erotyczne w tym, który był tylko narzędziem szatana. Klasycznym wprost przykładem tragizmu, pogłębionego nie przez wyniesienie w hierarchji tej wartości, która ginie, a przez podkreślenie marności, małości siły niszczącej, jest zakończenie przepięknego wiersza Kolcowa, — „Czto driemuczij les prizadumałsia“ słowami: „Z bogatyrskich plecz sniali gołowu, nie bolszaj goroj — a sołomienkoj“¹⁾. Ten kontrast, że wielkość, bohater, ginie z lichy, marnej przyczyny, ginie przez „żdźbło słomy“, to jest rysem podkreślającym tragizm. Podobnie w tragizmie koncepcji boga Wotana w „Pierścieniu Nibelungów“ pointe'ą jest ta, tak ludzka,

¹⁾ Oczywiście tu, jak i wszędzie, gdzie mówię o wzmożeniu tragizmu przez kontrast, uczucie tragizmu dlatego jest możliwe, że autor już wprzód zasugerował fatalną konieczność zbieżności tych kontrastów.

arcyludzka w tym bogu, słabość, dobroduszość, uległość wobec żony, Fryki. Nie to tylko, że giną jego wielkoduszne, boskie zamiary, jest tragiczne, ale przez co giną.

Im bardziej jest niespodziane, nieprzewidziane tragiczne zdarzenie, tem tragizm głębszy, bowiem o tyle prze-możniejszą wydaje się konieczność, która w jedność zespo-liła dobro i zło, im oczywistszem jest, że działa niezależnie od przewidywań i obliczeń. Tu za klasyczny przykład takiego rodzaju tragizmu może posłużyć ustęp z „Zygmunta Augusta“ Wyspiańskiego:

„Zmożesz siłę, zmożesz znoje,
Zmożesz wojny...

.....
Grom cię sięże w czas spokojny“.

Oczywiście nie myślimy tu wyliczać wszystkich możliwych czynników pogłębienia tragizmu, które w każdym konkretnym wypadku splatać się ze sobą i kombinować mogą tak, iż trudno decydować, który z nich przeważa. Jeden jeszcze czynnik jest ze zjawiskami głęboko tragicznymi nierozłączny, ale ten niezmiennie samo zjawisko tragizmu komplikuje i wymaga oddzielnego omówienia, do czego też teraz przystąpimy.

Odczucie zdarzenia lub kolizji, jako tragicznych, jest przeważnie nierozdzielne z poczuciem pewnego prawa, swoistego „porządku“ świata, które w tym tragicznym zdarzeniu się tylko przejawia. Jeśli odczuwamy n. p., jako tragiczne losy miłości Romea i Julji — to zarazem mieści się w tem odczuwaniu niejasne poczucie jakiejś „prawdy życiowej“, jakiegoś ładu czy ustroju świata, w którym namiętność tak niezwykle musi się skończyć nieszczęściem¹⁾.

¹⁾ Nie zajmuję się tutaj estetycznym działaniem tragizmu. Chciałbym tylko zaznaczyć, że to poczucie „prawdy życiowej“ w zjawisku tragicznym jest jednym z ważniejszych, a niesłusznie przez estetyków pomijanym czynnikiem „podobania się“ tragedji.

Jeśli odczuwamy jako tragiczne życie Leonarda da Vinci, widząc niewspółmierność między tem, do czego była zdolna ta wszechstronnie genialna natura, a tem, co po sobie pozostawił, to w tragizmie tym dane jest poczucie „prawdy życiowej“, poczucie ustroju świata, czy charakteru życia (mniejsza o nazwę), w którym tak się właśnie „dziwnie plecie“. Życie Leonarda, (jeśli pojmujemy je jako tragiczne) jest niejako przejawem, czy symbolicznie charakterystycznym przykładem. Dzięki takiemu immanentnie w tragicznym zdarzeniu danemu poczuciu „prawdy życiowej“ ustroju świata, tragizm nabiera specyficznej głębi.

Usunąć tu musimy nastroczające się nieporozumienia.

1-o To poczucie ustroju świata to nie pogląd pesymistyczny.
2-o Nie mówimy tu też o koncepcji tragicznej świata, która jest oczywiście pesymistycznym na świat poglądem, ale specyficznym jego rodzajem: zło jest w nierozzerwalny sposób sprzężone z dobrem, albo każde dobro zawiera zaród zguby i t. p. Nie mówię tu o jakichś refleksjach po tragicznym zdarzeniu, o żadnej koncepcji, czy poglądzie: mam na myśli tylko immanentnie dane wraz ze zjawiskiem tragicznym p o c z u c i e porządku czy ustroju świata, w którym takie oto właśnie tragiczne zdarzenia się dzieją. Na tę specyficzną dwoistość tragizmu przez związane z nim poczucie „ustroju świata“ wskazywał już w swej rozprawie o tragizmie Max Scheler¹⁾. Podobnie określa tragizm Stanisław Brzozowski: „Nie traćmy z oczu tego, że do tragizmu dochodzi się tylko przez życie. Tragizm jest przeżyciem konkretnym. Tragizm w źródłach swoich, w pochodzeniu swem, jest zawsze konkretny, określony, jak życie samo. Jeśli zaś następnie w tragedji te szlaki du-

¹⁾ Abhandlungen und Aufsätze Leipzig 1915. Verl. der Weissen Bücher.

chowe i życiowe, które ku tragizmowi wiodą, ukazują się nam jako typowe, innemi być nie mogące, a więc pierwiastek wieczności mające w sobie, to jest wynikiem przeobrażenia, jakiemu uległa każda konkretność, gdy jest z punktu tragizmu widziana¹⁾. Zdaje mi się, że to „przeobrażenie konkretności“ jest w związku wycuciem w zdarzeniu tragicznym „porządku świata“.

Nawiązując teraz całą tę niezbędną dygresję do powiedzianego wyżej o różnych stopniach wielkości i głębi tragizmu, stwierdzamy, że ten czynnik o zabarwieniu wyraźnie metafizycznym nadaje tragizmowi niezwykłą głębię, przedziwny czar jakby widzenia istoty, prawdy życia.

Wźijmy się teraz w tragizm zawierający immanentnie poczucie „ustroju świata“. Gdy w zdarzeniu, które w proch obróciło wysokiej wartości dobro, triumfuje zło, co spadło jak grom wbrew rachubom rozumu i najpotężniejszym wysiłkom zapobieżenia mu, świta jakieś tajne poczucie, — mimo całego irracjonalizmu i amoralizmu tego zdarzenia — że to jest prawda życiowa — to właśnie będzie tą cechą tragizmu, o której mówiliśmy.

A dopiero to poczucie może drogą spekulacji filozoficznej rozrastać się w tragiczną koncepcję świata, przyjmującą tragizm, jako jedno z praw władających życiem, czyniące Boga złą, mściwą, irracjonalną potęgą i t. p.

Teraz dopiero będziemy mieli się na czym oprzeć, roztrząsając tezę: „tragedja musi być oparta na konieczności“.

Przedewszystkiem nie należy mieszać konieczności przyczynowej, realnej, która do katastrofy tragicznej do-

¹⁾ Tygodnik „Głos“ z 1905 r. Nr. 14 (podkreślenie moje).

prowadziła, leżącej bądź w przypadkach, kolizjach, bądź w psychologii ludzi ze zgoła inną koniecznością tragiczną, którą należy poczuć w ustroju świata, w poczuć „vis maior“.

Może Max Scheler ¹⁾ popada w swej charakterystyce w jednostronność i każdy tragizm pojmuję metafizycznie, jednak jego rozróżnienie konieczności przyczynowej od właściwej konieczności tragicznej jest zupełnie trafne i głębokie: to są dwie różne rzeczy nie pokrywające się.

Poprzednio skonstatowaliśmy, że ważnym czynnikiem tragizmu jest pocucie wewnętrznego związku między wartością a jej zaturatą. Otóż ten związek może być dwojaki. Weźmy przykłady. Siła moralna, nakaz wewnętrzny jest tym motorem w „Cydzie“ Corneille'a, wiązadłem między tem, co jest wartością, szlachetnym postępkim, a nieszczęściem pod innym względem. Podobnie w „Romeo i Julii“ Shakespeare'a między płomienną, rozhułaną miłością młodzieńczą a postępkami, sprowadzającemi katastrofę, zachodzi przyczynowy psychologiczny związek. Tu i tam mamy jeszcze czynnik przyczynowy, w postaci układu wypadków, warunków otoczenia. Ale zarówno nakaz etyczny u Corneille'a, jak i czynnik psychologiczny u Shakespeare'a wiążą szczęście z nieszczęściem przyczynowo. Nie jest to jakaś, w tych wypadkach, odrębna konieczność, którąby godziło się przezwać inaczej. A teraz obaczmy, czy zawsze ten związek jest tylko przyczynowy.

Jeśli Krasinski powiada: „Gina swięci, gina mili — żyją niecierpiani“ — to u tego, skrajnie tragicznie pojmującego świat, pisarza sąd ten nie jest, — jakby można tylko z tego zdania mniemać, sądem empirycznym. To nie jest proste skonstatowanie często zauważonego faktu —

¹⁾ l. c.

to jest wyraz przeświadczenia, sąd poniekąd aprioryczny: to wyraz jakiegoś „fatalnego“, jeśli kto chce tak nazwać, związku. Nie ulega przecież żadnej wątpliwości, że Krasinski tu nie ma żadnych przyczynowych związków na myśli, w rodzaju n. p. chorób, które są przyczynowo ze swiętością, czy dobrocią związane. Przeciwnie, te wszystkie przyczynowe działania są tylko przejawem tego fatalnego związku. Podobnie Wyspiański, w przepięknych słowach „Legendy“:

O Sławo, idziesz ku mnie chyża, —
W mej klątwie ty poczęta.
Śmierć mi otwiera twoje dźwirza!
O Sławo, Sławo Świała!!!

wyraża pocucie istotowego, a nie przyczynowego związku między temi rzeczami. Znane przysłowie „niema róży bez kolców“, jeśli pojmiemy je jako wyraz pewnego światopoglądu, opiera swój głęboki sens na pocuciu takiego istotowego związku w życiu między dobrem a cierpieniem i absolutnie nie ma nic wspólnego z koniecznością przyczynową, którąby nam botanik tłumaczył, dlaczego róża ma kolce.

Konieczność przyczynowa, która do tragicznej katastrofy doprowadza, nie ma w sobie nic specyficznego, ale ma to ów „istotowy“ związek między dobrem i złem. To jest właśnie ów fatalizm tragiczny, konieczność tragiczna.

Ponieważ przeważnie tę kwestję konieczności tragicznej porusza się w związku z techniką tragedji, więc pomówimy o takim przedstawieniu tragizmu.

Tragiczny stan rzeczy (kolizja), czy tragiczne zdarzenie (katastrofa), musi być nieprzewidywalne, nieuchronne, bo to stanowi niezbędny warunek tragizmu. Tragedja

przedstawia rozwój wypadków od kolizji do katastrofy, więc konieczność przyczynowa potrzebna jest jako motor biegu zdarzeń. Jest w nas tendencja do instynktownego opierania się wierze w to, czego sobie nie życzymy, bądź dlatego, że to sprzeciwia się naszemu poczuciu tego, co „być powinno“ t. j. zachowaniu wartości, bądź przez sympatię dla bohatera, dlatego wiążadła konieczności przyczynowej w toku akcji muszą być tak silne, by ten opór pokonały, by oczywiście było, iż innego wyniku, prócz katastrofy tragicznej, być nie mogło. Konieczność przyczynowa wystarcza więc do obudzenia uczucia tragizmu i wystarcza w tragedji — ale nie jest to wtedy najgłębszy typ tragizmu. I nie należy mieszać tej konieczności „naturalnej“ przyczynowej z tą koniecznością tragiczną, która ukazuje się ponad wiążadłem przyczyn jako *vis maior*.

Dlatego, że są to dwie odrębne rzeczy — mogą być dwa typy tragedji. Los, wola boga w tragedji greckiej jest właściwie hipostazą musu tragicznego. Ten zaś wyuczany był jako coś ponadprzyczynowego w zdarzeniach tragicznych.

Taka hipostaza, takie mitologizowanie nie jest czemś niezbędnym w tragedji. Suggestja autora-tragika, jego wiara w fatalną tragiczną siłę kierującą życiem, apelując do naszych pocuć tragizmu, wzbudzić może poczucie koniecznego istotowego związku, wzbudzić może poczucie konieczności tragicznego zdarzenia. Ta „wyższa konieczność“, konieczność tragiczna może być wtedy ukazana jako kierująca przyczynowym biegiem zdarzeń, albo może zastępować żelazną nieposzlakowaną konieczność następstw zdarzeń wiodących do katastrofy. Ani w „Tannhäuserze“ ani we „Fliegender Holländer“ konieczności przyczynowej, ściśle rzecz biorąc, niema, (autor nie usiłuje

przekonać nas, że Tannhäuser musiał nie dostać rozgrzeszenia w Rzymie, a Holender spostrzega Sentę, rozmawiającą z narzeczonym, przypadkiem. Podobnie nie przeszkadza poczuciu konieczności tragicznej w „Złotym runie“ czy w „Dla szczęścia“ Przybyszewskiego, że te zbiegi okoliczności podobnych nieszczęść, szeregu zdrad nie są koniecznością przyczynową umotywowane. Wiara że „tak być musiało“, że „życie się mści“ jest tu takim samym wykładnikiem istotowego związku między szczęściem i zbrodnią, jak los u Greków.

Często konieczność tragiczna dopiero w całej pełni jest ukazana, gdy jest jawnie rozbieżną z przyczynowym biegiem zdarzeń i tem bardziej wydaje się nieprzemожoną. Fatum tragiczne w podaniu o Edypie dlatego działa na nas tak potężnie, że w sferze realnej, w sferze przyczyn i skutków, Edyp zrobił wszystko, by zbrodni uniknąć.

Rozróżniliśmy dwa rodzaje konieczności, ale w praktyce mogą one być w tragedji współcześnie zastosowane i wtedy wrażenie tragizmu jest najgłębsze. Tragik może całym szeregiem przyczyn przeprowadzić konieczność katastrofy, ale zarazem — „alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“ — wskazać na jakiś wewnętrzny istotowy związek lub jakąś „*vis maior*“, które w formie tych realnych przyczyn się realizowały.

Jeśli artysta nie jest konstruktorem tragicznych zdarzeń, jak n. p. Słowacki, ale jest tragikiem w całym znaczeniu tego słowa — t. j. buduje tragedje jako obraz odpowiadający własnemu przeświadczeniu o tragicznej właściwości życia, to można w takich tragedjach odczuć charakter tej konieczności, różne stopnie ingerencji konieczności tragicznej w zdarzeniach tragicznych. (Przypominam, że koniecznością tragiczną, w odróżnieniu od przyczynowej,

nazywam tylko istotowy związek ponadprzyczynowy między dobrem i złem, bez względu na to, czy będzie on wyczuwany jako ustrój świata, czy przedstawiony jako złośliwy los, mściwy Bóg i t. p.) Takie n. p. tragedje Shakespeare'a nasuwają wyobrażenie świata, w którym jest rzeczą zwykłą „naturalną“, że właśnie wartości niezwykle, bohaterowie tacy, jak Hamlet, albo uczucia takie, jak miłość Romea i Julji, Otella i Desdemony ulegają zagładzie. Lecz w tragedjach Shakespeare'a ten związek między „ustrojem świata“, a losami bohaterów jest luźny, nie wpływa on jakąś przemocą na nie. Konieczność tragiczna, upostaciowana w fatum greckich tragedji, jest nie tylko wyczuwalną, ale ciąży nad bohaterami, wplata się widomie w bieg zdarzeń. W niektórych tragedjach ingerencja konieczności tragicznej ma jeszcze inny charakter: „Siły“ te już nie tylko czyhają, czy pchają ku tragicznym zdarzeniom, ale stają się jedyną logiką zdarzeń, przenikają świat, obalając inny porządek rzeczy. Konieczność tragiczna pojęta tam jest jako perwersyjna, świat na opak wywracająca siła; jest ona wyrazem krańcowo tragicznego pojmowania świata. Jeden z bohaterów Calderona powiada n. p.:

„ . . . na to
Śmierci mnie wydarto wprzód,
Bym życiem płacił za cud“
(„Lekarz swego honoru“ dzień I., sc. 5).

U tegoż autora w „Uwielbieniu Krzyża“ mamy zdanie takie:

„Nędzarz życie ma przestronne,
Śmierć nie godzi w jego stronę
Właśnie, iż mu męka żyć“
(Dzień III., sc. 2¹).

¹) Obie cytaty według przekładu Edwarda Pęborowicza.

Według tego wyobrażenia świata tragiczna, przekorna konieczność zastępuje przyczynowy bieg rzeczy i sama staje się jedyną logiką życia.

W związku z taką koncepcją świata — pozostaje to, co zwykliśmy zwać tragiczną ironją. Powyższe dwie cytaty mogą służyć za przykład ironji tragicznej. Podobnie tragiczną ironją nabrzmiały jest okrzyk Gustawa z IV cz. „Dziadów“: „Znalazłem ją . . . ażeby utracił na wieki“. Pełnym tragicznej ironji jest triumf Podbiłęty, gdy wreszcie ściał trzy ślubowane głowy, ale właśnie wtedy ginie. Ironję w swym tragizmie wyczuwa Henryk w Nieboskiej i pyta Boga: „czy Ty mnie za to potępisz, że uwierzyłem, iż Twoja piękność przenosi o całe niebo piękność tej ziemi za to, że ścigałem za nią i męczyłem się dla niej, ażem się stał igrzyskiem szatanów?“ Czemże jest ironja tragiczna? Przypominam, co mówione już było wyżej, iż w zespole dobra i zła *pointe* ą tragizmu w związku między temi biegunami jest tendencja ku zatraceniu wartości dodatniej, zaród zła w dobrem i t. p. Otóż specjalna wartość ironji tragicznej polega na tem, że owa tendencja, ów zaród jest podkreślony jako wyjątkowo subtelny w swej złośliwości. Dobro jest nie tylko źródłem nieszczęścia, ale jak wskazuje przykład, przytoczony z „Nieboskiej“ w obrębie tego dobra (poetyczności) rzecz najwartościowsza właśnie, (idealizm, przecenienie piękności świata), jest źródłem nieszczęścia, niezasłużonej kary. Złośliwość „wymyślność“ tej tendencji objawia się w wybraniu jakoby właśnie najgorszego momentu czy „najczulszego miejsca“ na cios (przykłady z „Dziadów“ i „Potopu“). Owa „wymyślność“ tragicznej ironji, więcej niż każde inne tragiczne zjawisko, daje poczucie wyraźniejsze „ustroju świata“, przez pozory złośliwej woli, najsilniej, najsuggestywniej nasuwa wyobrażenie meta-

fizycznej sily, kierującej światem. A o ten związek zjawiska tragizmu z wyobrażeniem świata teraz nam chodzi.

Samo wstrząśnienie posadami naszego światopoglądu, opartego na zasadach przyczynowości, logiki i na poczuciu hierarchji wartości, które powoduje zjawisko tragizmu, musi nasuwać próby uogólnienia, wogóle refleksje metafizyczne. Zjawia się bowiem psychologicznie łatwo zrozumiała potrzeba objaśnienia tego, co się w tych kategoriach, które zwykłe myślimy, nie mieści, a jednocześnie z poczuciem sprawiedliwości w rażącej pozostaje niewspółmierności. Przedewszystkiem zaś immanentnie w zjawisku wielkiego tragizmu dane poczucie „ustroju świata“, przy najżejszej próbie zracjonalizowania go, uświadomienia myślowego, przeradza się w metafizyczną koncepcję świata.

Oczywiście rodzaj takich koncepcyj może być mnóstwo i stopień ich wypracowania, jasności ich konturów może przejść całą skalę od mętnego wyobrażenia o konieczności związku zła z dobrem, leżącego już na dnie przysłowia „niema róży bez kolców“ aż do systematu metafizycznego. Poprzednio przytoczyliśmy tu przykład najkrańcowiej tragicznego ujmowania zjawisk, również i dlatego, że na najjaskrawszym przykładzie pokazać najwygodniej typ tragicznego wyobrażenia świata.

Wprawdzie ujęcie zjawisk w pewien związek, choćby swoisty związek musu tragicznego, jest już stworzeniem pewnej formuły ogólnej, udostępnieniem ich intelektowi, ale jest to, trzeba przyznać, „objaśnienie“ tak irracjonalne, tak naruszające nasze poczucie sprawiedliwości, że... domaga się drugiego dopełniającego objaśnienia. Jakież bowiem objaśnienie, jaką formułę związku tragicznego daje nam człowiek pojmujący świat tragicznie. Wszak tylko „objaśnienie“ tego rodzaju: „Kto u szczytu, wnet zaginie“

(Wyspiański), albo: „Gina święci, gina mili — żyją niecierpieni“ (Krasiński). Gdy nad zdarzeniem, które w prochu obraca nasze najwyższe dobro, czy szczęście, świta „prawo tragiczne“, które nadaje pewien ład temu, co jest bezrozumne i amoralne, z czem nie zdoła nigdy pogodzić się nasza dusza, — to jako częściowe zintellektualizowanie zdarzenia przynosi pewne uspokojenie moralne, „przejrzanie“ prawdy życia. Ale taka irracjonalna formuła nie może wystarczać pragnącemu powiązania tych zjawisk i dziwnych ich praw z całym światopoglądem. A tego pogodzenia trzeba tem więcej, że tragizm jest zjawiskiem najbardziej niepokojącym z innymi niewspółmiernym. Tendencje objaśniania znajdują wyraz w metafizykach pesymistycznych, czyniących zań odpowiedzialnym Boga i t. p.

Lecz jeszcze silniejsza tendencja, już nie do metafizycznego formułowania praw tragicznych, ale do przekształcania i interpretowania tragizmu w ten sposób, by zasadniczo nie naruszał harmonji świata, jest u tych ludzi, których światopogląd nie jest pesymistyczny. Powstają więc dwojakiego rodzaju nadbudowy metafizyczne: w jednych z nich uogólnia się tragizm i uzasadnia, w innych czyni go się czemś przemijającym nieistotnem, kłutwą, czy karą bogów, jednym słowem czemś, co przemija, co nie leży u podstaw bytu, lub ma w harmonji świata wartość i cel. Ściśle z takimi optymistycznymi nadbudowami, a raczej z tendencjami, z których one powstają, wiążą się tak zwane pojednania w tragedjach. Tak jak tragizm w tragedjach może być przedstawiony jako wynik przyczyn, albo konieczności tragicznej „vis maior“, tak i pojednanie może być dwojakiego rodzaju. Albo — czysto zewnętrzne, jak np. w „Romeo i Julji“ pogodzenie rodów, t. j. wskazaniem jakichś realnych, przyczynowo z tragiczną katastrofą powiązanych

częściowych rekompensat, zatraconych przez katastrofę wartości, czy powstanie wartości nowych i t. p.; albo też pojednanie może mieć charakter metafizyczny: zdarzenie tragiczne przedstawione jest jako mające jakiś wyższy sens, jako coś, co będzie policzone u Boga.

Stwierdziliśmy więc tutaj, że zjawisko tragizmu sprzyja nie tylko tworzeniu koncepcyj tragizm uogólniających, czyniących zeń prawo, ale i odwrotnie, takich, które tragizm przezwyciężają lub łagodzą. Jak silna bywa i ta druga tendencja nawet u pisarzy, których światopogląd jest prześycony tragizmem, tego dowodzą poglądy Zygmunta Krasińskiego.

Łączy on bowiem w sobie właściwości psychiczne, które wprost wyjątkowo nadają się do ujmowania świata tragicznie, z właściwą romantikom potrzebą wewnętrzną pełnego harmonijnego światopoglądu. Ze względu na klasyczność tego przykładu pożyteczną rzeczą będzie przytoczyć sąd Krasińskiego o Shakespeare: „Shakespeare’a stanowisko było jeszcze, że tak powiem, dzikie i dziecinne: stał w pośród rozmaitości świata, obserwował fenomena, w głąb przyczyn nie zachodził podobny w tem do szkoły filozofii Locka lub Condillaca. Sens jego moralny ogólny taki „Ty płaczesz, tobie serce pęka... Spójrz, proszę cię, albowż Ty jeden? Patrz no i tam łzy płyną i ówdzie serca pękają, wszędzie i zawsze, taki tryb życia, od kolebki urodzenia do trumny zapomnienia, wszyscy się zżymają i płaczą i cierpią. Ja bym ci radził wszystko to za żart jeden przykry uważać; a kiedy żartują z ciebie, nie wiem kto, czy los, czy Bóg, czy djabeł, czy traf, ej, wierz mi, i ty żartuj z nich..... wie (Shakespeare), że się męczą ludzie, że serca pękają, ale nie wie po co, o co, na co,... dopiero tam prawdziwa i wzniosła tragiczność, gdzie jest cel męce...

Śmierć i ból jest momentem tragicznym, ale o tyle tylko, o ile już w sobie ma zaród zmartwychwstania¹⁾. Ten tylko tragiczny, kto ły i krew leje, ale każda jego kropla krwi policzona jest i zdała się na coś“. Widzimy więc, że nawet temu, który ze świata i historii ludzkości „dramat układał“, tragizm jako ostateczna koncepcja nie wystarczał. W metafizycznym łaknieniu znalezienia przeciwwagi dla tragizmu, posuwa się Krasiński aż tak daleko, iż czyni zupełnie niesłuszny zarzut Shakespeare’owi jako tragikowi i w obręb tragizmu chce przenieść metafizyczną nadbudowę, któraby go czyniła, jak zło wogóle, w jakiś sposób wytłumaczalnym, nie naruszającym moralnej harmonji świata, a mającym tylko w niej swą rolę.

Tak częste u tragików przedstawianie tragizmu, jako kary Boga, jest też niczem innym, jak tylko metafizyczną interpretacją, łagodzącą tragizm; to, co opaczne według moralności ludzkiej — przedstawione jest tam jako „wyższa boska sprawiedliwość“.

Jest więc rzeczą zrozumiałą, dlaczego tragik tak często bywa metafizykiem. Tragik z powołania, więc ten, czyja twórczość tragiczna jest dla niego samego odtwarzaniem prawdy życia, którą, jako tragiczną pojął, musi mieć tragiczną koncepcję świata. Zbudowanie tragedji takiej, by bieg zdarzeń ku katastrofie ciążył, narzucenie poczucia konieczności tragicznej widzowi, czy czytelnikowi musi opierać się na wewnętrznym przeświadczeniu tragika. Tragedja musi być tem prześycona. Nie chcę być źle rozumianym: wypadki, które ku katastrofie pchają, psychologja bohaterów, od której to zależy etc., mogą być naj-

¹⁾ Podkreślenie moje.

zupełniej realne, przyczynowe, ale przeświadczenie, dzięki któremu tragiczny wyobraża sobie, iż w tym realnym splocie zdarzeń, który widział czy stworzył, przejawia się prawda kierująca życiem, jest natury metafizycznej, choćby nawet tragiczny systemu metafizycznego nie miał, sam nie zdawał sobie z tego sprawy. Tragikiem może być więc ten artysta, który odczuwa głęboko wartości życia, a szczególnie moralne. Ale im głębiej odczuwa tragizm, przez który wartości giną, tem głębiej odczuwa je same. Tem silniejsza więc w nim dążność do objęcia tej sprawy całym światopoglądem, odrzucenia tragizmu bądź ku podstawom życia, albo pragnienie ocalenia wartości drogą metafizycznej interpretacji tragizmu. W tym ostatnim wypadku przejawiać to się będzie np. w formie przedstawiania przyczyn katastrofy, jako skutku jakiejś specyficznej „winy“; nie mogąc całkowicie przedstawić tragizmu jako kary, coby tragizm naruszyło, przynajmniej amoralność zniszczenia wartości w ten sposób zmniejszy. Im głębszy tragiczny — tem bliższy koncepcji tragicznej świata, tem bliższy metafizyki.

Jeśli teraz zajmiemy stanowisko oceniającego widza, to, abstrahując od artyzmu samego przedstawienia, wartość utworów tragicznego, metafizyka będzie dla nas większą i głębszą. Przedewszystkiem sam tragizm utworu będzie suggestywniejszy, bowiem konieczność, będąc metafizyczną, będzie absolutną, nieuchronną, jej potęga będzie miała wzniosłość i grozę prawdy metafizycznej. Nie będziemy też poruszali złożonej bardzo kwestji, co w rozkoszowaniu się tragedją jest czynnikiem estetycznym, a co moralnym. Wskażemy tylko na jedno: jednym z najgłębszych czynników zadowolenia artystycznego w tragedji jest zawarte w niej, unoszące się jako wrażenie ogólne — wyobrażenie

świata, prawdy życiowej. Im bardziej tragedia jest symboliczną, im bardziej samo zdarzenie tragiczne sprowadza się do przejawu tylko stojącego po za nim wyobrażenia świata, im bardziej usuwa się samo zdarzenie na plan dal-szy, a dominuje „sens“, tem wznioślejsze wrażenie widza. Świat bowiem widzieć poprzez zdarzenie, jest to więcej — niż widzieć zdarzenie samo. Czy tragedia zwróci myśl ku temu wyobrażeniu ogólnemu, czy zatrzyma uwagę naszą przy konkretnym zdarzeniu, to zależy od tego, co dla artysty było ważniejsze, czy jego koncepcja świata, czy konkretne zdarzenie. Naturalnie nie jest wykluczony wypadek mimowolnego narzucania przez tragicznego koncepcji tragicznej świata, której sam nie posiada. Im szersze uogólnienie i widzenie świata, tem większą tragedia ma dla nas wartość, tem trwalsza. Tak np. podkład metafizyczny nadaje swoistą wzniosłość, powagę i głębię tragedjom Ajschylosa. Wartości i głębi ich nie zastąpią, ani efekty nastrojowe, ani prawda psychologiczna, ni bardziej złożona budowa tragedji Eurypidesa — bowiem fatum i wola bogów, wy-czuwamy to, sprowadza się u tego ostatniego do konwen-cji, poza którą czuć pustkę metafizyczną.

Powyższe rozważania bynajmniej nie rościły pretensji do szczegółowego scharakteryzowania tragizmu i jego stosunku do metafizycznych interpretacji, chodziło mi tylko o najważniejsze momenty, oraz te, które o ile wiem, nie były u nas nigdy poruszane¹⁾.

Mam nadzieję jednak, że na zasadzie powiedzianego powyżej, stosunek nasz do Wyspiańskiego, jako tragicznego, odrazu postawiony będzie na właściwym gruncie i ujmie

¹⁾ Wiele zawdzięczam rozprawie Maxa Schelera, która niebawem ukaże się w przekładzie polskim i w doskonalszej mierze przyczyni się do wyjaśnienia istoty tragizmu.

w pewną całość luźne uwagi teoretyczne, czynione przy interpretacji utworów. Do artystycznych przejawów tragiki Wyspiańskiego, wskazującej na łączność z metafizyką, nie będziemy się odnosili z nieufnością, podejrzewając w nich konwencjonalizm, manjerę, lub też traktowali je jako przeżytek u tragika nowoczesnego. Właśnie ta cecha tj. istnienie koncepcyj i metafizycznych interpretacyj tragizmu wskazuje, iż mimo braków technicznych, mimo że bardzo szczupłą ilość dzieł możemy uznać za tragedję, Wyspiański miał dane na tragika wielkiej miary, takiego, który odpowiadał wysokim wymaganiom największego polskiego na polu tragedji poprzednika, Zygmunta Kraśńskiego.

ROZDZIAŁ III.

NASZ STOSUNEK DO WYSPIAŃSKIEGO JAKO TRAGIKA.

Gdybym sądził, że twórczość Wyspiańskiego pod tym względem jest należycie odczuwana i oceniana — to, rzecz prosta, nie podejmowałbym niniejszej pracy. Ponieważ sądzę, że tak nie jest — należy mi wskazać źródła nieporozumień i punkty martwe w skali naszych odczuwań dzieła poety.

Tragizm samej postaci poety, tragiczne przeżywanie losów narodu, — to zda się odczuwają wszyscy nieco z jego życiem i twórczością obznajomieni. Odczuwane jest powszechnie to, co najbardziej rzuca się w oczy: groza tchnąca z jego dzieł malarskich i poetyckich; z niej wnioskuje się o głębi tragizmu. Stanisław Brzozowski w „Legendzie młodej Polski“ najgłębiej scharakteryzował straszny, tragiczny rozłam między postulatami twórczości Wyspiańskiego, a samą jej naturą. Przeważnie traktowano zagadnienie tragizmu w dziełach jakby ubocznie, od zewnątrz: albo mówiono o tragizmie samego poety, — albo o stronie ideologicznej i technicznej utworów, kwestję samego tragizmu w utworach zaledwie muskając. Jasnych wyraźnych wypowiedzi o Wyspiańskim, jako o wybitnym tragiku, zadziwiająco mało. Natomiast często słyszeliśmy zdania, że

to w gruncie malarz, muzyk i t. p. Sądy takie jak np. Chmielowskiego,¹⁾ że „Warszawianka” — to wstrząsająca „sytuacja”, „Leleweł” — to „dysputa”, nie są zbyt dalekie od mniemań powszechnych — poprostu są tylko szczerzej wypowiedziane. Przeciwwstawiane tamtym sądom gołosłowne zapewnienia zwolenników poety o klasyczności tej lub innej tragedji przekonywać nikogo nie mogą, zbyt są bowiem dyletanckie.

Przyczyny niedoceny Wyspiańskiego pod tym względem są zrozumiałe. Wogóle poczucie tragizmu jest bowiem w ludziach dość słabe. Jeśli największy nowoczesny tragik, Ryszard Wagner, nie jest powszechnie uznany za tragika, dla tego tylko, że tego przydomku sam sobie nie narzucił, mianując swe utwory poprostu dramatami muzycznymi, to już to samo jest doskonałym przykładem, jak potrzebna jest etykieta „tragika”, by tragizmu szukano i wreszcie go znaleziono. U nas prócz Brzozowskiego, Lacka, Ortwina, Kretza, żaden z piszących o Wyspiańskim krytyków nie wykazał dostatecznej wrażliwości pod tym względem. Sądy krytyków o „Powrocie Odyssa” były bardzo znamienym przykładem.

Drugi powód niedoceny Wyspiańskiego jako tragika leży w stosowaniu nieodpowiedniego kryterjum. Aczkolwiek wyda się to karykaturowaniem sądów krytyki — jest to w istocie prawdą, że o istnieniu pierwiastku tragizmu w dziełach poety, o tem czy nazwać go tragikiem czy nie... decydowano na zasadzie techniki dramatycznej, przyjętej za właściwą dla tragedji. Stosujemy kryterja ekskluzywnie techniczne i przy tego rodzaju szkolarsko

¹⁾ P. Chmielowski. Charakterystyki literackie wyd. Wiedza i życie 1902 r. (str. 112 i 113).

technicznych kryterjach można dopiero dojść do stawiania kwestji „na głowie”, uważać Słowackiego za większego tragika od Krasińskiego i t. p. Gdyby w stosowaniu tych technicznych wyłącznie kryterjów utrzymano konsekwencję, to sąd o Wyspiańskim, jako tragiku, wypadłby jeszcze gorzej. Wyspiański miał tylko głębokie i nieomylne poczucie tragizmu, ale wyobrażenia jego o tragedji, jako pewnym „gatunku” literackim, były mgliste, a na podpisie pod tytułem, „dramat”, lub „tragedja” polegać nie można: „Tragedja” „Protesilas i Laodamja” nią nie jest, a najgłębsza tragedja Wyspiańskiego, „Powrót Odyssa”, nosi miano „dramatu w trzech aktach”.

Nieprzejrzystość w budowie polegała głównie na wplataniu różnych wątków tragicznych, nadmiernym motywowaniu, jak to już zauważył prof. Sinko. Często bardzo nadmierne motywowanie ma tę przyczynę, że poczucie tragizmu, samo przez się trafne i głębokie, nie było jasno uświadomione. Wyspiański czuł, co tragiczne, ale nie zawsze wiedział, a, niestety, nie posługiwał się wyłącznie pocuciem. Nie badał tego, co za tragiczne uchodziło w tragedji, nie sprawdzał pocuciem. Wyspiański czuł jak urodzony tragik, a operował nieraz utartymi konwencjami, które dzięki nieporozumieniu uchodziły za czyniki niezbędne w tragedji, lub mogły być niemi istotnie, ale przy pewnych dopiero, specyficznych warunkach. Da się to powiedzieć np. o motywie winy i kary. Często więc ma się wrażenie dwoistości pracy w jego dramatach i tragedjach. Rządząc się instynktem, tworzył sytuacje tragiczne, ale technicznie konstruował tragedje podług pewnych wspomnień tradycji, pewnych wyobrażeń utartych, niedostatecznie przemyślanych. Ponieważ między pocuciem tego, co było tragiczne, a co myślą za aparat

tragedji przyjmował, nie było ścisłej przemyślanej łączności, więc często tworzył przy budowie dramatu niepotrzebne konwencjonalne rusztowanie. Wówczas te dwie konstrukcje się splatały, wikłały, mąciły przejrzystość. Tak np. Wanda „Legendy“ 2-giej, czy Konrad z „Wyzwolenia“ są bohaterami tragicznymi, a gwoździ konwencji poeta obarcza ich jeszcze winą, choć to tragizmu im nie przysparza. Meleager¹⁾ jest niby tragicznym bohaterem według konwencji — a w istocie nim nie jest. Twórczość tragiczna Wyspiańskiego, jest, mimo dużego czytania, spontaniczną: to, co w niej robi wrażenie zamiaru, liczenia się z poetyką — to słabsze, lub zbyt słabe.

Natomiast wielką zaletą techniczną, ze względu na sam tragizm, jest dążenie do maximum zwartości. Ocenę tradycyjnej zasady „jedności czasu“, której był zwolennikiem, dyktowało Wyspiańskiemu trafne poczucie tragika, nie dało się odstraszyć pozorami ulegania przesadom. Było to w gruncie poczucie wagi, jaką ma dla tragedji zwartość, zbliżenie w czasie kontrastów tragicznych, które tem silniej się akcentowały, im bliższymi były sobie. Czuł, że współistnienie zdarzeń w tym „jednym“ czasie sprzyjało szybkości akcji, to zaś ze swej strony wskazywało na piorunową chyżość wyroków losu, na czujność złośliwego fatum, — dawało suggestywniejsze poczucie nieuchronności, konieczności tragicznej katastrofy. Spełnienie w niektórych utworach tego postulat, jest już zaletą Wyspiańskiego — tragedjo-pisarza, który naogół ustępuje Wyspiańskiemu — tragikowi. Rozdzieliwszy te dwa pojęcia możemy dopiero zająć właściwe względem jego dzieł stanowisko.

¹⁾ Obacz interpretację „Meleagra“.

Pewne sympatje filozoficzne naturalizmu i związanego z nim psychologizmu ostatnich czasów odgrywały też pewną rolę w sądach. Rozpowszechnione było mniemanie, że podstawową rzeczą w tragedji jest psychologia bohaterów. Tendencje filozoficzne epoki i genjusz Shakespear'a, przy braku innych równie genialnych tragików nowożytnych, sprawiły, iż jego dzieła mimowolnie brano za kryterjum, nim mierzono. — Jak to już podkreślano bardzo często ostatnimi czasy w historii sztuki (Wölfflin, Worringer) powodem fałszywości sądów i ocen było patrzenie na jakieś dzieło pod kątem sztuki o stylu zupełnie odrębnym, zmierzającym do innych wartości estetycznych, niż sztuka, którą temi nieadekwatnymi kryterjami sądzono. Wartości jakiegoś stylu, np. klasycznego, brano za absolutne, jedyne artystyczne, i niemi sądzono inną sztukę. Mam wrażenie, że pastwą tego, u nowoczesnych niemal ekskluzywnego, kultu Shakespear'a padł, jako tragik niedoceniony Ryszard Wagner. Podobną rolę odegrał tu psychologizm i shakespearizm w naszym stosunku do Wyspiańskiego. Tam gdzie nie było metafizycznego poczucia konieczności tragicznej, tam psychologia rzeczywiście była bodaj najlepszą podstawą do motywowania zdarzeń, do zawiązania akcji. Tragizm jednak, jako taki, może być wszędzie, gdzie jest życie i są wartości, może istnieć i poza sferą duszy ludzkiej, o potęgę i głębi jego roztrzyga stosunek ścierających się wartości, nie zaś różnicowanie charakteru postaci, która ten tragizm przeżywa, lub jest jego sprawcą. Dwie metafizyczne, czy społeczne potęgi mogą w starciu, czy konflikcie być (o ile leżą w nich jakieś wielkie wartości) jeszcze tragiczniejszymi niż kolizje w duszach ludzkich. — Po części wreszcie na sąd o stanowisku Wyspiańskiego w naszej literaturze (jako tra-

gika) wpłynęło i to, iż istotnie obok pierwiastka tragicznego, cały szereg innych, a więc malarski i muzyczny, współubiegał się o pierwszeństwo, a w tej walce nadmiernego bogactwa twórczego tragizm bywał niekiedy pokonany i zwyciężony, jak np. w „Nocy listopadowej“, lub zepchnięty na stanowisko podrzędne, jak np. w „Weselu“ i „Wyzwoleniu“. W utworach Wyspiańskiego bardzo wiele tragizmu w zaczątkowej formie przedstawienia. By go odnaleźć, trzeba go szukać nietylko w akcji, ale i poza nią. By zaś te rozproszone elementy tragizmu ukazały się w całej pełni i potędze, trzeba było znów znaleźć taki punkt widzenia, z którego by się ukazały jako jedna imponująca całość. W duchu poety leżało to ognisko, skąd te luźne wypowiedzi i rzuty mogły być widziane jako wielka koncepcja tragiczna.

W tragicznym ujmowaniu świata, którą luźne wypowiedzi i postacie bohaterów zdradzały, mieści się więcej subiektywnych pierwiastków niż gdziekolwiek indziej w dziele tego milczącego o sobie poety.

Odnaleźć to ognisko można tylko wtedy, gdy się poetę o tyle zrozumiało, iż te subiektywne elementy jak o takie się odczuwa, — czyli wymagało to pełnego i bezstronnego oświecenia samej postaci Wyspiańskiego. Tu właśnie nasuwały się następujące trudności: Zrozumienie tragizmu postaci wymaga odczucia jej wewnętrznych antynomij. Ale biegunowe przeciwieństwa mają to do siebie, iż trudne jest zajęcie zewnątrz względem nich takiego stanowiska, by były jednako wyraźnie widziane. Bowiem jeśli się nie ma tych przeciwieństw również i w sobie — rzecz naturalna, jest się bliższym jednego, a dalszym od drugiego i akcentuje się jedno z nich. Co w ujęciu krytyka jest naturalnem, mimowolne wysunięcie przy sente-

tyzowaniu na plan pierwszy jakiejś jednej cechy ducha Wyspiańskiego, spoglądanie sub specie jej na całość — to niweczy możność ujrzenia tragizmu tej świadomości, która z antynomji właśnie bierze początek. Myślę, że jednostronne oświecanie duszy poety, choć te jednostronności przez różnych krytyków były wzajemnie uzupełniane, uniemożliwiły wniknięcie w tragizm w jego dziełach. Dlatego, choćby to było dla niektórych zbyt, pragnę podkreślić pewne cechy ducha poety tak, by były one nie sukcesywnie a współcześnie i jednako wyraźnie uprzytomnione. Nie odczuje tragizmu pasowania się ze śmiercią ani ten, kto przyjmie bez zastrzeżeń zdanie, że groza śmierci miała nań wpływ fascynujący, że Wyspiański „lubował“ się w tych tematach — ani ten, kto, jak niektórzy krytycy, moment „Weltschmerzu“, w którym narodziła się „Achilleis“, uogólnia na całą twórczość.

Jednostronnie i ciasno oświecano nieraz bohatersko-ascetyczną lub ofiarniczą postawę moralną bohaterów poety względem życia. Rozprawiano wiele o mroczności ducha Wyspiańskiego, a nie dostrzegano w najmroczniejszych utworach jak np. „Powrocie Odyssa“ tragizmu, który całkowicie charakter tej mroczności zmienia.

Podnoszono w dziełach Wyspiańskiego walkę z romantyzmem, z „grobami“, mówiono o pokrewieństwie z nietzscheańską wolą mocy, („Kazimierz Wielki“ — „Wyzwolenie“), ale nie zwrócono dostatecznie uwagi na cały podkład psychiki, z którego jedynie te elementy mogły wyrosnąć. Niewspółmierności i przeciwieństwa kładziono na karb niewspółczesności, oryginalności.

Niewielu krytyków odczuwało należycie poza tem, co było w tem życiu rozterką i klęską, renesansową pełnię ducha Wyspiańskiego.

Ludzie do bohaterstwa niezdolni przypuszczają, iż odważnym jest ten, kto strachu nie czuje, lub niebezpieczeństwa nie rozumie — podczas gdy bohater tylko strach jednym drgnieniem woli łamie. Podobnie „ułatwiano” sobie zrozumienie Wyspiańskiego tem, że się go na pewne wartości czyniło ślepym. Wyspiański np. miał nie rozumieć miłości i nie przedstawiał w utworach innej prócz zmysłowej¹⁾.

Czyniąc Wyspiańskiego ślepym na „słoneczne”, apollonowe wartości życia, zacierano kontrasty walki wewnętrznej. Słusznie zaznacza pani Z. Markowicz o bohaterach

¹⁾ Pewna doza słuszności w tym twierdzeniu prof. Sinko jest, oczywiście, zawarta. Laodamja, Helena, Parys, czy Bolesław innej miłości nie znają. Słusznym jest również sąd, że miłość innym sprawom życia podporządkowywał, że nie była dlań ani rdzeniem, ani naczelnym momentem życia, że nie oddawał całej szerokiej skali jej tonów, ani subtelnych intelektualnych transformacji. By sprawę wyjaśnić posłużymy się tu analogią: Żywo stoi mi w pamięci skarga Chmielowskiego na brak liryzmu w utworach Wyspiańskiego: jak zwykle sumienny, powściągliwy Chmielowski, sam sobie jakby nie ufając, dodał zastrzeżenie, że jest on (liryzm) „jakby stężały”. Dziś dla nas jest rzeczą oczywistą, iż dzieła Wyspiańskiego mają więcej liryzmu, niż Chmielowski mógł pragnąć i wogóle przeżywać, tylko cała rzecz w tem, iż jest on „jakby stężały” mało mówny, męski, nierozległy, w jednym napomknieniu, drgnieniu rytmu, przyspiewie, czy akcencie słowa zawarty.

Wiemy z jaką „ekonomją” tworzył psychologję postaci. Toż samo zupełnie w przedstawianiu miłości: niema długich perypetyj miłosnych, rozległości i złożoności miłości człowieka współczesnego, jak wszędzie, tak i w przedstawianiu miłości, mamy ekonomiczny, syntetyczny, opanowany wolą sposób wyrażania się. Wielki jego liryzm odsłania jeno, rzekłbym, uczucia elementarne, najpotężniejsze i najprostsze, ale przez to i najogólniejsze, zawierające już, rozumiane w napomknieniu, wszystkie tony, które między interwałami się mieszczą, — podobnie ma się rzecz z wyrazem uczuć miłosnych. Zgodnie z cha-

poety: „Bei Wyspiański ist das Opfer des Lebens schwer zu bringen, weil der Begriff Leben bei ihnen reicher ist,

rakterem całej twórczości, „zasadą” wyrażania tylko elementarnych mocy jakiegoś uczucia, jego najgłębszych, w fizjologję sięgających tonów — i przez tę fizjologiczność niemal najpowszechniej ludzkich — odzwierca on też tylko kościec, na którym miłość się opiera, tęsknotę erotyczną. Ale w tym tonie pobrzmiewają i inne najwyższe, nim objęte.

Niesprawiedliwość sztuce Wyspiańskiego czyni prof. Sinko nazywając scenę z Akropolis „sielanką”, — chyba, że rozszerzymy pojęcie sielanki.

W potężnym skrócie zawarty jest tu poemat najgłębszej miłości. Czy nie mamy tu prócz zmysłowej miłości i wartości jej duchowych, tłumaczenia miłosnej tęsknoty, jako przeczucia, poczucia jej konieczności, rozumienia jej jako przeznaczenia i właśnie tylko niezmysłowej miłości właściwego, głębokiego akcentu wzajemnego absolutnego zrozumienia, a wreszcie zrozumienia jej, jako kresu dążeń życia? — A wszystko w tych paru słowach zawarte. Jakób: „z rozkazu idę tu Bożego” — Rachel: „wyrozumiałam twe wołanie”. A ten przedziwnie głęboki symbol: Jakób odwalił kamień, pod którym w wodzie „żywe zostało” oblicze Racheli, a wtedy, spojrzawszy w źródło życia, które odsłonił, ujrzała jego i swój obraz razem złączony. Czyż tak ogromnie prosto opowiedziana, z zachowaniem biblijnej naiwności, historia powikłań między Jakóbem, Rachelą i Lią nie jest właściwie tak przez to głęboko wyrafinowana, że w prostej formie ujmuje konflikty od wieków się powtarzające, tak bardzo, tak powszechnie ludzkie i czy nie nasuwa głębszych refleksyj i nie jest w swem prostym rozwiązaniu głębszą od tak „subtelnej” i pod niebiosa wynoszonej „Aglaweny i Selizety” Maeterlincka?

Miłość nie jest uczuciem, a najprzedziwniejszym systematem uczuć. Rozumie nie tylko zmysłową miłość ten, kto zna całą skalę innych uczuć, które się w nią wplatają i czynią ją tą „uduchowioną miłością”, która mieści w sobie najwyższe uczucia moralne, całe obszary skojarzeń, wzywań i „rozumień” duszy. A choćby w stosunku Młodej, Matki i Księdza (Kłątwa), w paru akcentach wyrzeczeń Jawdochy w „Sędziach” poruszył Wyspiański tę miłość, która jest zjawiskiem życia moralnego w najwyższym tego słowa znaczeniu.

es ist nicht nur irgend ein Menschenleben, sondern das Leben auf seinem Höhepunkte: das reichste, vollste, glücklichste Leben“¹⁾). Im głębiej wnikiemy w kontrasty, tem lepiej zrozumiemy potęgę walki.

Wyspiański sam wskazał syntezę: Apollo - Chrystus. Tak, Apollo - Chrystus i wszystko, co się w tych pojęciach mieści: Radość życia, byt słoneczny na ziemi, ale i męka ofiary, wyzwolenie przez nią i żywot przyszedłszy.

W „Akropolis“, w scenie spotkania Jakóba z Aniołem Anioł idący naprzeciw rzeczy mu, iż imię jego jest „konieczność“ — zwyciężony zaś Jakób wydaje okrzyk: „zabijasz duszy słoneczność“. Ta scena uprzytamnia nam to, o czym należy pamiętać, co było pierwszym w świadomości Wyspiańskiego: mrok, czy duszy „słoneczność“. Trzeba również pamiętać, że po najstraszliwszym nawet katalizmie zawsze coś z dawnego tła duszy pozostaje.

Ten sam artysta tworzył grozą tchnące witraże i mocne, jaskrawe, proste rzekłbyś „chłopskie“, kwiaty. Ten sam poeta pisał ten wiersz: „Chciałbym, by w letni dzień...“ („Wyzwolenie“) i mroczny, straszliwy „Powrót Odyssa“. Ten sam, któremu wyrwały się z piersi te żądzą życia nabrzmiałe i pragnieniem jego rosnące słowa: „w kwiatów wiosennej pysze, w słońca promiennym lecie, w żywotów słonecznej wiosnie“, — modlił się głuchą modlitwą Laokona („Achilleis“). I tylko ten, kto obydwie strony ducha Wyspiańskiego jednako odczuwa, — ten zrozumie tragizm jego dzieł. Tragikiem bowiem nigdy nie jest w mroczkach pogrążony ofiarnik-asceta. Trzeba żywiołowo odczuwać moc, potęgę i urok

¹⁾ „Der Begriff des Dramas bei Wyspiański“. Zagreb 1915. str. 83.

życia, trzeba instynktem prosperowania jego wartości się dopominać, silnym zdrowym instynktem przeciw zatraceniu się buntować, by jakąś przekorną tendencją, zmierzającą ku zagładzie siłą, wydało się to, co życie niweczy. Tylko żywe i wielkie umiłowanie wartości zmusić może ducha, by szedł ku nim przez mękę ofiary. Właśnie kwoli lepszemu zrozumieniu tragizmu podkreślam tak mocno, iż Wyspiański miał jakiś wyjątkowy zmysł dla prostej i jędrnej radości bytowania, dla zmysłowego uroku życia, dla wszystkiego, co symbolizuje „jabłko kras“, które dźwży Żywie. To, łącznie z nurtem siły dopominającej się męskiego, bohaterskiego czynu sprawiało, iż w stosunku Wyspiańskiego do życia było zarazem coś zmysłowo chłopskiego i po królewsku władczego. I dopiero na tem tle trzeba widzieć wszystko, cokolwiek w Wyspiańskim było z ofiarnika żadnego męki, bohatera idącego na zatracenie, mistyka dla którego ofiara równoznaczna była z wybawieniem, ducha przełamującego ciało. Jak wyżej wspomnianem kryterjum dzieł, mimowolnie również i pewnem oświeceniem życia uczuciowego poety utrudniano sobie drogę do wnikięcia w pierwiastek tragiczny jego utworów. Powstał on bowiem dzięki współlistnieniu przeciwieństw. — Podobnie jednostronnie scharakteryzowano metafizykę Wyspiańskiego, podnosząc ideę palingenezy¹⁾.

Odnalezienie tej idei było pewną sensacją, która odwróciła uwagę od innych koncepcyj metafizycznych. Można się nawet na to zgodzić, iż filozofja Kory z „Nocy listo-

¹⁾ Szczegółowo omawiam tę kwestję przy interpretowaniu „Skalki“.

padowej“ i Klio z „Akropolis“, była rdzeniem metafizyki Wyspiańskiego, jego najtajniejszą, najgłębszą myślą. Faktem jest jednak, że ona zwróciła na siebie tak wielką uwagę, iż musiano zapomnieć o tych koncepcjach które stoją, uczuciowo rzecz biorąc, z nią w sprzeczności. Paligene-tyczne wyobrażenie świata przewycięża i łagodzi tragizm: zgubę, zatracenie, śmierć czyni czemś względem. To jest koncepcja optymistyczna, mogąca najwyżej z tragizmem łączyć się tak, iż stanowi dlań pojednanie. Przypominam optymizm, „Nocy listopadowej“, optymizm metafizyki Słowackiego w okresie mistycyzmu, gdy śmierć nazywał „królową masek“. Może idea Palingenezy była słońcem metafizyki Wyspiańskiego, lecz jaśniało ono wtedy, gdy bladły mroki tragizmu. Ale i noc świeciła swoje zwycięstwa, a z nim i tragiczne wyobrażenie świata.

ROZDZIAŁ IV.

TRAGIZM W ŚWIATOPOGLĄDZIE WYSPIAŃSKIEGO.

W poprzednim rozdziale powiedziałem, że tragizm poety pojmie tylko ten, kto nie przysłania przeciwności, kryjących się w jego życiu, jego świadomości. Do tragicznego ujęcia świata dochodzi się poprzez własne życie. Poprzez przeciwności własnej doli doszedł, sądzę, do tragizmu i Wyspiański. We wczesnym wierszu z 1888 roku, pełnym uroku prostoty i szczerości młodzieńczej, znajdujemy takie marzenie swej przyszłości:

„...żem był tych w gronie
duchów — co zaród śmierci w łonie
noszą — ich czoła w cierniowej koronie —
co jedną pracą, ciąglem poświęceniem
przez życie świecą krótko — gasną prędko...“ (Fragm. str. 8).

Myślę, iż jedynem głębokim, tajnem źródłem — a z pewnością już ogniskiem tragicznego widzenia świata przez Wyspiańskiego, było poczucie swego posłannictwa.

Bardzo piękny i bardzo mądry urywek charakterystyki poety podał nam Lack¹⁾; mówi tam, iż każda faza

¹⁾ „Pamiętnik literacki“ 1908.

rozwoju Wyspiańskiego wydaje się zamkniętą całością, że nie przygotowywał się do niczego specjalnie, pracował jak mu się podobało, a to, co mogło się wydać pracą niepotrzebną, właśnie się akurat przydawało i okazywało się wtedy nietylko czemś mu przydatnem, ale koniecznem. Lack roztacza przed nami jakiś idealny obraz harmonii rozwoju, w którym rzeczy przypadkowe, „spotkane“ okazują się później koniecznymi. Cokolwiekby w tym idealnym skrócie charakterystyki było przesady budzącej sceptyczne zastrzeżenia, nie narusza to faktu, iż, ogólnie biorąc, było to prawdą i nie przez przypadek przecież z tem zewnętrznem widzeniem poety przez Lacka, harmonizuje wewnętrzne widzenie siebie przez samego poetę. Bo niewątpliwie to poczucie losu, jakim przepełnił Hamleta, nosi charakter wybitnie subiektywny. (Obacz interpretację postaci Hamleta w rozdziale następnym). Hamlet rosnąc duchem dochodzi do tego, co Hebbel nazwał szczytem doskonałości, poczucia wszystkiego w sobie jak koniecznego. To jest myśl Wyspiańskiego, pokrywająca się z poczuciem swego posłannictwa, wprost nierozdzielna z tem stałym uczuciem obcowania ze swem przeznaczeniem. — Wyspiański żył poczuciem swego posłannictwa, a w miarę stwierdzania go w czynie twórczym, nabierało ono charakteru coraz obiektywniejszej prawdy. Wyspiański wierzył w przeznaczenie, a w przeznaczeniu wszystko jest konieczne. A w życiu jego było przeciwieństwo niczem niezgłądzone. Poczucie mocy ducha, pełni i ogromu życia, wola czynu, potęgi i zwisająca nad tem, jak chmura brzemienna koniecznością, groźba przedwczesnego zatracenia i bardziej niż wszystko nieomylna, twarda, bezwzględna męka. Te dwa przeciwieństwa w łonie życia poety, który coraz bardziej przyzwyczajał się patrzeć na siebie sub

specie posłannictwa i konieczności, zrodzić mogło tylko myśl jedną. A ta myśl przytem raz wraz wynurza się u któregoś z poetów — tak jest prawdy życia ich bliską. Myślą, co w całość powiązała przeciwieństwa, co znowu nadała piętno konieczności, było to, iż męka i ból, groza zagłady — to nierozdzielny atrybut i może integralna część posłannictwa. „Toć króle wszyscy takie klątwy noszą“ powiada poeta w „Powrocie Odyssa“. A w „Skałce“ mamy taką myśl: „A czyje duchy chcesz ostawić czyste, tych wskaż twą ręką przez miecze ogniste, by w nich ostawić wieszczę pokoleniu.“ To zidentyfikowanie przeciwieństw w jedności tragicznego przeznaczenia, które czuł nad sobą, doszło, wraz z rozwojem, do krystalizacji w ostatnich latach twórczości. Niemasz głębszego i bardziej dobitnego dlań wyrazu niż wiersz, poczynający się od słów: „Wesoły jestem, wesoły“.

Triumf i śmierć, chwała czynu — i bezsilny zewłok, jakby obraz męki, przez którą czyn był dokonany, to dla duszy czującej tę tragiczną jedność przeznaczenia, jest czemś tak nierozdzielnie związanem, że sama nie wie, w którym z tych przeciwieństw leży więcej z istoty przeznaczenia, co jest nim naprawdę:

„Ach, któryż jestem żywy,
Czy ten, co leci wżwyż,
Czy ten, co zmarł szczęśliwy,
Ścisnąc w dłoni krzyż — ?

Czy ten, co skrzydeł loty
Przez żywot miał związane,
Czy ten, co ciska groty
O krzemień gwiazd krzesane — ?“

Nie umie wybrać, rozstrzygnąć tego dusza, bo czuje

to w głębi jako współkonieczne w tem przeznaczeniu tragicznem, którego rozum nie pojmie, nie rozwikła.

Tak pojęte przeznaczenie własne równoznaczne jest z siłą tragiczną. Na nie odrzucił, w nim ujrzał źródło rozłamu własnego życia, los swój pojął jako przejaw tego ogólnego prawa. Wszystko, przeciwko czemu mogła się buntować wola życia, jego pełni, pojął jako leżące w przeznaczeniu, uczuł, iż „choć się dusza męce żali, pójść musisz, przyjąć ciężar swój¹⁾“, „bowiem nie wolno jemu, człowiekowi, nie podjąć tego, co mu nie przeznaczono²⁾“. Gdy czuł, „że władza zwie się męka“ — bohatersko i królewskowładczy stosunek do życia przekształcał się w bohatersko-ofiarniczy. Czyn równoznacznym stawał się z ofiarą. Bohaterstwo ducha wznosiło się ku ascezie i ekstazie ofiary: „Śmierć moja mnie wesele!“. „O Sławo, idziesz ku mnie chyża — w mej kłątwie ty poczęta“ — Śpiewaź to Wanda, czy poeta, dla którego męka i sława, kłątwa i posłannictwo są czemś jednym, nierozdzielne³⁾)?

Zawsze śmieć, męka, choć modli się do niej Biskup w „Skalce“, jest tylko artybutem czynu, drogą ku niemu, której się nie da uniknąć i nie rozumie tragiczmu i takiego tragicznego wyboru śmierci, czy ofiary, kto prawi o chorobliwym rozmiłowaniu poety w mrocznych tematach. Wybór śmierci, ofiara, jest tylko „śmiercią żywych“ jak mówi Konrad, nie zaś szukaniem nicości. Konrad wie, co ma czynić: „Mam spełnić przeznaczenie ich i moje“ (rozmowa z maską 10). Śmierć dlań to razem coś przypadkowego i koniecznego. Konrad mówi: „Więc śmierć moja skoro możliwa na każdej innej drodze

¹⁾ Skalka.

²⁾ Stud. o Hamlecie.

³⁾ Porównaj interpretację Legendy II-giej.

przeze mnie nie wybranej i nie upatrzonej — więc, więc.... tamte wypadki są przypadkami i są przypadkowe i będą przypadkowe“.

„Maska 10: I będą przypadkowe? Mówisz, jako o pewności. Jako o rzeczach pewnych i niezawodnych?”

Konrad: Niezawodnych i przypadkowych.

Maska 10: ?“

Przypadkową jest śmierć, którą „przynosi każde działanie“ ze względu na jej stosunek do dzieła, który nie jest istotowy, tj. w jego istocie nie leży śmierć, Konrad sam jej nie wybiera. Ale konieczność jej leży poza nim. Wybiera ją, jak się wybiera konieczność zewnętrzną „przypadkowo“ z czemś innem, co właśnie jest żywą wartością związane. Ofiara, śmierć nie dla nich samych przez chorobliwe rozmiłowanie się są wybrane. Maską 10, jak niektórzy krytycy, nie może tego pojąć i mówi do Konrada, iż myśl wie dzie go „Do śmierci“. — „Nie — do wyzwoliny“ — odpowiada jej Konrad. „Śmierć żywych“ jest jeno „duszy ofiarą“ ku odnalezieniu tego, co jest poza nią, poza śmiercią, gdy jest „konieczną i przypadkową“ tj. konieczną praktycznie, a przypadkowo z wartością związaną. Gdy Rapsod mówi do Biskupa: „Chcę pójść tam, kędy byłeś ty, bym w oczy ujrzał śmierć, jak ty bez strachu, mocą ducha“ — to idzie przez nią ku nowemu żywotowi. Imperatywem dla ducha Wyspiańskiego jest bolesławowa walka ze śmiercią, a jeśli dusza Biskupa „tęskni ku męczarni“, to tylko dlatego, że z ust śmierci usłyszał taki wyrok: „jeśli krok ustąpisz wstecz — twoja się nie spełni rzecz“. Śmierć jest konieczną bo taki los, takie życie — dla niego, jako przedmiot wyboru przypadkowa. Dlatego i dla Biskupa — jak dla wszystkich bohaterów Wyspiańskiego, śmierć jest tragiczną. Wyspiański

— to ten poeta losów Bolesława i Biskupa, który zdaje się stać raz po stronie Bolesława, raz Biskupa — bo po stronie żadnego z bohaterów wyłącznie nie stoi; rozumie i przeżywa oba stanowiska: Walka o życie i ofiara są jednakowo mu bliskie. „Apollo - Chrystus“ jest jego Bogiem. Dlatego też ofiara jest w dziełach czemś tragicznym, że nie jest ona tylko chrześcijańskim doskonałym radowaniem się w Bogu, a tętni w niej pragnienie wartości życiowych — choćby one — „przypadkowo - koniecznie“ leżały po drugiej stronie życia ofiarnika. Stąd tragiczna efemeryczność radości ofiary w śpiewie Wandy. (Proszę przypomnieć cytowane w poprzednim rozdziale słowa p. Markowić).

Stosunek do tragicznego przeznaczenia nie był zawsze zgodą nań, bywał on również walką, (zaznaczamy zresztą w następnym rozdziale, jak różne bywały postawy względem przeznaczenia), ale i wtedy nie przestawał być tragicznym. Bohaterski stosunek do światła, przy tragicznym pojmowaniu swego przeznaczenia, który tragicznie świat cały zabarwiał, musiał być z natury rzeczy tragicznym. Ale nawet wtedy, gdy groza przeznaczenia znikła z przed oczu, stosunek do świata, którego imperatywem był czyn-bohaterstwo (czy był on postawą własną, czy „żadaną“, od ludzi, jako jedynie godną, i w ich czynach widzianą), — był już przez to tragicznym, że bohaterskim. Bohaterstwo, rodzi się bowiem z poczucia nadmiaru sił, jest sięganiem po to, co siły ludzkie przerasta, mieści samo w sobie zaród zguby bohatera. Dr. Józef Kretz, podnosząc fakt, iż po Słowackim Wyspiański na nowo podjął motyw bohaterstwa, bardzo trafnie scharakteryzował tragizm bohaterstwa wogóle: „Bohater stoi w bezpośrednim związku z Losem. Ale bohater jest zarazem człowiekiem, więc go

też los pokruszyć kiedyś musi, jako naczynie zbyt wątłe. W bohaterze walczy zawsze człowiek z losem. I zawsze nad nim unosi się śmierć. Niema bohaterstwa wesołego. Ciężka śmierć zasępiąlica bohatera. A nadto wola bohatera staje się jego niewolą, losem, fatum, klątwą. Bohater musi; przestaje chcieć. I niema radości czynu, bo nic mu do woli, nic mu do syta. Czyn jego nie jest czynem, za czynem swoim wciąż goni. I w tem tkwi dalsza tragedia bohaterów, że potężnym ramieniem sięgają po wieczność a udziałem ich znikomość, tylko ludzkość.... A trzecia klątwa, że idą poprzez zbrodnie, poprzez człowieka, krew życia i śmierć dla człowieka. Jest w nich bowiem moc, co ich człowieczeństwo przerasta. Jest w nich Sumienie i Los, co nie zna człowieka ni sumienia, a jest koniecznością. I to jest ich walka z losem, ich męka, zasęp i zaduma¹⁾.“

Jak z bohaterstwem podobnie rzecz się ma i z twórczością, która była najistotniejszą formą zetknięcia się z życiem. Piętno tragizmu nadawał twórczości już tragizm posłannictwa. Ale ten już tylko wzmacniał to, co jest w samej twórczości tragicznego. Słusznie stwierdza Kretz (l. c.) „Twórczość.... w istocie swojej, jako manifestacja woli jest pojęciem dramatycznym i tragicznym: rozwijać się musi, a rozwija się przez walkę t. zn. przez ustawiczne czynienie, które jest rezultatem nieustannego mocowania się z Potęgą przeciwną, wroga, więc najogólniej z Śmiercią, Materją, Martwością, a w dalszej konserwacji nawet z Bytem ziemskim. Twórczość jest męką ducha.... prawdziwie żywotna twórczość polega na ciągłym wyzwaniu się.“ A dla Wyspiańskiego, jak to zresztą dalej Kretz zaznacza,

¹⁾ Dr. Józef Kretz: „Akropolis“ jako dramat świadomości narodowej. Krosno 1910.

sztuka była czymś martwym. Nietylko posłannictwo, twórczość była czymś tragicznym, była tem, „trudem, co zabijał” i który tylko bohaterską wolą podejmował, ale sam obiekt tej twórczości, sztuka, był pojęciem dla Wyspiańskiego tragicznym. Sztuka — to punkt kulminacyjny życia — jego najwyższa forma, ale i zaprzeczenie tego, co jest istotą życia — rozwoju. Jest czymś skończonym i martwym, „szczytem jest i kresem”. Tragicznym dla Wyspiańskiego wreszcie było w sztuce to, że była dlań jedyną formą czynu, a to była dla czynu właśnie forma nieistotna. (Obacz interpretację „Wyzwolenia”). Słowem sztuka to jakby ognisko tych tragicznych elementów: klątwy-posłannictwa, niewspółmierności między wolą czynu narodowego a środkami ku temu, niewspółmierności rozwoju-twórczości i martwoty, wreszcie niewspółmierności nadmiaru trudu i znikomości osiągniętych wartości. Była mu niby pojednaniem dla tragizmu przeznaczenia własnego życia, ale to pojednanie samo kryło rozłam tragiczny. Stąd te ciągle akcenty tragicznej znikomości dzieła, efemeryczności triumfu i chwały, spotykane w jego dziełach. Zawsze to jeno dlań chwila: „Na jedną chwilę sięgnę dusz i duchem walkę stoczę” mówi wcielenie pieśni, Rapsod; „chwilę jeno w górnym szczycie” śpiewają rusalki o chwale Piastów; „poznasz, iż trud twój i oręż daremny” mówi Anioł Jakóbowi w „Akropolis”. To samo tragiczne wszędzie przeświadczenie o znikomości zwycięstwa, władzy, mocy wobec trwałego triumfu zagłady. Dlatego też częste są przedstawienia potęgi, zwycięstwa jako kłamu; wszystkie wyrzeczania bohaterów mają ten sam jedyny subiektywny ton tragizmu znikomości: „zwycięstwo gram a słowa moje kłamią” mówi Marja w „Warszawiance”; „chcę widzieć, jako moc swą łżesz i chcę cię głośić w śpiewie” — urąga

Rapsod Bolesławowi; „Twe władze za ubogie. Potęgę twoją skłamiesz” przepowiada Jakóbowi anioł. („Akropolis”).

Jaki stosunek do własnego życia — taka jego koncepcja. Przedmiotowe określenie procesu życia, jakie dać może biologja, jest zawsze dla nas tylko sztuczną abstrakcją... W wyobrażenie o życiu wkładamy sens nadawany mu ze względu na nasze wartości, naszą postawę moralną i naszą reakcję uczuciową na nie; oczywiście i w koncepcjach życia u Wyspiańskiego jest tego wiele. Dominuje nad innymi pojmowanie życia jako walki. Koncepcja to jakby zrodzona z twórczego, pełnego zmagania stosunku do życia. Walka jako treść życia, walka nieprzemijająca, nie wiodąca ku żadnej przystani, gdzie jest jej kres, jest tragiczną: bowiem wskazuje na jakąś zaporę w łonie samego życia, którą ono ustawicznie musi zwalczać, a ustawicznie ją tworzy. U Wyspiańskiego nad walką zwisa tragiczny mus przeznaczenia, walka jest jakby sama sobie celem. Wszędzie ilekroć tę walkę przedstawia, akcentowaniem nieskończoności wysiłków, znikomości zdobyczy tragizm jej pogłębia. Gdy w stosunku do innych koncepcyj życia wiara w palinogenezę odgrywa rolę pojednania i złagodzenia tragizmu, w tej koncepcji tylko nieskończoność tej walki podnosi ukazuje ją w przestrzeni wieków — w łańcuchu żywotów: „Nowe rozpoczniesz życie, — nowa czekać praca: życie nowe, wznawiane życie — wielokrotnie” — śpiewają Syreny Odyssowi, („Powrót Odyssa” str. 102) a anioł zapowiada Jakóbowi: „Przez wieki pójdziesz walczący” („Akropolis”). Tragizm życia, jako bezustannej walki, zabarwia ponuro poczucie tej klątwy, że każdy czyn jest obosieczny, że jest grzechem i cnotą. Każda więc walka, każdy czyn jest winą tragiczną. Z tą myślą spotykamy się wciąż u Wyspiańskiego. W „Meleagrze”, „Akropolis”, „Hamlecie”,

„Odyssie“ i innych. Jak Jakóbowi Anioł, tak Odyssowi Syreny przypominają tragiczną dwoistość czynu: „Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez swoje czyny, spojrz w świat, we świata kształt, a ujrzyś swoje winy“ (P. Odyssa 103). Bohater Wyspiańskiego tragiczniejszym jest niżli Wotan z wagnerowskiej „Walkirii“ — bowiem klątwą jest nie tylko to, że w każdym czynie ze wstrętem widzi tylko siebie — a to, do czego tęskni — tego nie ujrzy nigdy: Bohater Wyspiańskiego widzi w swych czynach znikomość triumfu zespolonego z grzechem, albo grzech, winę tylko. Bolesław i Biskup stanowią doskonały przykład.

Sam biologiczny proces życia, jako taki, pojmuje Wyspiański, par excellence tragicznie. Już w jednym najwcześniejszych utworów, „Meleagrze“ mamy ten pogląd: „Życie tak samo jest, jak ogień, który zżera tej główni wszystkie soki i miąższ po kawale; pali nas, dając nam blask i ciepło przez chwilę przemijającą.“ (s. 57) Życie więc bez względu na to, co jest jego treścią, jest samo w sobie tragiczne, życie jest śmiercią, karmi się własnem spalaniem, — jest procesem nieustannego zbliżania się ku śmierci, która nie z zewnątrz a niem samem leży: „każda chwila przynosi jakieś skonanie“. (l. c.) To jest u Wyspiańskiego nieodmienną formułą życia jako procesu, analogiczną znajdujemy w „Wyzwoleniu“: Konrad bierze z rąk Hestji pochodnię, ona jest tą „żywiolową siłą, która posiada DUSZA WOLNA“. Jako symbol życia przeciwstawia ją czarowi grobów. Lecz ten symbol życia wyobraża jego tragiczną obosieczność:

„Pochodnia, ogień, światło, żar
Świeci i razem spala
I ciepła razem niesie dar,
I pożarami w gruz obala.

1979

Rozjaśnia, ale niszczy razem;
Ogniem żyjącym, zabić zdolna“. (str. 152).

Jak w „Meleagrze“ tak i tutaj tragicznie obosieczną jest zdobycz sięgających po życie:

„Każde włókno z osobna dowiadyuje się o swem istnieniu i ginie zżarte gorącym jadu płomiennego“. (Meleager str. 58).

„W niewiadomości człowieka żyje,
W niewiadomości błogosławion,
Płomień ten boski kto odkryje,
Potępion może być lub zbawion“.

(„Wyzwolenie“ str. 153).

Im intensywniejsze życie, im bardziej zbliżone ku swej istocie, tem pełniej wyraża się przezeń tragiczne jego prawo, — tragizm staje się jedyną jego treścią. Prócz tragizmu niemasz już innego wykładnika życia posłanników, „świecących w długie narodowe noce“: „ogniem się własnym spala — świeci!

To są to gwiazdy, co spadają
W noc. Patrzycie w nie: — — Znikają“.

(l. c. 153).

To jest już inne, odmienne od tego, o któremśmy wyżej mówili, tragiczne ujęcie posłannictwa.

Zaznaczyliśmy powyżej, że uogólnienie tragizmu własnego żywota, odrzucenie tragizmu na przeznaczenie, i ujrzenie w nim tej fatalnej tragicznej potęgi, było źródłem tragicznego widzenia świata. Samo powiązanie tragizmu z przeznaczeniem wskazuje na metafizyczny charakter tragicznej koncepcji świata u Wyspiańskiego. Najwyraźniej przejawia się metafizyczno tragiczna koncepcja świata

czyniąca Boga źródłem tragizmu w „Bolesławie Śmiałym“, „Skalce“, w Studium o „Hamlecie“, i „Powrocie Odyssa“. Tragizm przedstawia się tam jako wiecznie czynna myśl Boga, co „rządzi sam“ i kruszy zarówno tych, co po władzę jego sięgają, jak i tych, których „w swoje wprzął koło i za swoje używa narzędzie“: „Jest więc jeszcze wyżej inna siła — co światem rządzi i nie można zupełnie zaufać samemu sobie i wierze własnej w siebie“ (Stud. o Haml. s. 12).

Podlegając pewnej konwencji, która przekształca amoralizm tragizmu na sprawiedliwość wyższą, ludziom niepojętą, łączy Wyspiański tragizm z winą i karą przez Boga zesłaną. Tragizm, którego prawem jest, iż właśnie to podlega zatraceniu, co najdoskonalszem, w „Hamlecie“ tak tym „wyższym“ porządkiem i „wyższą“ sprawiedliwością tłumaczy metafizycznie nasz poeta:

„NIE LUDZIE RZĄDZĄ ŚWIATEM
Chcesz czynić podobnym Bogu
Człowieka? Zbliżyć do Boga?
Miecz Sądu chwytaś do ręki? —
Zjawia się oto przestroga:
Żar święty, co w Tobie płonie
Już całym spala się blaskiem,
Bogowie cię darzą oklaskiem,
Lecz okręt twój w fali — zatonie....

Lecz, i żeś zaważył dusze

Samegoć zwałę i zniszczę!“

(Stud. o Haml. str. 103).

Cios jest karą - zagładą lub przestrogą - oczyszczeniem.

„Przestroga tylko jest i z drogi mylnej zwraca;
Co było brudnych piór, duch je utracą
I na lot wyższy skrzydła swe roztacza,
Inaczej widząc to, — co go otacza“.

(Stud. o Haml. str. 94).

Lecz nie zawsze ta metafizyczna interpretacja jest takim złagodzeniem tragizmu; Bóg, — tak jak go rozumie Laokon lub Odys — to zła mściwa potęga, która karze za to zło, którego sama jest przyczyną. Bóg dochodzi do swych niepojętych celów poprzez człowieka, który dźwiga mękę, ofiary, trud i grzech czynu; Bóg karze go za grzech czynu, którego dokonał, na który sam się porwał, a On święci triumf nieprzewidzianych przez człowieka osiągnięć. Taką koncepcję nasuwają losy Bolesława i Biskupa. To są metafizyczne nadbudowy tragicznego pojmowania świata i losu człowieka. Znajdujemy prócz tego w dziełach Wyspiańskiego koncepcje często tragiczne, wprawdzie z wyraźnie wyczuwalnym tonem metafizycznym, lecz bez jakiegokolwiek łączenia z nim wyższej istoty, bóstwa. Tam przedstawia się tragizm jako prawo wewnętrzne życia. Podkreślam: dla Wyspiańskiego tragizm nie jest czemś stałym, odnajdywanym jako pewien stosunek między faktami, a immanentną siłą życia, jak ono wiecznie żywem, wiecznie stającym się jego prawem. Jest jakby prawem ciężenia ku zatraceniu, tem silniej w przepaść ciągnącym, im bliższym życie i jego wartość swego szczytu, przepychu, rozkwitu, potęgi: „kto u szczytu wnet zaginie“, „bogowie cię darzą oklaskiem, lecz okręt twój w fali — zatonie“ oto tego prawa najczystsze formuły. Jest on klątwą, nierozdzielnie wiążącą się z tem, co najwyższe, ciosem który godzi w szczyty, nieuchronnym końcem tych, którzy „wnijdą w chwałę siły“¹⁾. Jak słowa Kory w „Nocy listopadowej“ i Klio w „Akropolis“ — najjaśniejszym wyznaniem wiary w palin-

¹⁾ Przytaczam to wyrażenie umyślnie, gdyż nie znam w całej twórczości Wyspiańskiego innego wyrażenia, któreby równie pięknie i dobitnie oddawało to poczucie Sławy, blasku, jako jeno cechy m o c y, nierozdzielnej z nią, jedynie jej właściwej — żadnego innego,

genezę, tak śpiew rusałek o Kręgu Piastów w „Skałce“ i rozmowa aniołów w „Akropolis“ są tragicznej koncepcji życia — najdoskonalszym, najpełniejszym wyrazem. Te dwa przedziwne piękne zobrazowania wieczystego stawania się (tragizmu i stosunek tej koncepcji do palingenezy analizuję łącznie z utworami w których są zwarte. Tu raz jeszcze pragnę podkreślić, iż nową, głęboką i oryginalną cechą tych koncepcyj jest dynamizm, poprzez który najdoskonalej wyraża się to, cośmy wyżej o tragizmie u Wyspiańskiego powiedzieli, że jest on wiecznie żywym, wiecznie stającym się jak życie, bo jest w nim. Przytoczę tylko na zakończenie, (ze względu, iż znajduje się w utworze niedokończonym — i na innem miejscu jej nie analizujemy) jedną z tych krystalizacji przeświadczeń ducha, która najwymowniej na tragiczne widzenia świata przez poetę wskazuje. Jest to fragment z rozpoczętej tragedji „Król Zygmunt August“¹⁾ mieści ona i ten element metafizyczny, o którym wyżej jużśmy mówili.

„Chcecie ofiary, — żywej chcecie męki?
Niech ją wymierza Bóg, losów świadomy
Niech człowiek śmiałej nie przykładą ręki,
Bo jest we wszystkim doczesnem znikomy.

Darmo z losem idziesz w boje;
Ludzkie kruche siły twoje,
Zmożesz trudy, zmożesz znoje
Zmożesz wojny;
Zbrojny w wiarę, w męstwa zbroję;
Grom cię sięże w czas spokojny.

kłóreyby mieściło swoiste poczucie Wyspiańskiego, iż Sława nie jest czemś zewnątrz, przychodzącą od ludzi, ale tem, ku czemu „wschodzą stopniami“ własnym wysiłkiem i co jest jedynie promienianiem tej mocy.

¹⁾ „Krytyka“ 1907 r.

Jeśli ojciec pod twą strzechą
Cieszysz się dziełek pociechą
I umiłowales one;
Wnet drżyj serce kochające,
Bo obaczysz je ginące
Na — ofiarę.

Cieszysz się niewiasty wdziękiem,
Którą ku twej osłodzie
Czar ubrał uroków strojem,
Wnet drżyj lękiem
Twojem szczęściem przelekniony,
Bo już losy miłość znają,
Zabierać wrychle szukają.

Cieszysz się sławą błyszczącą
Krasisz w dumie
Sięgasz ku Bogu w rozumie;
Wnet padasz zrównany w tłumie,
Sławę widzisz znikającą.
Iżeś kochał, miej to karą.
Iżeś wierzył, miej to próbą.
Iżeś mierzył, mierz ofiarą.
Żeś pożądał, podaj zgubą.
To jest królestwo twojej roli:
Nieszczęście łamie, szczęście boli“.

ROZDZIAŁ V.

LOS I POSTAWY MORALNE BOHATERÓW.

Rola, jaką w koncepcji tragicznej życia odegrało poczucie własnego przeznaczenia, ciągle powtarzanie się motywu losu w dramatach i tragedjach Wyspiańskiego — wskazują na konieczność zbadania tej kwestji. Tragizm w tych utworach nie jest czemś, co wynika z pewnego układu zdarzeń i charakterów ludzkich. Całkowita psychologia postaci i otaczająca je rzeczywistość, „wypadki“ — wyrażmy to mocno — Wyspiańskiego zupełnie nie obchodzą¹⁾.

Postawa moralna ludzi i przemoc jakaś władająca życiem — to wszystko, co on dostrzega w zdarzeniach tragicznych. Dlatego patrzącym z punktu widzenia tragedji Shakespeare'a, — psychologia postaci Wyspiańskiego wydaje się tak ubogą. Jego ludzie żyją tylko moralnie — tylko z tej ukazani są strony. „Sumienie i los“, „sumienie i honor“ — oto słowa, których używa Wyspiański gdy mówi o tragedji (ostatnie wyrażenie wyjęte z artykułu o Księciu Józefie). Naogół tragedia jego nie posiada wiele wyda-

¹⁾ W „Meleagrze“ dużą rolę gra psychologia, ale utwór ten jest stworzony pod wybitnym wpływem Maeterlincka i sam charakter tego psychologizmu jest maeterlinckowski. Świetna w swej zwięzłości jest charakterystyka niektórych podrzędnych postaci np. w „Sędziach“, lecz to dla tragizmu nie ma znaczenia. Zresztą mówimy tu tylko o tem, co dla utworów Wyspiańskiego typowe.

rzeń konkretnych. Jeśli coś innego dostrzegamy w jego postaciach prócz strony moralnej — to jest to ich legenda, duch terenu, symbol — albo poprostu postacie są nowym ucieleśnieniem ogólnej prawdy ich życia (Mick. w „Legjonie“), ale nie masz zróżnicowanej psychologii, w której nowoczesność tak się lubuje. Dlatego postaciami jego dramatów mogą być doskonale posągi, skoro tchnie w nich sumienie historii. To nadaje specyficzną jędrność koncepcjom tragedji Wyspiańskiego, choć wykonanie, z powodu wkraczania innych elementów, (malarskiego, teatralnego, muzycznego, koncepcji historycznych itp.) nieraz tę jędrność niweczy. Jest w nich tylko to, co niezbędne: szkielet, wiązadła budowli. „Achilleis“, będąca jakby szeregiem zrębów pod tragedję, daje doskonały obraz tego, co znaczyło dla Wyspiańskiego jakiś temat udramatyzować: mamy tam bohatera, jego postawę moralną i jego los; i znowu nowy bohater, nowa postawa moralna i inny los — i tak wciąż.

Mówiliśmy poprzednio ogólnie o koncepcji tragicznej świata u Wyspiańskiego i jego liryczno-obrazowych formułach — tu zwrócimy uwagę na obręb, w którym włada tragizm w jego tragedjach. Tragizm w tych utworach jest rezultatem zetknięć i zderzeń bohaterów z treściami metafizycznymi, Bogiem, Losem, Śmiercią i t. p. Jest jakimś niepojętem, opacznem lub sprawiedliwem — sprawiedliwością irracjonalną, wyższą — prawem, które na tym pograniczu ludzkiego i metafizycznego bytu włada, sądzi i rozstrzyga. Szukanie więc punktu ciężkości tragizmu utworów Wyspiańskiego albo w fatum, albo w duszy bohaterów polega na nieporozumieniu. Tragedje Wyspiańskiego ani pod schemat fatalistycznych, ani psychologicznych podciągnąć się nie dadzą.

Zajmuję się w tym rozdziale temi dwoma elementami (losem i postawą), ponieważ one stanowią podwalinę tragedji. Postaramy powiązać je z psychiką samego poety.

Jest rzeczą wprost niespotykaną, a przynajmniej rzadką, takie ustawiczne poczucie związku swego życia z przeznaczeniem, jakie charakteryzuje Wyspiańskiego. Pani Markowicz zwróciła zupełnie słuszną uwagę, że tragizm bohaterów Wyspiańskiego poczyną się dopiero wtedy, gdy wzrosła inteligencją, duszą. Ale to jest ten sam moment, gdy odsłania się ich istota, ich postawa moralna, co znów dla Wyspiańskiego jest równoczesnem z poczuciem jakiegoś związku, czy stosunku swego do losu. Przeznaczenie jest dla Wyspiańskiego kwintesencją życia, życie nie będące jego wynikiem, byłoby jakimś chaosem bez rdzenia i kierunku, byłoby niczem. Pani M. zaznacza też, iż tragizm poczyną się, gdy bohater stanie się człowiekiem. Tak! Bez jakiegoś bowiem stosunku, wiążącego go z przeznaczeniem — według Wyspiańskiego — człowiek nie byłby człowiekiem. Hamlet, gdy Horacy chce go uchronić od pojedynku z Leartesem, myśli: „Znaczyłoby to, co odpowiedzieć Losowi. Oto nie dorosłem do czynów, które są w Twoich rękach i — ustępuję: Jestem niczem!” (Stud. o Haml. str. 102). Dlatego, że los jest całą treścią życia — rodzi się niepokój i niecierpliwe wzywanie losu u wielu bohaterów. Psychologicznie rzecz biorąc, te cechy utworów są związane z poczuciem swego powołania u poety i metafizycznym podkładem jego światopoglądu. Im bardziej wszystko w jego życiu, co było użyciem, oddaniem się biernem jego falam, było dla Wyspiańskiego obce i niedostępne, tem bardziej treść życia w jego wyobrażeniu zacieśniała się do tego, co jest przeznaczeniem i obowiązkiem pełnienia go. Choć patrzącym zzewnątrz mogło wydawać się ciągle mówienie

o doli i losie manierą — było ono rzeczą naturalną u poety, co ciągle swym przeznaczeniem żył. Nawet w przekładzie „Cyda” jest mowa o losie bardzo często tam, gdzie nie odpowiada to oryginałowi¹⁾. Zastanawia się poeta i nad straszną „Dolą” ks. Józefa (Fragmenty) a jest w tym coś więcej, niż instynkt i nałóg artysty, co wciąż „dramat układał”.

Nie należy jednak z tego wyciągać pośpiesznie wniosków, jakoby Wyspiański był fatalistą, sądzić, że ilekroć los występuje w tragedji Wyspiańskiego, zawsze przepojony jest wiarą i metafizyką poety. Jest to paradoksalnem, lecz i naturalnem, że wiara w swe przeznaczenie nie wykluczała w nim poczucia wolności osobistej i możliwości przeciwstawiania się nawet przeznaczeniu. Podkład metafizyczny światopoglądu Wyspiańskiego nie wykluczał też posługiwania się losem, jako symbolem pewnych realnych sił.

Typowym przykładem błędnego założenia, przy którym nigdy do zrozumienia istoty losu u Wyspiańskiego się nie dojdzie, jest stanowisko pani Z. Markowicz. Polega ono na stawianiu dwu alternatyw: albo Wyspiański wierzy w fatum naiwnie np. w czar główni („Meleager”) lub nie wierzy — i los to symbol i konwencja, którą należy przełożyć na język psychologii, by treść jego odnaleźć — bo to jest tylko wytwór duszy bohatera, istnieje tylko psychicznie. Jedni w rozstrzygnięciu domagają sobie tem, że Wyspiański był metafizykiem, inni podnoszą, że Wyspiański był człowiekiem „nowoczesnym”, co w ich pojęciu wiarę w przeznaczenie wyklucza. Wszystko to są twierdzenia ludzi, którzy mają „tak — za tak, a nie — za nie, bez światłocienia” (Nordwid). Twierdzenie, że los to „sza-

¹⁾ obacz porównanie przekładu z oryginałem.

blon w którym tkwił“ poeta, nie objaśni nam faktu, że gra on realną rolę, jest realną siłą w tragedji, czy dramacie. W „Nocy Listopadowej“, w „Kłątwie“ i „Sędziach“ np. siły wyższe rządzą, lub się objawiają. Nic jeszcze nie znaczy stwierdzić, że Wyspiański pojmuje los, jako coś immanentnego, własny wytwór człowieka, bo te psychiczne potęgi mają wybitne piętno metafizyczne i ta strona metafizyczna zjawiska jest czemś transcendentnie istniejącem, obiektywnem, przeciwstawia się im jako odrębny byt metafizyczny. Grzech Odyssa jest czemś psychicznem, jest w duszy Odyssa, ale i metafizycznym: jest bowiem kłątą Boga. Biskup Stanisław jest siłą psychiczną dla Bolesława, ale i potęgą metafizyczną, przed którą ten się ugina, choć ciało zabił.

To wszystko nie jest tylko wyrafinowanym efektem kunsztu dramatopisarskiego, kwoli wzbudzania nastroju widzów spreparowanym. Pamiętajmy o przeświadczeniu Wyspiańskiego o powadze sztuki: „Artyzm ma swoją logikę i nieodwołalność i jest całą prawdą, jeśli jest“ („Wyzwol.“ str.121) „...ku czemu doszła i co myślą osiągnęła dusza artysty, a więc co z tajemnic odgadła Sztuka, — to i działa się równocześnie na wielkiej SCENIE ŚWIATA“ (St. o Hamlecie str. 148). Prawda w rzeczywistości jest prostą, choć charakterystyka losu nie da się ująć w prostą formułę definicji.

Choć wiara ta nie była tak prostą i naiwną, jak prostemi są symbole, Wyspiański wierzył w przeznaczenie i metafizyczny odpowiednik, metafizyczne znaczenie czynów ludzkich. Przypomnijmy sobie, co mówił o Hamlecie: „Dlatego, że lada filozof na niewiarę się zdobędzie, — utrzymuje stutysięczne gremium Ozryków, że w Hamlecie żadnej wiary już niema i ślad wszelkiej wiary zaginął. Hamlet,

w którymby ślad wszelkiej WIARY zaginął, nie miewałby żadnych przeczuć, nie interesowałby się swemi przeczuciami, byłby właśnie wybornym kompanem Rosenkranza i Gildensterna...“ (str. 136).

Przeznaczenia nie pojmował tylko, jako zewnętrzną potęgę; leżeć i przejawiać się ona mogła w konkretnym i „naturalnym“ biegu zdarzeń: dlatego nie należy koniecznie przeciwstawiać takich stanowisk np.: „Powrót Odyssa“ interpretować tylko jako tragedję metafizyczną albo psychologiczną, gdyż jest jedną i drugą zarazem.

Innej nazwy na walor metafizyczny, który tkwi w czynach ludzkich, przejawia się w nich i kieruje nimi, innego słowa, określającego metafizycznie konieczność tragiczną — a w to wszystko wierzył — prócz tego jednego „los“, nie miał. Pamiętajmy, jak nam tłumaczył, dlaczego Shakespeare zachował rolę ducha „ze starego teatru“ w „Hamlecie“. I on uszanował tradycję, bowiem

„Najmniejsza szczypta tej wiedzy zaświatów,
Jakąbykolwiek doszła do nas drogą,
Cokolwiek rzecze przez czyjebądź usta —
Sięga tajemnic — że serce człowieka
Lgnie ku nim tęskno i grozę w nich widzi,
Choć rozum od nich ucieka.“

(Stud. o Haml. str. 25).

Ostatnie słowa znamienne. Nigdy nie rozstrzygniemy, czy jedynie w chwili ekstatycznych uniesień dopiero jesteśmy zdolni przejrzeć pewne prawdy, czy słusność ma myśl trzeźwa, króra je odrzuca. Niewątpliwie duch Wyspiańskiego znał całą skalę wahań między krytycyzmem trzeźwego umysłu, a niezachwianą wiarą objawień w chwili ekstazy. I los był wartością zmienną, od tych wahań zależną. Mówiąc ogólnie los był symbolem konieczności tra-

gicznej, wykładnikiem jakiegoś X, stanowiącego metafizyczny walor, czy metafizyczny odpowiednik spraw ludzkich. W to wierzył Wyspiański, jak wierzył Mickiewicz w obcowanie z duchami. Nie wynika z tego, by Wyspiański musiał naiwnie i literalnie brać swoje symbole, jak z wiary Mickiewicza nie wynika wiara, iż duchy istotnie przemawiają na „Dziadach“. To są symbole, ale i prawdy metafizyczne.

Los, jako pewna konwencja literacka, ma to do siebie, że może być napełniona coraz to inną treścią, może być nietylko w każdym utworze czem innym, ale w obrębie tego samego utworu może nabierać coraz to innego charakteru i w tym kryje się cały urok niedopowiedzenia, jaki cechuje symbol. Wzrost metafizycznej treści losu, jako symbolu, może pozostawać w stosunku prostym do wartości moralnej, powagi i siły bohatera. Los jest wtedy jakimś metafizycznym X, pozostającym w stosunku funkcjonalnym do losu w znaczeniu empirycznym, więc jakichś konkretnych psychicznych, czy historycznych potęg. Gdy taka potęga psychiczna, czy historyczna nie ma piętna metafizycznego, lub autor rozumie konieczność tragiczną empirycznie, jako splot realnych przyczyn, los sprowadza się do poziomu pięknego literackiego symbolu, jego treść metafizyczną do zera. Jest to wypadek graniczny. Tę zmienną wartość losu odczuwał Wyspiański, skoro starał się uzmówić to graficznie w tym zdaniu swego studjum o „Hamlecie“: „I aktora i autora obchodziła TRAGEDJA, dramat ich obchodził, los ludzi, LOS LUDZI (str. 8). Los więc tragedji to nie zawsze szablon, wymyślna nazwa czy symbol nieprzepartej namiętności, ale także i namiętność w metafizycznej potędze, uczucie, które stało się metafizyczną potęgą, albo obraz metafizycznie pojętej ko-

nieczności tragicznej. Można by w niektórych tragedjach ułożyć cały szereg gradacyj treści losu. Bolesław Śmiały i Biskup to ludzie, ale zarazem i potęgi historyczne, które odgrywają względem siebie rolę losu, są nim. A więc nie są tylko potęgami psychicznymi i historycznymi, ale i metafizycznymi, o ile miały jakąś ponadludzką wartość. Stąd możność przesuwania wartości i treści, identyfikowanie Biskupa ze Śmiercią (Bolesław Śmiały) i t. d. Pouczającymi pod tym względem są wyrażenia Wyspiańskiego: „człowiek w potędze Boga“, „w obliczu Boga wstałem“, a więc człowiek w metafizycznej potędze, albo człowiek wobec metafizycznej treści. Powiedzieliśmy tu człowiek wobec, a więc bywa i taki wypadek, gdy treść losu równa się potędze obiektywnej, niezależnej i odrębnej od postaci, jest czemś więcej, niż rzutem na płaszczyznę niekończoności czynu czy sprawy ludzkiej, jej metafizycznym odpowiednikiem. Tak istotnie bywa, nawet (jak to zaznamy później, zwłaszcza mówiąc o stosunku Wyspiańskiego do Edypa-Króla) Wyspiański ukazuje w swej tragedji nagi los, fatum wkracza widzialnie. Na tem miejscu zajmujemy się samym procesem i czynnikami zmian treści losu, więc ukażemy teraz, jak żyje i zmienia się treść losu, której zasadą jest to, iż jest czemś zewnętrznym, tem niejako wobec bohatera. Wskażmy parę przykładów. Mógł Wyspiański, przystępując do pracy nad jakimś tematem, mieć przed oczami los jako symbol czegoś metafizycznego, a ten rósł i zmieniał się. Przypomnijmy sobie, co mówił o swych wizytach za kulisami w studjum o Hamlecie: „Nikt nie jest mi w stanie wyperswadować, że to nie Lady Makbet, a Modrzejewska“ (str. 27). Jeżeli tak podlegał czarowi cudzej sztuki, cóż mówić o twórcach jego własnych, skoro wiemy, że każdy artysta, tworząc jakąś postać, za-

czyna mieć coraz silniejsze poczucie obiektywnego jej istnienia. Im bujniejsza fantazja, tem wyrazistsza „obiektywniejsza” wizja. Symbol, który tworzył, choć był to (w danym wypadku) symbol idei metafizycznej, zaczynał żyć, coraz bardziej się od twórcy uniezależniał... poczynął sam działać. Za przykład może posłużyć „Kłątwa”. Wyspiański początkowo zapewne nie miał zamiaru przedstawiania kłątwy, jako siły, mającej byt obiektywny, mającej egzystencję transcendentnie przedmiotową — traktował ją jako symbol wytworu wyobrażeń etycznych bohaterów. A jednak w końcu utworu Bóg sam przemawia, zsyła gołąbki etc. Nie przedstawia tego bynajmniej tak, że ptaki nadleciały akurat w chwili śmierci dzieci, chmury i pioruny „same” nadeszły, a bohater i tłum to sobie mistycznie tłumaczą. Poeta tak wzięł się w stanowisko bohaterów, tak w uniesieniu przepoił własną metafizyką ofiarę Młodej, iż idąc w tym kierunku dalej, popełnia niekonsekwencję w stosunku do symboliczno-psychologicznego stanowiska i czyni los, kłatwę, siłą rzeczywistą. Wszystko jedno dla analizy sztuki, że Wyspiański, ochłonawszy z uniesienia twórczego, w kłatwę swych bohaterów nie wierzył: w dziele tem kłątwa jest, ma piętno realnej potęgi metafizycznej, dzięki takiemu zakończeniu i o to nam chodzi. W tym mitologizowaniu i utrwalaniu przedmiotem idei metafizycznej grała niewątpliwie rolę przyrodzona skłonność ku temu, związana z wyobraźnią plastyka. Taka dążność do uobiektywiania, mitologizowania idei i uczuć przejawia się, mniemam, w pisaniu dużą literą słów je oznaczających. Szczególnie dobrym przykładem jest, zdaje mi się, pewne powiedzenie Roderyga w przekładzie „Cyda” (w oryginale tego niema): „gdy się ze Szczęściem chciałem zmierzyć”. „Szczęście” przez dużą literę. Podkre-

ślam tu słowo „zmierzyć”, w nim bowiem już mieści się przeciwstawienie, jako czemuś obiektywnie istniejącemu. Im bardziej się czemuś przeciwstawiamy, tem to coś wydaje się bardziej przedmiotowem, zwłaszcza, gdy przeciwstawienie ma formę walki. To, co, z innego zresztą powodu, wypowiedział o Wyspiańskim Brzozowski, że mara, z którą się walczy, poczyną istnieć, łącznie z tą dążnością do mitologizowania objaśni nam wiele w tym procesie twórczym uobiektywiania losu. Trzeba pamiętać, że im silniejszy konflikt tragiczny, a ten bywał u Wyspiańskiego głęboki i wielki, tem potężniejszymi, twardszemi siły, które się ścierają; a gdy to było zmaganie z losem, więc los nabierał charakteru twardszej, obiektywniejszej potęgi. Im tragiczniejsza sytuacja, im los bardziej nieprzemierzony, tem obiektywniejszego nabiera bytu. Przypominam walkę Jakóba z aniołem, któremu na imię Konieczność, — zmaganie tak straszliwe, że stopy znaczyły ślady w kamieniu.

Czynniki te pociągały za sobą psychologiczne konsekwencje w duszy twórcy, a techniczne w dziełach: „Am Ende hängen wir doch ab, von Kreaturen die wir machten”.

Zaznaczyliśmy powyżej, że wiara w swe przeznaczenie nie wykluczała w Wyspiańskim poczucia wolnej, twórczej woli i że bohaterowie nie są pionkami losu, pchanemi przezeń. To jest objaśnienie psychologiczne „od strony autora”, wymaga jednak ta względna swoboda bohaterów w tragedji objaśnienia teoretycznego, jest to bowiem rzeczą paradoksalną, aby kwintesencja konieczności i niezmienności, jaką jest los, nie okazywała się taką w każdym momencie. Jest to problemat tragedji opartych na konieczności losu, tam bowiem ten paradoks jest przedstawiony i zrozumieć go można „od strony” tragizmu. Tragizm

ma to do siebie, iż z chwilą, gdy się katastrofa stała i jako tragiczna jest pojęta, wtedy występuje wraz z wrażeniem tragizmu poczucie, że tak być musiało. Gdyby jednak wypadek był, jako konieczny, już z góry przewidziany, wówczas, brany jako wynik jakichś przyczyn (a nie konieczności tragicznej, która dopiero w chwili przejrzenia całego sensu wypadków nam świta), nie byłby tragicznym, tylko strasznym lub okropnym¹⁾. Z tego właśnie względu ocalenia wrażenia tragizmu, rola losu nie może być określona w szczegółach, nie może widomie pchać i kierować przyczynowo wypadkami. Wypadki i uczynki muszą iść swoim przyczynowym torem, jakby mimo losu, bohater może iść nawet z losem w zawody, lub nie o nim nie wiedzieć — by wreszcie, w katastrofie, ukazała się prawda, że los jest niezmienny i konieczny. Autor, mający trafne poczucie tragizmu, jest w trudnym położeniu. Musi zaznaczyć w przybliżeniu kierunek działania losu, pokazać jego przemożną potęgę i wskazać nań jako sprawcę, a zarazem nie może pokazać tego zawczasie, by los nie był zidentyfikowany przez widza z przyczyną wypadków. Los musi być wyższą siłą, — która, choć nie widocznie, w przyczynowym biegu wypadków się mieści, czy nad nim się unosi, ale, choćby to z usiłowaniami bohaterów było sprzeczne, swoje spełnia — jest bowiem przemożną. Dlatego typowymi środkami instynktownego dążenia do wrażenia tragizmu, są takie, które tej paradoksalności, niezbędnej dla pełnego poczucia tragizmu, nie naruszają. A więc n. p. los jest zaznaczony, ale bohater go niby zwyciężył, ominął, zapomniał o nim (Edyp), albo z nim walczył i niby go zwyciężył (Odys Wyspiańskiego), albo bohate-

¹⁾ Myśl tę wypowiedział w cytowanej już rozprawie Max Scheler.

rowie czują wciąż los, pełnią go, ale są w błędzie i popełniają „fatalnie“, co innego niż chcieli, lub wreszcie, jak n. p. Bolesław i Biskup u Wyspiańskiego, spełniają inne przeznaczenie, nie to, które w zaślepieniu za całą prawdę poczytywali i t. p.

Dlatego, choć to paradoksalne, sprawa w tragedjach przedstawia się tak: los jest tragiczną koniecznością, jest nieunikniony, gdy się już spełnił, a nie wydaje się takim, dopóki się nie spełnił.

Z tych powodów niema więcej wywołującego nieporozumień określenia tragedji, zawierających konieczność metafizyczną upostaciowaną w losie, nad określeniem ich mianem fatalistycznych. Wywołuje to nieporozumienia, różne skojarzenia z tym słowem związane. Dla „fatalisty“ np. wszystko już jest z góry przygotowane, sam on czuje się pionkiem, nie uznaje w gruncie innych przyczyn prócz fatalności, wykluczone jest by z nią walczył, jest on częstokroć antytezą bohatera tragicznego. Należy unikać tego określenia, jako mającego za sobą tradycję mętności. I greckie tragedje nigdy nie były fatalistycznymi w tem znaczeniu, by na każdym kroku była mowa, czy poczucie ciężącego fatum, by bohater był pionkiem, a fatum czemś w rodzaju motoru pchającego widocznie cały szereg przyczynowy zdarzeń — przenigdy nie był on koniecznością identyczną z przyczyną. I każdy nieuprzedzony i nie przygotowany (fałszywie) czytelnik odrazu to czuje. Jeśli niektórzy w błędny „fatalistyczny“ sposób tragedje greckie pojmowali i Wilamowicz¹⁾ musi ten błąd prostować, (choć trudno zrozumieć, jak on mógł się utrzymać) — wynikało to z identyfikowania konieczności tragicznej z przyczynową.

¹⁾ Obacz cytata w interpretacji „Meleagra“.

Błąd polega na stawieniu kwestji w ten sposób: los jest wyrazem konieczności tragicznej, a więc los jest przyczyną. Podczas gdy los jest ponadprzyczynowym związkiem istotowym¹⁾, podobnym do tego, jaki mieści się w przesądnym wiązaniu jakiegoś wypadku z „pechem“ u ludzi wierzących, że mają „pecha“. Lepiej więc jest, dla osiągnięcia wrażenia tragizmu gdy całkowite motywowanie metafizyczne, wyłuszczenie treści losu podane jest przez autora na końcu tragedji. Spotykane jednak, np. często u Eurypidesa wyznaczenie kierunku biegu zdarzeń, zaznaczenia katastrofy na początku tragedji, może psuć wrażenie ale istoty sprawy nie zmienia. Los jest sensem metafizycznym, łączącym w pewną całość bieg zdarzeń, nie zaś ich przyczynowym motorem. Psychologicznie rzecz biorąc motywowanie przypada na końcu: gdy się wypadek stał, nadaje mu się pewne tragiczne metafizyczne objaśnienie — jeśli, naturalnie, wogóle był jako tragiczny pojęty. Skoro wypadek, legenda, mit jest znany skądinąd widzom, to już rzeczą względnie obojętną, gdzie się motywy tragiczno-metafizyczne umieści. Ponieważ bieg zdarzeń w przybliżeniu był znany, więc głównym zadaniem tragika greckiego było wtedy zbudowanie metafizycznego związku w tym biegu zdarzeń i tę główną rzecz mimowoli wysuwało się na czoło, na początek. Wszystko, cośmy w sprawie „fatalizmu“ mówili, odnosi się i do Wyspiańskiego. Zaznaczymy tu jeszcze, że właśnie dlatego, że los nigdy nie gra roli motoru w tragedjach Wyspiańskiego, może być on alternatywą, wobec której bohater stoi i to o charakterze tragizmu jego nic jeszcze nie mówi. (Obacz poniżej analizę

¹⁾ Obacz rozdział: „O tragizmie wogóle“.

stosunku bohaterów do losu). Los gra wtedy rolę konieczności tragicznej, ale nie decyduje o tem, co bohater uczynił, (np. Wanda i Młoda), przez los wtedy zaznaczona jest niemożność zmienienia sytuacji, w której się na początku tragedji postać tragiczna znajduje. Teraz na zasadzie tego, cośmy o tragedji i losie wogóle mówili, podkreślić możemy jeszcze raz tę specyficzną właściwość utworów Wyspiańskiego. Los może grać rolę konieczności tragicznej, pojętej metafizycznie, ale nie zawsze. Często ten los i klątwa, o którym jest mowa, jest tylko określeniem pewnej sytuacji w jakiej się bohater znajduje (Wanda, Młoda, Odys). A bohater ginie przez inną konieczność, albo jakiś inny drugi los, o którym nie wiedział jak Odys i Biskup ze „Skalki“, albo przez wewnętrzny mus etyczny, który tak, a nie inaczej, wobec danego losu kazał mu się zachować.

Wszak losem Odyssa jest tragedia jego tułactwa, losem Bolesława i Biskupa, to że w zaślepieniu walczyli napróżno, myląc się — to było im „znaczone“, ale oni sami wciąż rozprawiają o innym losie.

Zważmy bowiem, że klątwa Odyssa polegała na klątwie grzechu, że miał ojca zabić i być przez syna zabitym. Bolesław za przeznaczenie swe uważa zabić Biskupa. Biskup za przeznaczenie znów uważa zmóc w imię Boga Bolesława. O takim losie mówi Odys — o takim ci dwaj historyczni bohaterowie; to jako los zaznacza Wyspiański. Ale to, co jest tragiczną dola Odyssa, tułactwo — rezultat ciągłej walki z klątwą, to co jest losem tragicznym, historycznych bohaterów, że się musieli w wyobrażeniach swych o przeznaczeniu swym mylić — by spełnić istotne swe przeznaczenie to są rzeczy różne. A więc mamy po dwa losy w tych wymienionych tragedjach, jeden przez poetę z góry zaznaczony

o którym mowa, a więc np. w „Bolesławie Śmiałym“ konieczność walki z Biskupem, którą czuje Bolesław jako przeznaczenie, a drugi, istotnie tragiczny los próżnego wysiłku, którym się Bóg do innych, nieprzewidzianych przez Bolesława celów posłużył. U Odyssa jeden los, to klątwa której uniknął, a drugi los, to klątwa tułactwa, w którą popadł. To wszystko wyda się czytelnikowi zapewne, albo czemś absurdalnem u Wyspiańskiego albo, co prędzej, moim majaczeniem w zapędzie popisanie się subtelnością analizy. Może jednak wszystko, cośmy powyżej o tragedji powiedzieli, rzuci pewien błysk wyjaśniający. Te dwoistość i niekonsekwencje, ten irracjonalizm sprzyja tragizmowi, jest potrzebny. Gdyby wraz z podaniem losu określona była odrazu jego treść, wiedzieli byśmy wszystko, co się stanie i co uczynią bohaterowie, nie byłiby oni tragicznymi. Dopiero gdy, idąc swą drogą, bohaterowie znowu się z losem zetkną, w katastrofie odsłania się cała prawda ich tragicznego losu. Dlatego wyżej powiedziałem o bohaterach Wyspiańskiego, iż tragizm ich objawia się na pograniczu ludzkiego i boskiego, że oni go w nowym zetknięciu z losem jak piorun wywołują, ale cios jego piorunowy oświećla zarazem prawdę w ten sposób, iż wszystko, co czynili wbrew losowi, (albo inaczej przedstawiając sobie swój los) było złudzeniem, a los tragiczny w istocie był brzemieniem, co się w chwili katastrofy stało. Takie właśnie objaśnienie daje Śmierć biskupowi na końcu „Skalki“, o prawdziwym tragicznym losie śpiewają Odyssowi Syreny: „w błakaniu bez kresu twój los, twe okowy“. Z tego wynika — powtarzam, — że los nie zawsze w tragedjach Wyspiańskiego gra rolę tę samą, co konieczność tragiczna, często jest on tylko tem samem co sytuacja. Tak np. klątwa dla Młodej, dla Odyssa jest tylko sytuacją,

obiektem z którym walczy. Dlatego może autor wprowadzić jeszcze drugi los, jako wyraz konieczności tragicznej.

Prawie równie ważnym dokumentem dla zrozumienia Wyspiańskiego jako tragika, jak znajomość studjum o Hamlecie, jest entuzjastyczny sąd Wyspiańskiego o Sofoklesowym „Edypie-Królu“. Zachwycić Wyspiańskiego mogło w nim to, co było sformułowaniem dlań rzeczy najgłębszych. Ważną rzeczą dla poznania pisarza jest wniknięcie w utwory, które miłował, choć one żadnego zewnątrznie „wpływu“ nie wywarły. — Cechy utworu, który poetę zachwycił, powiedzą nam więcej o poecie samym niż wpływy, — które często mówią, właśnie, co w nim obcego. „Du gleichst dem Geist, den du begreifst“. One nie objaśniają: przez zestawienia utworów autora z dziełami przezeń wielbionemi rzuca się nam w tej chwili w oczy rzeczy pokrewne i wskażą się same. Zachwyt Wyspiańskiego nad obrzydliwą, po niemiecku sentymentalną, elukubracją Hauptmana, „Hannele“, wskazuje nam na technikę teatralną Wyspiańskiego, którą tam ujrzał zrealizowaną i to go porwało, mimo poziomu tej sztuki. Postawmy więc sobie pytanie w czym leży czar i tragizm „Edypa-Króla“. Zdaje mi się, że sądy o tragedjach greckich mylą: 1) niezbyt ściśle odróżnienie tragizmu mitu od tragizmu utworu, na tym micie osnutego, 2) jakieś niezdecydowane kryterjum samego tragizmu, wahające się między naszym bezpośrednim pocuciem, a usiłowaniem wżycia się w przypuszczalne stanowisko ówczesnych widzów i twórców. Tylko tragizm mitu o Edypie leży w samym fatum w tragedji Sofoklesa, los jest tylko o jednym z czynników tragizmu. Los, koleje życia Edypa, aczkolwiek same niewątpliwie tragiczne, są w tragedji „Edyp-Król“ tylko czemś danem, na tle którego rozgrywa

się druga tragedia. Edyp - Król z tragedji (nie z mitu) jest tragicznym, bo 1) sam się do poznania prawdy, która go moralnie zabija przyczynił, sam swój los wywołał, który przedtem dla jego świadomości nie istniał, 2) sam na siebie wydał wyrok, sam się potępił i przeklął. To kościec tragedji — wszystko inne dlań tylko materiałem.

Skonfrontujemy te cechy z utworami Wyspiańskiego, co mają one wspólnego? Jak w większości dramatów i tragedji Wyspiańskiego tak i tu, nie los jako taki, czy klątwa przesądza o tragizmie, choć i ona jest daną, a stosunek człowieka do losu, do swego losu. A w obrębie tego ogólnego podobieństwa są jeszcze inne cechy równie podobne. Najgłębiej nas wstrząsa, najsilniej tragizm sofoklesowego Edypa podkreśla — ślepe i naiwne sięganie po swój los, dziecięco natarczywe domaganie się poznania prawdy życia, która jest otchłanią. Tragedję tę czyni wiecznie współczesną szerokie tragiczne uogólnienie, jakie nasuwa tu prawda zawarta w ciasnych ramach symbolu: każde życie jest wywoływaniem własną wolą swego losu, naiwnym a chciwym sięganiem po nieznane, którego grozy nie przeczuwamy. To, cośmy powiedzieli zbiera nam w jedność, niby promienie w ognisko, cały szereg cech w tragedji naszego poety. Tak czynią jego bohaterowie, co czynem własnym dochodzić chcą prawdy życia, Althea, Bolesław, Hektor, Telemak i wielu innych: „na co stać kogo tajemnic tych sięga, wieczna w tym siła, groza i potęga“ (Stud. o Hamł. str. 31).

„Antygonę“ wywyższono ponad inne utwory Sofoklesa, między innemi zdaje się i dlatego, że odpowiadała przypadkowo pewnej doktrynie o istocie tragizmu¹⁾.

¹⁾ Tragiczny konflikt miał polegać na jednostronności idei reprezentowanej przez każdą postać. Katastrofa jest karą za te jednostron-

Nie dało się zmylić trafne poczucie tragizmu Wyspiańskiego, podniósł inny utwór Sofoklesa, — Edypa-Króla. Jest bowiem coś zatrzważająco wzniosłego w zetknięciu się człowieka oko w oko ze swym losem. Doniosła różnica między tą tragedją a innemi, tego elementu nie zawierającemi, polega na tem, że prócz tragizmu, który jest rezultatem wywołania losu, jest jeszcze groza, bowiem ukazany jest sam tragiczny los bezpośrednio. Podkreślam: nie jest tylko dane przejrzenie w tragicznym zdarzeniu palca Bożego, fatum, ale on sam się objawia, staje przed Edypem ta prawda, której nie znał, w którą już za sprawą Jakasty poczynął wątpić, — i pada ten, kto los ujrzał. W tem właśnie leży pokrewieństwo z niektórymi scenami u Wyspiańskiego. (Różnica potęgi wrażenia tragizmu Edypa-Króla i tych scen Wyspiańskiego w porównaniu z innemi, gdzie los nie objawia się tak bezpośrednio jest taka, jaka jest między misterjum które tylko symbolicznie na obecność Boga wskazuje, a takim w którymby Bóg sam się przejawiał, dał się poznać). Można by rzec, że los, wogóle treści metafizyczne, u Wyspiańskiego niekiedy należą do... osób dramatu, tak dalece posuwał się we wspomnianem mitologizowaniu idei: wszak Anioł z „Akropolis“ nazywa się „konieczność“, „Hamleta“ pojmował jako dialog z losem, takim upostaciowaniem prawdy losu jest i Śmierć w „Skałce“, Bolesław odgrywa rolę losu względem Biskupa i naodwrot; w końcu „Kłatwy“ sam „Bóg mówi słowo“, a w końcu „Akropolis“ słyszymy triumfalne boskie „jam jest“. Chochoł w „Weselu“ jest też polskim fatum. Bezpośredniość oddania tragicznego żywiołu, narzucanie tak suggestywne istnienia

ności, triumfem całej prawdy. (Zwolennikiem tej teorii był Hegel, a od niego przejął ją nasz Kremer).

losu przez obcowanie z nim bohaterów, albo pojawianie się jego samego jest źródłem grozy i potęgi tragizmu dzieł Wyspiańskiego.

Wspominaliśmy wyżej o roli postawy moralnej bohaterów w utworach Wyspiańskiego, zbijaliśmy ciasne pojęcia o fatalizmie utworów, w których autor wprowadza los jako potęgę metafizyczną, wskazaliśmy na pokrewieństwo z „Edypem-królem“, w którym stosunek do losu, rozstrzygnął o tragizmie. Przejdziemy teraz do tego problemu postaw moralnych, znowu nawiązując do psychologii samego autora. Wskażemy różne postawy (attitudes) moralne, które gdy są zwrócone ku czemuś metafizycznemu, możemy nazwać i postawami metafizycznymi ducha poety. One znajdowały wyraz w postawach jego bohaterów, służąc za podłoże tragizmu. Zależnie od rozwoju i życia Wyspiańskiego zmieniały się postawy bohaterów. Należy zupełnie wyraźnie odróżniać postawę moralną bohaterów od tragizmu jakiej jest czynnikiem, czego jednak nie robiono: komu się podobała więcej jakaś postawa, ten chwalił i tragiczność całego utworu; mieszając obie te rzeczy w ogólnikowym sądzie.

Postawy metafizyczne bohaterów będziemy mogli tylko sztucznie poklasyfikować w pewne typy, gdyż wszelkie linje ewolucji moralnej Wyspiańskiego, które na zasadzie chronologii utworów próbowano wykreślić, są według mnie najzupełniej błędne. Myli się p. A. G. Siedlecki w swej książce o Wyspiańskim, gdy twierdzi (str. 217), że dopiero w „Achilleis“ i „Powrocie Odyssa“ mamy dobrowolne oddanie siebie ofierze i w tem widzi kres jakiejś ewolucji „od Grecji do Renesansu“. Wprawdzie w Legen-

dzie 2-giej jest ten motyw ofiary chrześcijańskiej o wiele silniejszym, ale jest on już i w pierwszej redakcji, a w ducha Młodej z „Kłątwy“ tchnął poeta iście chrześcijański i głębokimi mistycyzm ofiary (obacz moją interpretację tego utworu, tam może czytelnika przekonam, iż mylą się ci, co jak Sten i Sinko odmawiają chrześcijańskiego charakteru „Kłątwy“, zastrzegam się tylko, że chrześcijański pierwiastek widzę jedynie w ofierze Młodej). Teoretycznie, psychologicznie rzecz biorąc, wierzę że taka ewolucja, pogłębienie uczucia potrzeby ofiary u Wyspiańskiego następowało, ale przez utwory takiej linji ewolucyjnej nie da się przeprowadzić. Jakim sposobem doszedł p. Siedlecki do odnalezienia idei ofiary w „Powrocie Odyssa“ — nie pojmuję. Prof. Sinko słusznie w tym utworze widząc walkę z przeznaczeniem, uważa to znów za szczyt innej ewolucji. „W tem wielkość jego (Odyssa i poety), że wyzwolił się z antycznego szablonu, ciężącego nad wszystkimi dziełami od „Legendy“. Wyspiański miał tylko jeden „szablon“, obarczenie winą; twierdzenie, że Wyspiański tkwił w szablonie polega na systematycznym przeoczeniu przez wszystkich, oryginalnej jego, jako tragika cechy (z wyjątkiem jednego O. Ortwina): do tragedji opartej na fatum wprowadza inną, której tragizm zgoła na czem innem polega. Dlatego o Wyspiańskim można rzec, cośmy już uczynili, że mieszał dwie techniki, że konwencja walczyła w nim trafnem poczuciem tragizmu, ale przynigdy, to, że nie mógł się z szablonu jakoś wyzwolić (z wyjątkiem tego jednego obarczenia winą bohaterów). Cały ten sąd o szablonie polega na zupełnym niezdawaniu sobie sprawy z różności stosunków bohaterów do losu. Przytem postawa Odyssa nie jest najwyższą z tych, jakie zajmował Wyspiański; znał on wyższy etap, hamletowy.

Zważyć trzeba, że Wyspiański wczesne utwory niszczył, mamy przed sobą twórczość dojrzałą, przytem Wyspiański wprost nie mógł nadążyć w wypełnieniu dawnych pomysłów; wszak w rapsodzie o Bolesławie można doczytać się już pomysłu dramatów o Bolesławie Skalce. Nie wiemy, co w jakim utworze jest z dawnego pierwotnego pomysłu, a co pochodzi z czasu, w którym był wykonany, jak np. nie wiemy tego o „Sędziach“. Nie wiemy, kiedy powstały pierwsze pomysły. Czas twórczości był krótki, było to gwałtowne pospieszne życie wieloma pomysłami, które w wykonaniu dopiero układały się w szereg chronologiczny, a może niektóre z nich w zarodku powstawały współcześnie. Czas rozwoju twórczości trwał przecie lat dziesięć. Rozwiązanie „Skalki“ zdaje się dawno było pomyślane, a Odys pisany współcześnie z rozprawą o Hamlecie, trudno tu doprawdy wykreślić linie ewolucji — których przytem było zapewne wiele współcześnie.

Jeśli już chodzi o zupełnie ogólne określenie linii rozwoju postawy moralnej, to da się wywnioskować (a nie wykreślić przez utwory i daty) ten kierunek rozwoju: Niepokój o los, poznanie swego przeznaczenia i Hamletowa postawa: utożsamienie życia swego z losem, sankcja dana temu losowi. A po drodze ku temu najwyższemu, falowanie i cofanie się, rozumienie losu, zgoda i znowu walka; a może i to, co mówi Konrad z „Wyzwolenia“ jest wyznaniem: „Przeznaczenie — już się z nim zetknęłam; nie wiem nic“.

Uszeregujemy więc postawy metafizyczne bohaterów w pewne klasy, ale nie według chronologii. Wspólną ich cechą jest to (wyjątek Meleager), że są zawsze w tej, czy innej formie czynne. W tem przejawia się bohatersko-władczy i bohatersko-ofiarny stosunek poety to życia.

Błędem jako ogólnik jest twierdzenie S. Brzozowskiego¹⁾ (z powodu dramatów „greckich“), że „sprawa tych postaci jest już zasadniczo przesądzona przed właściwym rozpoczęciem dramatu. Rozegra się przed widzami, wyjaśni przed nami, ale właściwie jest zamknięty. Widz i autor nie bierze w nim udziału“²⁾. Omyłka polega 1-o na wyrokowaniu o całym utworze na zasadzie jednego bohatera np. Meleagra — księdza w „Kłątwie“, 2-o na mieszanii tragizmu mitu, stanowiącego tło z tragizmem utworu, 3-o na przeoczeniu irracjonalności znaczenia losu w utworach Wyspiańskiego. W tych utworach mamy tę samą sprzeczność, która zawarta jest w mitach o wolnych bogach, nad którymi jednak włada Mojra, ta sama sprzeczność, która wikła po dziś dzień dysputy o wolności woli. Los w utworach Wyspiańskiego zwisa nad bohaterami, lub jest utajony, ale pozostaje cała skala ludzkich interwencji, stosunków doń. Los w utworach Wyspiańskiego tylko jest t. zn. istnieje, ale nie jest przesądzony.

Najniższą postawą wydaje mi się ta, gdy się jeszcze swego przeznaczenia nie zna, choć czuje się, że być musi a półnaina tęsknota pcha do tego, by go ujrzeć. „Daj mi do ręki nić, niech się przez dłoń moją snuje, niech pod palcami czuję, dolę moją człowieka“ z taką prośbą zwraca się stary Krak do Parki. Podobnie czuje Althea. Może to jest wyrazem uczuć samego poety, pierwsze jego stadium, poczucie zależności od przeznaczenia u początku drogi:

¹⁾ St. Brzozowski: „Stanisław Wyspiański“, Stanisławów, wydanie pośmiertne 1912 roku, str. 62.

²⁾ Podobne mniemanie mamy w krzykliwej a płytkiej rozprawce Nowaczyńskiego w Sfinksie z 1908 roku, „O dramatach greckich Wyspiańskiego“.

chce żyć i poznać, co jest tem życiem, Althea w „Meleagrze“ zaniepokojona jest losem i choć weń wątpi, kusi go. Choćby w zasadniczym kierunku, w formie alternatywy, los Meleagra był przesądzony, można go podjąć, jak to czyni Althea, można samemu zmienić: spełnić lub odrzucić, odwlec lub przyspieszyć. Człowiek chwiejny, nie wiedzący, co ma czynić, jak Althea, wyzywa los na próbę. Kieruje człowiek sam przeznaczeniem, a jednak nie wie, co czyni. Sam jest sprawcą losów straszliwych, nie wiedząc o tem i na tem polega tragizm.

Można, gdy się jest „duszą obudzonym“ wznieść się do losu i poznawszy go, samemu bohatersko spełnić, jak Wanda, jak Młoda. Może to być chęć czynnej ofiary, lub chęć wzięcia losu na siebie, zrównania się z nim. Wanda w „Legendzie“ 2-giej sama chce los spełnić i nadaje kształt określony temu, co w losie było wskazane jedynie jako kierunek. Ofiarnik i bohater sam o losie przesądza, a nie los o nim. O takim mówi poeta, że się „odważy wybrać dołę przeznaczoną“. „Więc ten zawładnie, któremu moc da Boża ręka, moc rozumu i siły. Władza zwie się męka“ (Powrót Odyssa str. 79). Tragicznymi są ci bohaterowie nie dlatego, że są na zagładę skazani, jeno że muszą zginąć — by zyskać, że triumf ich jest jednocześnie zatraceniem.

Inna postawa: los z nicości własnym czynem dobywać, los jest czemś, co się żyjąc stwarza, jest rodzącym się wraz z życiem jego metafizycznym zwierciadłem, rosnącym posągami o kształtach własnych czynów. „Ja chcę mieć życie, jakie moje czyny“ — mówi Telemak. Jest to fiat, wyrzeczone niewiadomemu. Zrozumieć los znaczy żyć. „Żywota mego tajemnicę chcę zgadnąć, dzień rozstrzygnie“ — mówi Hektor z „Achilleis“ przed walką. Tragicznymi są ci bohaterowie przez to, że sami są spraw-

cami swego losu, ale warunkiem tragizmu jest: 1) pesymistyczne założenie, że każdy los męką i zagładą, 2) pewna tradycyjna metafizyka, którą przyjmował poeta. Jako formułę tej metafizyki: przytaczam urywek z „Feaków“ (Fragmenty str. 178).

„Chcesz badać — co jest Bogów czyn — i Bogów dary
chcesz badać — duszy mojej Los: — tajemnicę.
Strzegłbyś się równać Bogu — Strzeż się kary.
Tajemnic ludzkiej duszy i tajemnic bytu
strzeże Bóg — — Jeśliś wiedzą — chciał stanąć u szczytu —
ze szczytów dziś być możesz strącon w padół ziemi —
byś znał: — nie sięgaj wzrokiem tam — za Niemi!“

Jest to metafizyka tragizmu wszystkich, którzy los wyzywają. Temu stanowisku da się przeciwstawić poczucie się narzędziem losu już nie swego tylko. Już nie sam człowiek spełnia, bo chce, jak Wanda, ale przezeń się spełnia niewiadome lub pół wiadome. Tak czuje Chłopicki w „Warszawiance“, gdy się już dał porwać fatum (przy końcu dramatu). Tak czuje Lelewel i Biskup Stanisław. „Gdy droga, która znaczy bieg niezłomnych Twoich praw i kar, przez naszą idzie pierś i krew, weź krwi serdeczny dar“ („Skałka“). Nie wie dobrze ku czemu to, ale chce spełnić swój los Bolesław: „I niech się te rzeczy dzieją, których się tajemnica we mnie kryje“. Wówczas tragizm człowieka polega na tem, że jest porwany i zmiażdżony przepotężnym przerastającym jego władzę, wybiegającym daleko poza granicę jego ludzkiej wiedzy i mocy losem, a jednak to, co go miazdzy jest nim zarazem, bo z niego bierze początek, lub przezeń przepływa, a on sam bierze w tem udział. Typowym przykładem — Lelewel. Taki do losu nie dorósł, lub co jedno, los go przerósł. Z tem stanowiskiem związane poczucie

nieodpowiedzialności bohaterów, czyli współodpowiedzialność siły wyższej: „Bóg ze mną zbrodnie dźwiga” — mówi Bolesław, a innymi słowami to samo i Odys. Najbardziej w stosunku do przeznaczenia widoczna jest aktywność (choć to nie znaczy by i inni bohaterowie byli biernymi), gdy bohater woli przeznaczenia się przeciwstawia, lub ją neguje: taka myśl przechodzi np. Konradowi: „Ja wiem, lampę trzyma człowiek ślepy i nazywa się przeznaczenie, a na lampę dmuchnąć mogę ja i wtenczas co?” („Wyzwolenie”). Takie chwile przeczenia przeznaczeniu ma i Bolesław¹⁾.

W tem ostatniem stanowisku zachodzą wahania między chęcią zmylenia, oszukania losu, a walką z nim. Takim jest Jakób, który los (błogosławieństwo) podstępem zmienił, a potem widzimy go w walce z losem, gdy mówi: „Bogu przemocą dostoję, choćby wieczysta męka” („Akropolis”). Takim — Odys: to przed klątwą ucieka, to idzie „wbrew doli”. Związany z tą postawą tragizm, polega już na samym bohaterstwie porwania się na walkę nierówną, (w samym czynie już jest zaród zguby), lub na jedności przeciwności, na typowym tragicznym zwycięstwie, które jest klęską. Zmóc los, a jednak inaczej mu ulec, jest to tragizm, którego typ znajdujemy w micie o Edypie. Najwyższym z bohaterów ten, który do przeznaczenia dorósł duchem tak, że on i Los to jedno (ku temu wznosił się poeta pisząc „Achilleis”, przerabiając „Legendę”). Typowym przykładem Hamlet Wyspiańskiego: Ten nie czyni

¹⁾ Przypominam, iż omawiam tu postawy niezależnie od tego, jak się przejawiają, czy w utworze jakimś dominuje jedna, czy daje się wyczuć zmienność różnych stanowisk, jak to jaskrawo widoczne w „Achilleis”. Często jeden bohater utworu zajmuje różne postawy względem losu, — takim jest właśnie Bolesław Śmiały.

nic innego, niż przeznaczenie, nie dlatego, że ono nim zawładnęło, ale że — urastał ku niemu stopniami — i co on uczyni sam, to jest identyczne z przeznaczeniem. (Można odnaleźć w nim postawy inne, omawiane poprzednio mianowicie postawienie na szalach Losu swego własnego bytu, by zobaczyć: „co Los uczyni”, ale to są stopnie właśnie przez które przechodzi on ku tej najwyższej postawie). Postawę tę cechuje nie bohatera, piękna — ale bądź co bądź brawura Hektorów — lecz spokój. Spokój bardziej wzniosły, męski, moralnie wyższy od znieruchomiałej rezygnacji starego Priama z „Achilleis”, (Priam zajmuje postawę podobną, gdy chce najprzód spełnić to, co w ludzkiej mocy i co jego obowiązkiem: „wtedy rzeknę losom, niech płyną...” „wszystko przyjmę, otwarte mam oczy”). Hamletowe stanowisko jest wyższe od obojętności zastygłej rozpacz Laokona z „Achilleis”. Wyższe nie tylko przez sam spokój nienaruszony, bo tu zachowuje go ten, co z losem już obcuje z całą świadomością, czym jest ten los, odbiera bowiem odeń znaki i ostrzeżenia¹⁾. Powoli zapanowuje w nim spokój, chłód przeznaczenia — ono zbliża się ku niemu, bohater dostraja się do niego a potem cokolwiek czyni, to już przeznaczenie czyni: on i los — to jedno. Taką jest chwila, gdy Hamlet Wyspiańskiego mówi: („wyrzuciście, spokojnie z mocą”): „Stały jestem w mych postanowieniach...” („powoli hieratycznie”) „tak teraz jak kiedykolwiek” (str. 98), lub w chwili, którą poeta jako ostatni etap zaznacza: „co się stanie teraz — nie stanie się później. A co się później nie stanie, stanie się teraz, to

¹⁾ Przypominam, iż określiłem akcję Hamleta Wyspiańskiego jako dialog z Losem, sam poeta to zaznacza: „oto teraz sam los już z nim rozmawia” (str. 99).

co ma być — stać się musi“ (str. 104). Jemu, jak przeznaczeniu, „teraz“ i „później“ są obojętne, w obojętności identyczne uczuciowo.

Zastanówmy się bliżej nad tą najwyższą postawą, jakiej sięgał duch Wyspiańskiego, zastanówmy się nad jej psychologią. W temże studjum Wyspiański powiada o jednym z etapów Hamleta: „Laertes się już w zwierciadle swem przejrzał, a Hamlet jeszcze patrzył w głąb swej duszy“ (str. 141). Z chwilą więc, gdy Hamlet duchem wzrośnie do losu — będzie mógł przejrzeć się w nim jako w zwierciadle. Psychologiczna geneza tego stanowiska u poety wydaje mi się następująca: Własny jego żywot, twórczość, poczucie powołania, sława i męka — wszystko to musiało stopić się w jedno poczucie swego przeznaczenia. Życie, los i jego objaw — twórczość, wszystko to nabierało jakiegoś obiektywnego bytu. A wtedy, jakby w jakimś obiektywnym bycie, odbijało się jak w zwierciadle jego własne życie. Przeznaczenie — to rzut na płaszczyznę nieskończoności linii żywota. Im głębszego znaczenia nabierało dlań jego życie przez twórczość, im zdawało się jednolitszem, tem wyraźniejszą była linja losu. Szczytem życia, szczytem jego wartości jest poczucie doskonałej jednolitości, kiedy każdy wątek życia pozostaje do całości w stosunku konieczności z istoty tego życia wypływającej¹⁾. Jest to zarazem moment sankcji wszystkiego we własnem życiu, zgoda nań ze wszystkim, czem ono jest — choćby najstraszniejsze, bo wszystko wypływa z istoty życia i niemasz nic z nią niezgodnego. Tu się te dwa poczucia zbiegają: moment najwyższej zgodności har-

¹⁾ Jako takiego przedstawia nam właśnie Wyspiańskiego w mądrym i pięknym szkicu Lack, charakteryzując tego poetę. (Pamiętnik literacki).

monji, a więc najwyraźniejszego widzenia jednolitości linii losu i moment sankcji danej życiu. Tem jest właśnie Hamletowy etap dorostania do losu i zgoda nań: „Los swój, w Boże złożony ręce, przyjmie. Przyjmie wszystko, co los dopuści“ (str. 97). A wszystko, co Wyspiański o szczytowym etapie Hamleta mówi, jest psychologicznie tym samym stanem, który prowadzi do sądu: „Każdy niech taki będzie, jaki jest, i niech taki zostanie“ (str. 104). Kto wie, że szczytem doskonałości życia, jego harmonją, jest zgoda ze sobą, ten to uważa za postulat dążeń. Kto los przyjmuje, godzi się na przeznaczenie, ten nie chce, by cokolwiek w tej harmonji przeznaczenia przez zmianę się naruszyło, przeciwnie chce, żeby było jak jest i tak pozostało. Dopiero na tle psychologicznym tego stanu rozumiemy te słowa i ich wewnętrzną „konieczność“ i prawdę moralną tego stanowiska. I wszystkie inne słowa głoszone przez Hamleta są tylko różnemi wyrazami tej samej wzniosłej postawy moralnej, tyczy to i zdania: „Wszystko na tym, żeby być w pogotowiu“. Kto w poczuciu absolutnej jednolitości życia (choćby to była harmonja tragiczna) ujrzał swój los, jako coś mającego obiektywne metafizyczne znaczenie, ten go, jak Hamlet, przyjął. Kto już wie, że nie może być w jego życiu, które ma metafizyczną wartość, nic przypadkowego, — wszystko jest losem i tem co z koniecznością z niego wynika — temu pozostaje tylko „być w pogotowiu“. — Jest to moralna postawa już ponad wszelką brawurą wyzywania losu, głębsza i bardziej widząca, od zmagania się z losem. Tragizm tej postawy polega na tem, że bohater los swój podjąć musi — jest to mus moralny wewnętrzny, „nie wolno jemu, człowiekowi, nie podjąć tego, co mu znaczone“ (St. o Haml. str. 101). Ale przeznaczenie takich już jest w założeniu

zagładą; wynika to z koncepcji metafizyczno-tragicznej, tłumaczącej jako winę tę postawę: wkraczanie, przez stawianie się sędzią ludzi, w prawa Boga. Kto wkroczył w prawa Boga, i „miecz sądu chwycił“, taki od ciosu Boga zginie: „Biada żyjącym“ głosi ta tragiczna koncepcja życia: tym żyjącym, którzy sięgają po rzeczy nadludzkie. Hamlet pada przez „winę tragiczną“:

„Gdyby z żyjących zdołał kto uniknąć
zawiści zdrady, przejść cało przez zbrodnie,
nie skalać duszy w zetknięciu z obłudą
i przez największe pokusy przejść cichy,
z piętnem Aniołów i Bogów glorią
i nie mógł zwalczon być dłonią niczyją,
i przez świat chodził jak anielskie cudo,
znaczyłoby to, że on rządzi światem
i Bogu równy jest i Bogom bratem!
W swej ręce chyli sam tę losu szalę
którą Bóg waży sam, — takiego zwalę!
Koniec Hamletów! (str. 104 stud. o Hamł.)

Interpretacja Hamleta przez Wyspiańskiego jest nie tylko — bez względu na wyniki — arcydziełem metody analitycznej, ale przede wszystkim arcydziełem wzniosłości moralnej. Wniknąwszy w psychologię i hierarchję moralną tej postawy, musimy uznać ją za najwyższą. Z tego względu poświęciliśmy jej rozbirowi więcej miejsca.

Jak to wartościowanie jest naturą ludzką uzasadnione, dowodzi może jego niezmiennosc. Nie wiem, czy jako swój własny sąd, czy jako przytoczone zapatrywania Greków mam rozumieć słowa prof. Sinki: „Wielkość Zeusa polega przede wszystkim na tem, że jego myśli i zamiary są prawie zawsze identyczne z Przeznaczeniem“ (Ant. Wysp. str. 175). Jeśli i Grecy tak sądzili — jest coś wzniosłego w tem, że zawsze za najwyższe uznane było toż samo.

W związku z tą postawą i jej poziomem ukazuje się w tym utworze arystokratyzm ducha poety. Kto chce odczuć, jakim arystokratą ducha był Wyspiański, niechaj przeczyta interpretację pojedynku Hamleta z Laertesem.

Możemy śmiało powtórzyć — stosując tu do naszego poety słowa innego tragika — Hebbła: „Człowiek, który pojął swój stosunek do wszechświata z punktu widzenia konieczności, osiągnął szczyt doskonalenia się“.

ROZDZIAŁ VI.

ROZBIÓR UTWORÓW Z PUNKTU WIDZENIA
TRAGIZMU.

Ponieważ metoda, którą tu się posługiwać będziemy, polega tylko na wskazywaniu pierwiastków tragizmu w utworach, a poglądy poety na tragizm nie dadzą się ująć w jakąś linię ewolucyjną, podobnie jak i niepodobna wskazać takiej linii ewolucyjnej w samym przedstawieniu tragizmu, więc porządek, w jakim rozpatrywać będziemy utwory, staje się rzeczą obojętną. Skoro ład jednak jakiś zachować trzeba, obraliśmy, — by nie wciskać utworów i analiz w jakiś sztuczny schemat, — porządek taki, który nam najwięcej pozostawi swobody; najluźniejszym jest związek czysto zewnętrzny, z tego względu za zasadę podziału na grupy obraliśmy tło, motywy.

Nie zajmujemy się wcale utworami, które pierwiastka tragizmu nie zawierają, bowiem nie należy to do zadań naszej pracy, a więc Rapsodami o Bolesławie i Kazimierzu, dramatem „Noc listopadowa“, w którym jedynie na samą chyba postać Pallady pada lekki cień tragizmu (utwór jako taki jest *par excellence* nietragicznym), ani lirykami pozbawionymi tego pierwiastka. Wskazujemy natomiast i charakteryzujemy tragizm gdziekolwiek i pod jakąkolwiek postacią się w utworach przejawia, nie ograniczając się,

jak to dotąd było przeważnie przyjęte, do uwzględniania go tylko w formie akcji.

Ponieważ przekład „Cyda“ zawiera dużo znamienych dla Wyspiańskiego - tragika medyfikacji, więc i ten utwór wchodzi w skład naszych badań¹⁾.

A) Utwory osnute na motywach greckich.

„MELEAGER“

„Tintagiles: Qu' est-ce qu' elle fait, la reine? —

Ygraine: Personne ne le sait... Elle est soupçonneuse et jalouse... Elle a peur que quelqu' un ne s' élève a sa place... Ses ordres s' exécutent sans qu' on sache comment... Elle a une puissance que l' on ne comprend pas; et nous vivons ici avec un grand poids sans merci sur notre âme...”

„Il faut bien que l' on vive en attendant l' inattendu...”

Et puis il faut agir comme si l' on espérait“

(„La mort de Tintagiles“)

„... il appelait autour de nous les evenements qui se cachaient depuis longtemps a l' horizon. Ils sont venus, hélas!”

(„Alladine et Palomides“)

M. Maeterlinck.

Stosunek człowieka do przeznaczenia stanowi wątek tej pierwszej tragedji Wyspiańskiego. Już więc w zaraniu twórczości występuje wyraźnie typ koncepcyj tragicznych Wyspiańskiego.

Technicznie rzecz biorąc „Meleager“ jest splotem dramatu maeterlinckowskiego z tragedją grecką: Dwa style²⁾

¹⁾ Uzupełnieniem pewnych nieporuszonych przezemnie szczegółów będzie artykuł Adama Łady-Cybulskiego p. t. „Motyw wesela - pogrzebu w utworach Wyspiańskiego“. Motyw ten wskazuje na elementy tragizmu o formie nastrojowej. (W książce: „Z mroku Jaśniejące słowo.“)

²⁾ Pierwszym zajmuje się na tym miejscu szczegółowiej, bowiem nie był omawiany — drugi scharakteryzował już prof. Sinko.

i dwie koncepcje, symboliczno-psychologiczna i tragiczno-metafizyczna, stopione zostały w akcie twórczym.

Gdybyśmy nawet nie mieli dowodów (w listach do Rydla) zainteresowania Maeterlinckiem, twierdzić możnaby — i to w formie kategorycznej — że twórca tak głęboko, tak uderzająco często uczuwający związek swego życia z przeznaczeniem, nie mógł nie interesować się współczesnym sobie pisarzem, którego dzieła przesyczone są mistyką i metafizyką przeznaczenia. Nie umniejszając wartości ogólnej wielkiego poety, stwierdzić musimy, że Maeterlinck nie tylko nigdy tragikiem w pełnym znaczeniu tego słowa nie był, ale że jego marzenia na temat „conquête de la destinée par la sagesse” świadczą o zakapturowanym racjonalizmie i pozytywizmie... lecz nie o poczuciu tragizmu. Zbyt silne było to poczucie u Wyspiańskiego, zbyt silne tendencje ku własnej metafizyce — by mógł ulec wpływom koncepcyj filozoficznych Maeterlincka — bezwarunkowo dla tragika ujemnym. Mimo jednak wczesnego uświadomienia sobie wielkiego znaczenia tradycyjnej jedności, równoznacznej ze zwartością (pisał o tem do Rydla) uległ cudownemu czarowi techniki maeterlinckowskiego dramatu, techniki, mimo wszystkich uroków, graniczącej z manierą, a refleksyjną rozłazłością — dla tragedji zabójczą. Atmosfera dramatu Maeterlincka jest wręcz odmienną od tej, w której się tragizm rodzi: silnych określonych popędów i namiętności, niezłomnej woli, wyraźnych aż do jednostronności i zaślepienia pragnień, oraz wyraziście akcentowanych kontrastów. Przeczuciami i niedomówieniami osiąga Maeterlinck inne wartości estetyczne — odbiera jednak piorunową niechybność ciosom losu, zaciera kontury przeciwieństw i mgłą osnuwa starcia. Nawet jego sposób sugerowania anty-

cypacji tragicznej katastrofy rozprasza uczucie w nieokreślonym lęku i gubi myśl we wszelkich możliwych wspomnieniach i domysłach, zamiast skupiać; ohamowuje on postęпки bohaterów — miast przeć ku działaniu. Podczas gdy u innego nowoczesnego tragika, operującego mistrzowsko środkiem nastroju, Ryszarda Wagnera, nastrój ten zda się kierować myśl naszą ku jednemu, jednemu co jest nieuniknione — zatraceniu (p. „Fliegender Holländer”) niepokój u Maeterlincka ma coś z rezygnacji, melancholji, niezdecydowania i kapryśnej czułości kobiecej. Nie może się więc zastępować fatum. Przyjrzyjmy się teraz tej sferze tragedji „Meleanger”, która stworzona jest w stylu Maeterlincka.

Sprzeczne sądy dwu chórów, z których jeden potępia wyprawę myśliwską Maleagra, drugi zaś ją aprobuje, dają już nie tylko ekspozycję samą, ale, w duchu Maeterlincka — liryczny wyraz nastroju, mającego obudzić rozdwojenie wewnętrzne, uczuciowe widza.

Refleksyjny, nie lubiący niespodzianek, dbały o spokój swój, starczy umysł Oineusa czyni zeń nie bohatera tragedji, a typową postać Maeterlincka, żyjącą skupionem kontemplacyjnem życiem wewnętrznem.

Więcej niżli do połowy (do str. 40) utworu akcja nie posuwa się naprzód. Niedopowiedzenia posłów trzymają widza w zupełnej niepewności. Podobnie jak u Maeterlincka, w tej niepewności sprawa waży się: raz przechyla się ku nieszczęściu, innym razem jak gdyby pomyślniejszy obrót przyjmowała. Oineus n. p., oczekujący wieści o rezultacie łowów, dowiaduje się od posła, że królowa spojrzawszy na nosze, krzyknęła „nieszczęście”; potem okazuje się, że obawy jego o syna były płonne. Niepokój więc, ku niczemu, nawet ku żadnej kolizji, myśli naszej nie wiódł.

I nadal widz musi — mówiąc stylem Mickiewicza, — na dwoje myśl dzielić: Oineus dowiedziawszy się, że to wojowie Meleagra polegli, wypowiada zdanie, że syn mógłby z „ojcem się cieszyć, a z matką żałować“. Posłowie wnoszą wciąż nowe utwierdzenia... w niepewności. Jeden z nich tak przemawia:

„Jakkolwiek chęć zemsty kazałaby mi wiele budować na twoim gniewnym współczuciu, to jednak litość nad tobą zamyka mi usta“.

Wielokrotne wzmianki o niepewności losów, złowróźbne znaki, (niepokój ptactwa), kolejny tajemniczy odjazd gości z polowania, spotkanie Maleagra, gotującego się do wesela z Atalantą, na swej powrotnej drodze noszący z zabitemi — nastrój ten wzmacnia.

Cała więc polowa utworu sprowadza się do stanów refleksyjno-lirycznych o wysokim nastroju; właściwa akcja rozpoczyna się z chwilą powzięcia zamiaru przez Altheę. Decyzja ta zaś następuje wtedy, gdy Althea domyśliła się, że syn jest zabójcą braci.

Refleksyjność i specyficzna maeterlinckowska czułość Maleagra i Atalanty z jaką nieszczęście zbliżające się kontemplują, bierność wreszcie — pozbawia ich cech bohaterów tragicznych. Los Meleagra przypomina nam los Tintagilesa i jego śmierci tem, że jest on przesądzony, że spoczywa w ręku innych. Bierna ofiara nie może być bohaterem tragicznym. Tragizm tej postaci ocala po części to, że i on los wyzywa, podżegając matkę do spalenia główni, zapewniając, że nic nie robi sobie z przesądów. Pewien rys tragiczny w jego życiu stanowi też fakt, że ginie właśnie w chwili zbliżenia się do szczęścia i samodzielności. Tragicznym jest jego poczucie, że to właśnie przez najbliższą, przez matkę zginie, że cokolwiek się stanie

w sercu matki już na wyrok śmierci został skazany. To byłyby jedyne elementy tragizmu — Kara ¹⁾, czy też przesądzenie z góry losów nigdy wrażenia tragizmu nie daje. Dopiero przez refleks, rzucony tragicznością całej akcji utworu, gdy los jego okazuje się wypadkową przedziwnych splatań przeznaczenia — postać Meleagra staje w oświeceniu tragicznym.

Metoda transponowania uczucia na jakiś przedmiot konkretny, w danym wypadku głównie jest też maeterlinkowska. Ponieważ łączność uczuciowej treści z takim przedmiotem jest rozumowa — taki przedmiot byłby raczej alegorią, sugestią autora, dzięki nakazowi której przedmiot promieniuje uczuciem, budzi nastrój, zbliża go do symbolu. Obaczymy później, że głównia ma w tej „greckiej“ tragedii jeszcze inne znaczenie — tu, wyłączając z całości sferę „w maeterlinckowskim stylu“, stwierdzimy, że głównia jest I-o alegorią uczuć matki do syna. W tejże sferze symboliczno-psychologicznego dramatu rola główni jest podwójną, bowiem 2-o usymbolizowane są w niej i uplastycznione niepewności losu, które korcą, niepokoją. Refleksje nad istotą losu, ciągle docieranie do niej myślą staje się czemś zgubnym. Tę myśl, symbolicznie wyrażoną zastanowieniem się Althei nad znaczeniem prawdziwym główni i snu o niej, odkrywa nam Meleager:

¹⁾ Kara bogów w dramacie greckim była zapewne hipostazą tragicznej konieczności. Kara bogów „tłumaczyła“ nadawała konieczny związek stanowi rzeczy, splotowi okoliczności, grała rolę okoliczności, lecz ta konieczność była tragiczną, gdy same wypadki przez przeciwieństwa swoje (dobro i zło, szczęście i nieszczęście) były same przez się tragiczne. W niej (karze) jako takiej, tragizm nie leży. Kara bogów jest tragiczną tylko dla Oineusa i Althei, bo sami są sprawcami swego losu.

„Zaczynam rozumieć, że myślami, troską, rozważaniem, można wiele sił żywotnych w ciągu jednej doby zniszczyć, zmarnować, spalić....

— Patrz, jak tam, ta głównia ogniem bucha...“ (s. 57).

Jest tu więc cała sfera psychologiczno-symbolicznego dramatu, w którym pewna teza rozumowa zamistykowana jest jak u Maeterlincka na mistycyzm i metafizyczność. Ale, co u Maeterlincka jest wszystkim — to u Wyspiańskiego jest częścią, i to nie najważniejszą, całości. Jak w wielu razach i tu mamy nadmiar, bogactwo i splot pomysłów — tym razem splot szczęśliwy, składający się na całość organiczną, którą tylko w celach analizy rozszczepiliśmy sztucznie.

Oprócz maeterlinckowskiej nastrojowej sugestii niepokoju, w tej tragedji jest i los oparty na przeświadczeniu metafizycznym twórcy, oprócz dramatu jest wspańska tragedia, w której ten dramat jest wcielony. Nieodpowiedni tytuł zbijał z tropu krytyków¹⁾. Zły tytuł zda się wskazywać, że wielka twórczość tragiczna Wyspiańskiego była czymś impulsywnym i nie zawsze była przez własną myśl analityczną jasno ujmowaną.

Miano tragedji uzasadniając losy innych bohaterów tego utworu, przede wszystkim losy Althei. Jest ona według mnie główną bohaterką tragedji i najtragiczniejszą postacią tego utworu. Aby wnikać w jej tragizm poruszyć musimy kwestję losu. Nie jest ona tak prostą jakby się zdawało. W „Meleagrze“ mamy ten sam irracjonalizm, który się często w tragedjach Wyspiańskiego powtarza;

¹⁾ Najlepsza interpretacja Meleagra, którą dał Brzozowski (Stanisław Brzozowski: Stanisław Wyspiański, Stanisławów, Haskler 1912 str. 57 i następne) jest dlatego jednostronną i o tyle fałszywą.

znajduje w nim głęboki wyraz dwoista i sprzeczna wiara w przeznaczenie i wolność woli. Los jest czymś, co o Althei przesądza, ale co jednocześnie przesądza ona sama. Los jest... ale ukazuje się, gdy go człowiek w nicości wywołał. Człowiek czuje się wolny, działa jak wolny... i poznaje swe przeznaczenie.

„Bogi oddały los dziś w ręce moje
I ja jedynie wolą moją stoję:
Jedyny losu rządca samodzielny“ (s. 42)

mówi bohaterka, by przekonać się o prawdzie innej:

„Piekło czy niebo dało na mą zgubę
Do rąk mych męki narzędzie na próbę“ (s. 67)

„Igraszką byłem w rękę boga,
Szyderstwem los w me ręce dano,
By w własne winy uplątaną
Kłątwa dosięgła sroga“ (s. 70)

Tragicznym jest w losie Althei przede wszystkim to, że jest sama sprawczynią swego nieszczęścia, które ją druzgocze. Tragiczną jest sprzeczność zamiarów i celów z tem, co osiągnęła.

„Cios, którym karać chciałam winy,
mnie samą dotknął, zranił srodze“ (s. 63.)

Sama mych nieszczęść splotłam koło
węzami Furji zdobiacz czoło“. (s. 64)

Jakaż jest konieczność realno-psychologiczna, która ją popchnęła ku temu, co spowodowało nieszczęście? To umotywowane jest przyczynowo: chęć zemsty na swoim synu. Gdyby chęć zemsty była tak silną, że zwalczyłaby miłość macierzyńską, tragicznego przeciwieństwa we współistnieniu tych dwóch uczuć nie byłoby wcale: niechęć

dałaby zadowolenie z dokonanej zemsty i zagłuszyłaby odgłosy miłości. Tragizm polegający na współistnieniu tych uczuć jest możliwy dzięki temu, że Athea nie wie dobrze, co czyni; najprzód dlatego, że w gniewie i zapalczywości nie zdaje sobie sprawy z tego, jak głęboką jest jej miłość do Meleagra, powtórę wierzy tylko napół w spełnienie się jej pogroźek, w prawdę wyroczni przywiązanej do główni. Czyniąc nie wie, co czyni, a w tem irracjonalność, że czyni to także zarazem, i dlatego, by się od niepokoju wyzwolić, jakim ją wyrocznia napelnia. Obok chęci zemsty, pragnienie wyzwolenia się z przesądu, żądza poznania prawdy jest drugim czynnikiem pchającym ją do czynu:

„Przesąd chcę tylko zabić w sobie i nie ulegać więcej grozie strachu, jeżeli to przesąd“ (s. 42)

Podobnie na stronie 15-tej: „Jestem teraz o syna mego zupełnie spokojną, ale to przesąd i w ten przesąd wierzę i to mnie rozum mąci“. A gdy czyn w całej swej grozie i nieodwołalności (jakiej nie miała decyzja) staje przed nią — widzi, iż osiągnęła nie to, czego chciała.

Teraz widocznym jest związek ścisły między tragedją psychologiczną i metafizyczną, które stanowią jedność.

Wykazaliśmy wyżej dwa motywy czynu Althei, jeden psychologiczny (chęć zemsty) drugi niepokojące pragnienie poznania prawdy metafizycznej.

Katastrofa odśłania jej nietylko tę prawdę tragiczną, iż zabiła syna, którego, nie wiedząc o tem, jednak kochała nad życie, nietylko całą tragiczną groźbę myśli, że sama jest sprawczynią nieszczęść — odśłania jej jeszcze prawdę metafizyczną; to nie był przesąd, głównia pozostawała w związku z życiem syna!

„To prawda była, prawda żywa“ (s. 61)

A ta prawda z kolei jasną czyni prawdę inną:

Poznaję teraz siłę piekła!...

Widzę: zaklętą w niej potęgę czaru,...

Wiem już, że przeciw nam sprzegły się moce. (s. 61)

W grozie jasnowidzenia niby całego horyzontu, całego splotu spraw metafizycznych rzeczy te słowa: „Igraszką byłam w ręku boga“.

Tragedja ta jest dwoistą, psychologiczno-metafizyczną nietylko przez wskazany wyżej związek dwu czynników w czynie Althei. Jest ona przez to, że da się częściowo interpretować jako tragedja symboliczno-psychologiczna — w istocie jest metafizyczną. Symboliczno-psychologiczna interpretacja czynu Althei, jako wyrazu chęci władania swem życiem, kierowania niem i poznania jego istoty — musi jednak natknąć się na pierwiastek metafizyczny: tragiczną koncepcję życia.

Sięganie po istotę życia, jego prawdę przedstawia się tu z pozaludzkiego stanowiska, jako droga do spełnienia się z góry określonych przeznaczeń. Jak ślepcą, jak naiwne dziecko korci człowieka jego przeznaczenie — jak ta myśl o główni i prawdzie w niej skrytej korci Altheę — nie wierzy weń, póki go nie pozna, a poznać może jedynie spełniając... przeznaczenie.

Poprzez życie, które jest błędzeniem w niewiedzy i cierpieniu dochodzi się do prawdy życia, do poznania przeznaczenia. Ponieważ metafizyka Wyspiańskiego przyjmuje za założenie przeznaczenie tragiczne, więc droga do przeznaczenia, do jego prawdy wiedzie, jak Altheę, poprzez życie-tragedję.

Nietylko przepiękna, głęboko trafna psychologicznie charakterystyka etapów rozwoju mieści się w tych słowach Meleagra:

„Nigdy przedtem tak siebie nie mogłem rozumieć,
jak dzisiaj, gdy mój cały rozum dawny
zapada w gruz“ — (s. 59)

to zarazem psychologiczne pendant do tego głównego wątku metafizycznego utworu, że poza gruzami katastrofy, życia-tragedji, odsłania się pespektywa metafizyczna, a w niej prawda, istota życia, przeznaczenia swego. Za sprawą matki i Meleager dotarł do prawdy życia i jemu się ona odsłania — przed śmiercią. Dalszy ciąg cytowanych wyżej jego słów brzmi:

Zdawało mi się, że widzę Atropos
która dwuostrze w rękę dzierży i tnie (s. 59)

Pozna człowiek swe przeznaczenie, jak Althea, jak Meleager, gdy już zostało one wywołane z nicości przez życie-tragedję stało się prawdą. Tragicznie gorzkim jest ten owoc wiadomości:

„Cierpienia duszy okrutnie mnie bolą
Zwidzenia prawdą są, przesady prawdą,
I przeznaczenie niezblaganą wolą“ (Słowa Althei str. 65)

Tem tragiczniejsze życie, tem wyższa jego tragiczna ironja, że człowiekowi tak śpieszno poznać jego tajemnice, że sam chciwie po nie sięga.

Nietylko w losie głównej bohaterki, Althei, uzmysłowił Wyspiański, sięganie po prawdę życia — która jest przeznaczoną tragedją.

Zespolenie dwu rodzajów dramatów jest tak świetne, że tenże symbol główni spełnia tu jeszcze inną rolę i symbo-

lizuje na inny sposób prawdę zawartą już w wątku akcji, losie Althei. Prawdy życia — jak zdają się mówić losy ludzi — dochodzi się poprzez życie — niszczącą tragedję, a istotą życia — zda się mówić symbol główni — jest ten ogień, który to życie pożera. „Życie“ — mówi Meleager, patrząc na płonącą głównię, „tak samo jest, jak ogień, który zżera tej główki wszystkie soki i miąższ po kawale, pali, dając nam blask i ciepło przez chwilę przemijającą“ (s. 57).

Znikomość tego blasku i ciepła jest tylko uboczną tego tragicznego procesu tragiczną cechą. Tragizm życia stanowi to, iż poprzez zżeranie się jego płomieniem dochodzi się do jego prawdy, do spełnienia przeznaczenia. Ono samo, życie, kwintesencja istnienia, mieści zaród zguby, śmierć jest jego czynnikiem — to jest tragiczną prawdą jego istoty.

„Każde włókno z osobna dowiadyuje się o swem istnieniu i ginie żarte gorącym jadu płomiennego“ (s. 58).

W tych słowach, sądzę, zawarta jest tragiczna myśl przewodnia tego utworu. Tragiczna ta koncepcja zawiera zarazem pojednanie: poprzez mękę życia osiąga się poznanie jego prawdy i święci triumf przeznaczenia. Wplata tu jeszcze Wyspiański pierwiastek konwencjonalno-moralny, koncepcję tragicznego faktu, jako winy tragicznej. Żyjąc człowiek błędzi, cokolwiek czyni — myli się i grzeszy, bądź dlatego, że każde życie jest wyzywaniem swego losu, podejmowaniem woli bogów „na próbę“¹⁾ bluźnierczym sięganiem po metafizyczne, nadludzkie, tak że

¹⁾ Biada, gdy ludzie wolę nieśmiertelnych sławią na próbę, podejmując zadania, których bogowie sami nieraz nie zdołają rozwiązać. (str. 51, słowa Chóru).

upadek jest nie tylko tragicznym prawem, ale i karą po części winnych.

Chór: „Takich ludzi niema, którzyby jakiegokolwiek dzieło spełnili bez żadnej winy, lub ujemnej strony, którą starają się ukryć“ (str. 54).

Tak też zawinili przeciw bogom, lekceważąc przysięgi i łamiąc je, Oineus, Althea, Atalanta i Meleager, o czym sami mówią w końcu tragedji.

Widzimy więc, że w postaci Althei ogniskuje się idea tragiczna utworu z niej promieniuje na innych. W pełnym świetle postawiony jest jej czyn, jej stosunek do przeznaczenia, który dzielili mniej czynnie lub też biernie inni bohaterowie. Słowa Oineusa, który wbrew zakazowi wyroczni Altheę poślubił, a sam jeszcze ją podzegał, by się z przesądu wyzwoliła,

„Przesądom, czarom nie dawałem wiary,
przysięgi, bogom składane łamałem,
dziś próżno, choćbym wierzył
za dawne winy dziś spadają kary“ (s. 71)

mogłaby powtórzyć o sobie, nie naruszając prawdy, i Atalanta, która Dianie obietnicy nie dochowała, i Meleager. Ten odblask powszechnego tragizmu i powszechnej winy wyzywania losu pada też i na Meleagra, który bez tego nie byłby, jak o tem wspomnieliśmy, tragicznym.

Gdyby kara za naruszenie rozkazu bogów, jako uzasadnienie i motor działania była postawiona przez Wyspiańskiego na początku utworu, działałaby na nas jako konkretna przyczyna, nie jako konieczność tragiczna. Bowiem i wrażenie tragedji greckich jest dla nas popsute wtedy, gdy los bohaterów z góry zaznaczony, bierzemy za przyczynę i motor rozwoju akcji. Dlatego, że nam współczesnym przy czytaniu tragedji greckich łatwo się te

nieporozumienia nasuwają, musi Wilamowicz przypominać i od tych nieporozumień ochronić: „Von Schicksal, als einer Ursache, einer wirkender Kraft bei Sofokles ist nirgends die Rede und keine Rede sein konnte¹⁾“.

Wyspiański właśnie usuwa możliwość traktowania losu i klątwy jako przyczyny przemilczając ją na początku. Postępuje zaś licząc się z psychologią ludzi tragedję przeżywających. W tragicznym zdarzeniu bowiem dopiero po katastrofie, w uogólnieniu, jakie tragiczny wypadek narzuca, budzi się poczucie, że „tak być musiało“. Tragiczny wypadek odsłania nam dopiero tę „prawdę“, tę konieczność, gdy się już stał, nie byłoby poczucia tragiczności, gdybyśmy wszystko z góry wiedzieli. Każdy mający poczucie tragizmu, może to łatwo na swoich przeżyciach sprawdzić (pięknie mówi o tem zresztą M. Scheler). Nad niepojętym powikłaniem zamiarów i skutków, nad ciosem, co spadł jak piorun, choć niby spodziewany w niepokoju, jednak niespodziewany w całym strasliwym okrucieństwie i nieodmienności prawdy, nad wszystkim tem, z czem nie pogodzi się przenigdy dusza, nad tem, czego pojąć nie jesteśmy w stanie — zjawia się naraz, w największym napięciu uczucia, niby błyskawica rozświetlająca całą prawdę życia, tragiczny sens tego wszystkiego. To jasnowidzenie całej tragicznej prawdy, właśnie po katastrofie oddał Wyspiański genialnie. Taką prawdę przejrzał naraz stary Oineus i gdybyśmy wraz z Oineusem nie przeżyli całej prawdy dopiero, gdy jest zapóźno, nie moglibyśmy przeżyć wraz z bohaterami ich tragedji, co właśnie z ludzkiego zaślepienia się zrodziła.

Po analizie utworu z punktu widzenia tragizmu porównać możemy nasze wnioski o postawie moralnej Wy-

¹⁾ Wstęp do przekładu niemieckiego „Edypa-Króla“.

spiańskiego w tym utworze z sądem Brzozowskiego o tej kwestji. Ma on niewątpliwie rację, iż Meleager, (mówię o samym bohaterze) jest wyrazem tego stanowiska autora, w którym los uczuwa się jako coś przesądzanego i obcego w czem się nie bierze udziału. Wówczas już się jest poza wszelką możliwością tragedji, jest się poza życiem, jest się widzem. Ale sam Brzozowski stwierdza, że nie może być nic w utworze, czego niema w poecie, jakże więc objaśnić stworzenie, a więc przeżycie tragedji Althei? Musimy zwrócić uwagę na stanowisko nie mniej dla Wyspiańskiego charakterystyczne, stosunek do losu, chęć poznania losu, musimy, sądzę, uznać za jego uczucie, za pierwiastek osobisty wątplenie, męczące pytania, czem jest przeznaczenie, jaką jest jego prawda. Wszak w Althei mamy tę samą „ciekawość“, co w duszy starego Kraka, który prosił Parek, by mu dały do ręki nic własnego żywota. Ostateczny rezultat tych porównań sformułowałbym tak: Życie jest dla Wyspiańskiego czemś obcem, jest odeń odcięty, jak Meleager, ale właśnie dlatego, że swego przeznaczenia jeszcze nie ujrzał, nie poczuł. Że go nie zna, więc go niepokoi to pytanie, jak Altheę jej los, ale wie już naprzód, co znajdzie wyraz w tragedjach następnych, że do zrozumienia i poznania przeznaczenia, dochodzi się poprzez życie-tragedję.

Charakterystyczną rzeczą dla tragedji Wyspiańskiego, który tak zachwycił się Edypem-Królem, i sam w tragedjach zetknięcie bohatera z losem, a nawet sam los uzmysłwiać pragnął i zakończenie „Meleagra“, które „Los“ przed oczy Oineusa „stawia splakane“. Analiza wprowadziła nas w las bogactwa pomysłów — nasuwa się pedagogiczna konieczność zreasumowania ostatecznych wniosków przez powtórzenie.

A więc: Wielka tragedia w stylu greckim — nie jakaś „fatalistyczna“. Jest los, ale i człowiek rządzi losem. Rolę motoru, konieczności pchającej ku katastrofie gra w tragedji utajona w duszy ludzkiej chęć poznania prawdy, istoty życia. Siega on zuchwale w sferę metafizyczną. Tragiczne — że wolą człowieka spełnia się to, co było utajone i co wtedy okazuje się strasliwem w swej grozie przeznaczeniem. (Założenie metafizyczne — przeznaczenie jest okrutne, mściwe, miazdzące). Głównia — symbolem utajonej wieloznacznej możliwości przeznaczenia, które człowiek w rękę swym trzyma.

W tę sferę tragedji wcielony niby przekład tej metafizycznej koncepcji na nowoczesny język psychologiczno-racjonalistyczny; zamiast metafizycznej pewności losu: maeterlinckowski nastrój lęku i teza: dobadywaniem się można wiele sił w sobie zabić (cytow. słowa Meleagra). A później jeszcze jeden przekład na nowoczesną myśl: biologiczno-tragiczna koncepcja, życie jest jak ogień; żyjąc, poznając życie spalamy się — to jest istotną tego procesu treścią.

Dwom postaciom, Meleagra i Althei, odpowiadają dwa stany twórcy. Ma on poczucie przeznaczenia, jeszcze niejasnego a już tłoczącego złowieszczą pewnością o jego grozie; budzi się wola, ale jeszcze niedojrzała do tej siły, jaką znamy z późniejszych wyrzeczeń: „Bogu samemu dostoję — choćby wieczysta męka“ (Akropolis), „bo jemu, człowiekowi, nie wolno nie podjąć przeznaczenia“. (Stud o Hamlecie)

Meleager — to bohater melancholijno-rezygnacyjnego dramatu w rodzaju „La mort de Tintagiles“. Althea — bohaterką tragedji.

„PROTESILAOS I LAODOMIA“.

Napis „tragedja“, widniejący pod tytułem i dzieło samo, nasuwają nam myśl, że jakichś jasnych kryterjów, jakiejs swojej poetyki Wyspiański nie miał, czy się o nią nie troszczył. Więcej nieraz pierwiastków tragizmu w utworach, które tego podtytułu nie noszą. Kwestja jednak zupełnie prostą nie jest. Należy tu rozróżnić trzy różne rzeczy, tragizm poety, który w tym utworze znajduje odbicie, tragiczność mitu, zaznaczonego najogólniej, jako wątek na tle którego rozgrywa się akcja utworu i tragizm akcji. Najgłębszy odczuwacz postaw moralnych poetów, Stanisław Brzozowski¹⁾ nie myli się, sędzę, i tym razem: rozterka Laodamji, to transpozycja na płaszczyznę sztuki własnego stosunku poety do życia. Daleki od bezpośredności, a jednak jest to wyraz rozpaczego pragnienia życia tego, który, choć żyje, jest poza życiem. Jeden to z dalekich echowych odgłosów tych prób przemożenia śmierci, próby wyzwolenia się od niej, od jej fascynującej władzy. — Mimo wszystko żyć! Choć można to tylko odgadnąć, są w dziele samym wskazówki, wyrazy innej charakterystycznej dla poety postawy, która z tą pierwszą, (próbą wyzwolenia życia z oków śmierci), jest ściśle związana. Jest to szukanie wyzwolenia drogą inną, postawa rozpacz po nieudanej walce. Myślę tu o scenie końcowej, scenie przywołania przez Laodamję łodzi Charona. Tu już niema wątpliwości, że zrodził ją ten sam stan duszy, z jakiego powstał koniec wiersza pod tytułem: „Pociecho moja ty książeczko“ i epilog w „Powrocie Odyssa“. Poprzez tę drugą

¹⁾ Stan. Brzozowski: Stan. Wyspiański wydanie pośmiertne, Stanisławów, str. 64 i następne.

postawę możemy domyślać się pierwszej i dowieść niejako twierdzenia wspomnianego krytyka.

Może kto zarzucić, że odbiegamy od przedmiotu, wszak zajmujemy się tu samym dziełem, nie poetą. Nie sędzę, by to była tylko dygresja. „Kultura Wyspiańskiego“ szerzy się u nas szybko. Kulturalny artystycznie Polak nie może nic nie wiedzieć o „samym“ Wyspiańskim. Nie można się wyzwolić od tego, co się wie. Jak dziś dane nam jest nieszczęście Malczewskiego w „Marii“, jak dany nam jest obraz męki życia Krasieńskiego w „Irydjonie“ i nie potrafimy czytając tych rzeczy oddzielić, tak daną nam jest tragedia Wyspiańskiego w „Laodamji“. Zapewne nie w tak wyraźnej formie, jak tragizm artysty, który nie może wyjść poza sztukę, dany jest w „Wyzwoleniu“, jednak z ogólnym wrażeniem utworu ton osobistego tragizmu poety się splata i nie wolno o tem krytykowi zapominać. Inaczej rzecz się przedstawia, gdy będziemy rozpatrywać dzieło, abstrahując je od ducha poety. Laodomja nie narzuca nam się jako symbol tragicznej rozterki, której na imię niemożność odnalezienia swego życia przez tego, który jednak żyje. Tęsknota i pożądanie życia przez Laodamję tragiczne nie są, w akcji również żaden tragizm nie leży.

Wątek zaś służący za tło, który w utworze zredukowany jest do napomknienia, to, że nad losem i szczęściem, które wybrała Laodomja, biorąc Protesilaosa za męża przeklętego przez jej ojca, zawisła klątwa, wystarczałby starożytnym do mianowania tragedją dzieła, które nań było osnute. Dla wierzących bowiem w metaficzne znaczenie klątwy ojca byłoby ono tem spoidłem, tą koniecznością, która dwa przeciwieństwa, szczęście i nieszczęście w jedność tragiczną łączy. Ale ten wątek osi akcji nie stanowi, więc

może być tylko ubocznym motywem tragicznym poprzedzającym akcję. „Tragedja“ nie jest tragedją.

„ACHILLEIS“

Na „Achilleis“ widać najlepiej, że udramatyzowanie jakiejś fabuły równoznacznym było dla Wyspiańskiego nie tylko z ustaleniem wewnętrznego związku między faktami, ludźmi, ale też, i to w pierwszym rzędzie — ze skonstruowaniem postaw moralnych bohaterów. To charakterystyczne: aby ujrzyć związek między tem, co miał dane jako materiał do akcji dramatycznej, musiał sobie wyobrazić profile moralne *dramatis personae*. Nie całą psychologię, nie oblicze, a właśnie tylko profil; — musiał widzieć postać zwróconą twarzą ku przeznaczeniu, ku swemu przeznaczeniu, — w ten lub inny sposób. Musiała to być pewna postawa, nie zaś poprostu taka lub inna dusza. Każda postać męska w „Achilleidzie“ jest właściwie tylko takim profilem. Mamy tu całe szeregi postaci, których część wystarczałaby już do zawiązania całej akcji dramatycznej; jest ich nawet nadmiar przytaczający akcję, która za szeregami tych profili niknie. I nie poeta tu zawładnął małym Iliadą, nie Iliada tu służy pomysłowi poety, a odwrotnie poeta tworzy tu tłum postaci kwoli ujrzania po swojemu moralnego oblicza bohaterów Iliady. Z trudem dostrzega się związek w tym gąszczu postaci, i to związek niezupełnie jasny i przejrzysty, a następstwem tego jest niejednorodność tych profili, jak gdyby tworzone były w pewnych odstępach czasu, jak gdyby nawet jedna i ta sama postać była coraz to nowym kształtem z ducha poety zdjętym. Nas w tem studjum obchodzi przede wszystkim to, że niewiele tu postaci tragicznych, a i związek między biegiem zdarzeń aczkolwiek jest tragicznym, nie jest to

ani tragizm potężny, wstrząsający, wskazujący na jakąś głęboką koncepcję tragiczną świata: Jest to wątpliwa nie tragedia, którą poeta zdarzenia wprawdzie łączy — ale nie narzucił nam konieczności tego połączenia. Nie czujemy nad sobą, nad zdarzeniami, zwisającego sklepienia niebios, pod którym innego rozwiązania spraw ludzkich prócz tragicznego nie masz, — czujemy raczej gorycz melancholji poety, który mówi nam raz jeszcze: „a rola wzniosłych chęci nigdy się nie uda“. Miasto przemożnej fatalności — mamy uogólnienia poety,

„Że chytry okradają zawsze szlachetnego,
Że, kto szlachetny, może poskarżyć się niebu,
że go głupiec wychwalać będzie w dzień pogrzebu“ (str. 113).

Achilles jest z rodu bohaterów w których „obudziła się dusza“; umyślił, „że lud ten ofiara ocali“, i sądzi, że „Bóg wstrzyma się w czynie“ a na nim spełnia się dola człowieka. Najśluszniej z krytyków czyni prof. Sinko łącząc nicią pokrewieństwa Achillesa Wyspiańskiego z jego Hamletem. Nietylko myśl, że tylko swoich krzywd człowiek mścić umie, łączy tę postać z Hamletem Wyspiańskiego: obaj bohaterowie stopniami dorastają do czynu.

Zbyt późno przychodzą Achillesowi te myśli: „żem jeno do miecza, żem wtedy jeno panem, gdy miecz w rękę chwycę, że gdy mówię — me słowa obrócę na nice, że słowa są ciężarem“. — (str. 115). Tragizm Achillesa, to tragizm bohatera w środowisku, które przerósł duchem. Tragicznie opacznym biegiem zdarzeń spełnia czyn, którego nie pragnął — i święci triumf z dzieła, które poczytywał za hańbę. Walczy za środowisko, którem pogardził, przeciw temu, kogo jedynie cenił (Hektorowi). I to tragizm ten jeszcze wzmacnia, że przyczyną tego spaczenia za-

miarów jest najbliższy człowiek, przyjaciel Patrokles. Tragicznym jest to, że do największej zdrady własnych, Achillesowych zamiarów doprowadził go ten właśnie, co go od zdrady swoich uchronił. To czyni podniosły, tragiczny los Achillesa, którego sława okupiona miała być śmiercią w młodości, potworniejszym, opaczniejszym, ale nie głębszym. W krótkich słowach skargi zawarł poeta tą treść tragiczną losu Achillesa.

„I cóż mi, matko nieśmiertelna Boża,
Że sławę do dom przywiozę z za morza,
Gdy w strasznym zyskałem ją czynie:
Kogom ukochał w krwi przedemną leży...
Przyjaciel jedynie miły,
Kogom czcić pragnął i duchem doścignął,
Ręce go mściwe zabiły.
Prożnom się myślą ku niebu wydzwignął,
Lot prześcignął moje siły. — — (str. 143)

Konwencjonalne obarczanie Achillesa przez poetę jak i innych bohaterów winą tragiczmu już nie zmienia, nie powiększa. I bohater nie staje się przez to tragiczniejszym, że śmierć jego przedstawiona jest również i jako kara Afrodyty, przeciw której zawinił.

Tragizm Hektora, jest również tragiczmem bohaterstwa; właśnie dla tego, że jest bohaterem, los jego musi być tragicznym: wyzywa los, sięga po nieznane...

„Ta myśl...
Żąda, bym siedł tam, gdzie zacięzę,
Bym tu nie ustąpił nikomu.
Żywota mego tajemnicę
Chcę zgadnąć. Dzień rozstrzygnie. (str. 78)

Jest bohaterem, więc podejmuje to, czego nie podjęli inni: „walkę sam wbrew ich woli podejmę“. Tem tragiczniej-

szym jest, że ginie za tych, za których nie warto było ginąć.

„Audromaka: Chcesz ginąć?

Hektor: Chcę, bom jest przeklęty,
Bo dziś rozumiem to obłędem,
Żem razem z tymi żył pospołu
Z którymi nie mię nie wiąże“. (str. 78.)

A tragiczmem całego tego spłotu zdarzeń, że triumf istotny święci tu to, z czem obaj bohaterowie chcieli walczyć, że cel swój osiągnął Odys, podłość i zdrada, że wniwecz obrócona jest wielkość, poświęcenie i braterstwo. I nie masz pojednania dla takiej tragedji.

W tym splocie zdarzeń nie odgrywa decydującej roli stary Priam, którego zlekka zarysowany profil ukazuje nam jednak postać głęboko tagiczną i w skąpych jego słowach czujemy potęgę tych, co zmagają się z Bogiem. Ów Bóg to zła mściwa potęga, Laokon mówi o nim do Priama: „Cokolwiek byś uczynił, ten Bóg cię ukarze“. Priam chce jeno dopełnić, co w ludzkiej mocy, chce spełnić obowiązek, aby cześć dumie swej powrócił — niczego nie spodziewa się; — „klęski wszystkie przyjmuję — otwarte mam oczy“. — Ale spełnienie tego, co ludzkie, swoją dumną wolą człowieka jest już naruszeniem potęgi Boga, a od tego Priam nie odstąpi. Tragizm jest tu prawem, które rodzi się ze starcia dwu potęg, jest zemstą Boga, gdy człowiek zmógł pozornie jego potęgę. Tragicznym jest sięganie po takie zwycięstwo w dumie, przekorze bohaterstwa, choć się wie, że zbudzi ono druzgocący gniew Boga. Taki jest istotny sens tych słów:

„Niech dom mój runie, jeśli Bóg go sądzi
Lecz człowiek rządzą ją, — nie Bóg tu rządzi. (86).

Człowiek zwycięża, ale zwycięstwo człowieka jest jego tragedją, bo równa się zemście Boga.

Nie akcja, nie główni bohaterowie dają nam tchnienie najgłębsze tragizmu, a ten, który jest świadomością tego świata i życia, choć sam ponad życiem — Laokon. Ku tej świadomości przekształcił go ból. Wie już wszystko, co trzeba wiedzieć żyjącym, a czego nie wie żaden żyjący. Duch jego pogrążon już w tej grozie świadomości, którą przejrzał i Odys (z „Powrotu Odyssa“). Ten sam głuchy i nieprzejrzany mrok włada nad duszą Laokana i Odyssa, mrok, którego nie rozświecila żadne pojednanie, żadna nadzieja innego życia po tamtej stronie. Ból rozpacz bezbrzeżnej jednoczy się z fatalnością tragiczną, zapamiętał się w niej, pragnie jej, niechce niczego, coby za błędne koło tragizmu miało wywieźć: „Przestrzegać cię nie będę“, „zbędę cię milczeniem“ mówi do Priama, a „pragnę, byś zgiał się pod losu brzemieniem“. Jest świadomością tragiczną w błędnym kole tragizmu: z fatalności tragicznej, która nim włada, czerpie siłę przekleństw dla wszystkiego, nawet dla Boga, który jest fatalności tej źródłem. Nie będzie powstrzymywał fatalności, która zwali się lawiną i gromem, klnie wszystkiemu. Jak duch bohaterski pcha ku walce, choć się wie, że jest ono zgubą, tak samo bezcelowa fatalność tragiczna pcha oszalałego ze zgrozy ducha Laokona ku modlitwie, choć w nic nie wierzy... prócz fatalności tragicznej.

Tak, jest on świadomością tragiczną w błędnym kole tragizmu, świadomą jednością przeciwieństw, dlatego „modli się sam ku sobie“.

„Sam głuchy jak cios ten skalny,
Jak sam Bóg“

A modlitwa ta jest jak żelazne prawo życia, które trwa samo jeszcze w tym, kto życia nie chce, jest marą życia duchowego w tym, który już moralnie umarł.

Laokon jest świadomością śmierci i nicości w obliczu złudy życia. „Już wszystko we mnie żyjące umarło“ mówi o sobie. Duch jego to groza tragiczna współistnienia śmierci i życia jako jedności. Jest człowiekiem jako odczuwający tragizm życia, ale ponieważ jego udziałem jest świadomość grozy nicości, która kłamie życie, czuje się zarazem Bogiem, głuchym w sobie i milczącym jak nicość, Bogiem nicości, w którego nie wierzy. Między świadomością tragicznej fatalności jako przyczyny wszystkiego, a nicością, w której otchłań ta fatalność pogrąży wszystko, waży się duch jego. Laokon, to wyraz najwyższej grozy metafizycznej, jaką znał duch Wyspiańskiego, kształt stanu ducha, ku któremu przekształcić może tylko ból największy, ból tych, którzy stawali już na tej krawędzi, gdzie jest kres życia, a poczyną się otchłań zwątpienia i nicości.

„POWRÓT ODYSSA“.

„Duch nieśmiertelny sam siebie rozdziera,
Niema dla niego ostatecznej męki — — —
...Nam się tylko marzy
Nieznana dotąd wiecznej ciszy niwa,
Sen nieprzespany i pokój cmentarzy
Równe to fałsze, jak dola szczęśliwa“.

Krasiński.

Co nasuwa poecie Odysseja, gdy ujmie wrażenie syntetycznie, gdy pojmuję ją jako symbol? Co czyni z Odyseusza bohatera tragicznego? Jedno tylko — tragedia tułactwa. Wrażenie to powszechne. Czemże jest

dla nas śpiew Syren? Symbolem nieukozonej, nieprzemozonej tęsknoty, głosem zniewalającym duszę, któremu się oprzeć trzeba, by nie zginąć — który jednak jest nieprzeparty. Tak pojął Odyseusza Arnold Böcklin, gdy malował scenę: „Odyseusz i Kalipso“. Odyseusz stoi odwrócony od tego, co mogłoby go więzić, zatrzymać i ukoić, od Kalipso, — zapatrzony w niedosięglą ojczyznę swoją.

Na jakiej zasadzie wiążemy z tułactwem tragizm? Tułactwo może być nieszczęściem największym, ale samo przez się tragicznem nie jest. Jedną z najtragiczniejszych natomiast jest koncepcja życia, jako tułactwa ducha ludzkiego. Jest nią przez pojęcie tułactwa, jako wyniku nieukozonej i nieprzewycięzonej nigdy rozterki, wieczystego rozłamu, sprzeczności tęsknot w łonie jedności ducha ludzkiego. Tułactwo jest tragiczne — gdy wyraża rozłam między pragnieniem a osiągniętym celem, gdy przedstawia się jako rezultat wieczystego głodu, nienasycenia życiem, pchającego ku nowym sięganiom i nowym nieskończonym zdobyczom-zawodom. Wreszcie, nieprzewycięzalna walka między pierwiastkami duszy ludzkiej, ziemskim i boskim, grzechem i cnotą — jest zasadą pojmowania życia jako tułactwa wahań ducha. Wyrazem artystycznym tej ostatniej koncepcji jest wielka tragedia symboliczna Ryszarda Wagnera: „Tannhäuser“, u nas „Marja Egipcjanka“ i „Drogi Krzyżowe“ Kasprowicza. Podobnie symbolicznym wyrazem tragicznej koncepcji życia, jako tułactwa, jest „Der fliegende Holländer“ Wagnera. Akt III „Powrotu Odyssa“ podnosi ją do wyżyn tragedji symbolicznej, do artystycznej koncepcji życia, jako wewnętrznego zmagania bez kresu wyzwolin. Pozornie i tu koncepcja tułactwa, jak w „Tannhäuserze“, tyczy tylko przeciwieństw życia moralnego; konwencje tragedji antycznej, wina — kara, są zrębem,

na którym opiera się rozterka ducha Odyssowego, ale uogólnienie, jakie nasuwa akt III (właściwie epilog), sprowadza się tylko do symbolu przeciwieństw, więc jest szerszem od tego, jakie nasuwa „Tannhäuser“, obejmuje całokształt życia — nie tylko dziedziny moralne. Ponuro tragiczny widnokrąg w epilogu wiąże się ściśle z takim odczuwaniem życia, jakie przejawiało się w końcowym ustępie wiersza Wyspiańskiego: „Pociecho moja, ty książeczko“. Jak tam poeta napróżno przywołuje łódź, która ginie kędyś wśród odmętu morskiego, tak i tu w rozpacz przywołuje Odys łódź Charonową, w której widzi jedyny schron przed męką tułactwa wśród morskich bezkresów. Ogarnięcie jednak tego, co w tej tragedji najogólniejsze i najszersze, poprzedzić musi analiza tej konstrukcji.

Postawę moralną Odyssa charakteryzuje zmaganie się z klątwą, która żyje w nim w postaci instynktów zbrodniczych. Ucieka od tej klątwy i „idzie wbrew doli“. Gdy ogarniemy całość tragedji — los tragiczny Odyssa ukazuje się nam jako zakłęte błędne koło: uchylanie się od klątwy, przewyciężenie chęci zabicia ojca, prowadzi ku innemu spełnieniu klątwy Boga, która go ściga wszędzie. Ujście przed klątwą tragicznem oczywiście nie jest; nie rozstrzyga o tragicznym upadku Odyssa również klątwa ojcobójstwa i znoszona zań kara, zgon z ręki syna, Telemaka — bowiem się nie spełnia; tragicznem jest więc tułactwo, wieczysta nierozegrana. Całość losu Odyssa nazwałem błędnem kołem, bowiem z ciężącej klątwy Boga bierze początek, ale prowadzi ku spełnieniu się tej klątwy i n n a d r o g ą, nie tą, która byłaznaczona. Tragizm tego błędnego koła losu polega na czemś irracjonalnem: ucieczka od losu, przewyciężanie go — jest drogą

ku jego spełnieniu, a raczej jest właśnie samem spełnieniem; tragiczna jest tu bowiem jedność przeciwieństw. Przypomina nam to irracjonalizm i podobnej natury tragizm mitu o Edypie: omijając los, w zaślepieniu zwycięstwa właśnie los znaczony spełnił. Tam też tragiczną była sprzeczność wysiłku i czynu z osiągniętym skutkiem. Wyspiański uczynił los Odyssa jeszcze głębiej tragicznym, więc jeszcze straszliwszą i przez to wznioślejszą uczynił potęgę, która losem rządzi, bowiem dał Odyssowi nie pozory triumfu Edypa, a triumf istotny, zwycięstwo nad klątwą ojcobójstwa; i tem tragiczniejszy jest ten, kto uległ — choć zwyciężył, tem widoczniejszą ironją losu. Ukazuje się tu nie tylko ta prawda, że próżne są wysiłki zmożenia przeznaczenia, — lecz że władza losu tak nieogarniona i niepojęta, iż jest w jej przemocy nawet ten, kto zwyciężył. Samo zwycięstwo jest obosieczne, mimo zwycięstwa los się spełnia! Irracjonalizm w losie Odyssa, który tragizmowi sprzyja, polega na pewnej niejasności wyczuwania tego losu. Rozwiązując rozumową analizą to, co irracjonalne, przekonamy się, iż Wyspiański ukrywa różne treści pod jedną nazwą losu. Los, będący klątwą ojcobójstwa, Odys zmógł: „co miał w domu nieść zło, niósł we światy“, ale spełnia się inna, druga klątwa: wieczystego zmagania, tułactwa, tą wszędy ściga go mściwa ręka Boga. „Realnym“ losem Odyssa, t. j. tragicznymi dziejami, jest męka zmagania się z grzechem — klątwą, potęgą metafizyczną, daną immanentnie, jako własność duszy. A nad tem wszystkim unosi się jakieś wyobrażenie metafizycznego tragicznego losu, który jest jednym i drugim razem: i klątwą ojcobójstwa i zmaganiem się z nią. Racjonalizując więc irracjonalne, w tem, co jako jeden tragizm Odyssa się uczuwa, odróżniliśmy trzy rzeczy: 1) Klą-

twę spełnienia grzechu ojcobójstwa, od której Odys ucieczką się uchyla, 2) dzieje Odyssa; walka i tułactwo, 3) metafizyczne wyobrażenie tragicznego przeznaczenia, w którym już to wszystko leżało. Z punktu widzenia tego ostatniego, które się jako ogólne wrażenie tragicznego losu nasuwa, i klątwa, przed którą Odys ucieka, i samo zmaganie przedstawiają się jako jego czynniki, rodzące jedno, właśnie to tragiczne przeznaczenie, walkę — tułactwo. Ono nadaje, łącząc w jedność, metafizyczny sens temu wszystkiemu, jest tą tragiczną koniecznością, która się istotnie spełnia. A więc losem tragicznym Odyssa jest wieczyste oscylowanie między losem znaczone, (klątwą grzechu), o którym wie, uczuciem zwycięstwa nad nim, a poczuciem nieprzepartej jego władzy, przez które spełnia się to przeznaczenie tułactwa, o którym nie wiedział. Powiedzieliśmy, że samo tułactwo, jako takie, tragiczne nie jest. Tułactwo zaś Odyssa, jest tragiczne, jako rezultat wewnętrznego rozłamu: ta sama siła sprawia, iż trzeba od niej uchodzić i ta sama pcha ku zbrodni, a ta siła leży w nim samym; to jest ta klątwa, od której ująć nie może. W grożącej klątwie ojcobójstwa leży tylko czynnik konieczności tej rzeczywiście, przeżytej tragedji, którą jest tułactwo.

„Zabić! — Ot to czyn mnie znaczon,
na to byłem urodzon i na to przeznaczon
i przed tem uciekałem i wracam dlatego“ (s. 39).

W przeciwieństwie tych podkreślonych irracjonalnych słów, jak i w analogicznej treści powiedzenia,

„I przed czem uciekałem, aż na wód bezbrzeże
ku temu prze mnie siła, w którą jedną wierzę, (s. 38)

mieści się formuła tej jednej, a sprzecznej w sobie siły,

która jest koniecznością wewnętrznego rozłamu, oscylowania, tułactwa.

Nie katastrofa, lecz wieczysta nierozegrana stanowi tragedję Odyssa. Wniknąć więc w tragizm „Powrotu Odyssa“ znaczy współprzeżyć ją z duchem bohatera.

Trzeba pamiętać, że zgodnie z metodą, którą posługiwał się już poeta poprzednio, akcja, rozgrywająca się w Itace, przedstawiona jest jako etap tragicznej doli. Odys tragizm ze sobą wnosi, ma świadomość tragicznego losu, wie, iż postępując wbrew klątwie, musi czynić i wbrew sobie, a cokolwiek jest jego pragnieniem, w tem czuje klątwę Boga, który „przeklina tem, że dopomoże w złem“. Wie, że i jego tęsknota — „za tym dymem z mej chaty stęskniony się zwlekłem“ — to zarazem siła, która pcha do zbrodni: „Los mnie przygnał“ (s. 42). Wszędy czuje się ścigany „mściwą ręką Boga“; zawsze pamięta: „Bóg jest moim wrogiem“ (s. 12). Świadomość ta ciąży nad każdym uczuciem, — stąd ten ciągły stan rozdwojenia tragicznego: co jego sercu najbliższe, — bezimienna radość spełnionej tęsknoty — to jest jednocześnie grozą zwisającego fatum. Stąd lęk:

„Boję się w dom mój wejść — i klątwę wnosić
Umyśliłem li zdala przyjrzeć się, popatrzyć“ (s. 13).

Analogicznie:

„Od dalekich mór wracam i trwogi nie czuję
przed wód roztoczą, ani wód otchłania,
jeno mnie trwoga zdjęła przed przystanią“ (s. 40).

Tu, gdzie budzi się błogość wspomnień, płaczą się i wspomnienia inne: „za mną gonia krzywdy, żale“. Ta trwoga,

to pogłos tu w przystani ściszonej rozterki: „serce bowiem goił czasu wiele“, aż zasklepiło się błoną gorzkiej obojętności. Niczego się nie spodziewa, nie chce już wróżby, którą doradza mu pasterz:

„bom już życie me sprzedał — i wszystko skończyłem.
Żyłem — to ciężar mój, że jeszcze żyję.
Nie będę wyżej nigdy jako byłem“. (s. 21)

Lecz wszystko jest zdolne naruszyć równowagę, która jest jeno statycznym momentem rozterki — rozłamem, i obudzić wir sprzecznych uczuć. Takim musi być każde zetknięcie ze światem, a to tu, w Itace, nastąpić musi. Ukazał nam poeta to zetknięcie zaraz na początku, uplastycznił w przedziwnie tragicznym kontraście, w scenie, w której Odys słucha pieśni o sobie. Wieczyście prawdziwy to symbol nierozwikłanej niewspółmierności istoty i złudzenia, prawdy i pozoru, najgłębszej treści życia i tego czegoś obcego, co niem jest „obiektywnie“, czy też takim się tylko mieni: kontrast to głęboko wyczuwany przez poetę, co znał inne, podobne: ten między „poetą a światem“, ten, który zawarty był w pytaniu: „ach, któryż jestem żywy“? Odys stoi w obliczu siebie innego, siebie z pieśni i naraz uprzytamnia mu się tragiczna jedność tego wszystkiego: oba obrazy są prawdą: nędzarnik, zbrodniarz — i bohater sławiony pieśnią — to jedno, to on, choć niewspółmierność między temi prawdami tak wielka, że sługa własny nie daje temu wiary, wygania go, nie chce wierzyć włóczędze, że jest bohaterem z pod Troi. Zetknięcie z rzeczywistością będzie utajoną w głębi rozterką przeciwnieństw, stawia przed oczyma krwawy triumf, który niczem jest dla duszy:

„Bodajem był pozostał — — Bodaj — psem na roli.

(drwiąco)

W Helladzie moją śpiewają dziś sławę —

(w żalu)

Duszę przeklętą mam —

(ze wstrętem)

ręce są krwawe“. (s. 19)

Wyzwała się wszystek skłębiony chaos uczuć: ze zbudzonej dumy i rozszalałej rozpacz rodzi się złośliwa półswawolna chęć skorzystania z tych niewspółmierności między sobą a światem, swoim życiem a ludźmi. Prawdę rzekł stary pastuch: „Ludzie to świny, a zasię znów Melantios ninie mawia: ludzie są kozły“. Więc w żart obrócić to przeciwieństwo, co jest równie dalekie, jak rozpaczne, a tyleż co straszliwe — dalekie i śmieszne. Przyjmując rolę upiора, którą świat go darzył!!! Z drwiną rozpacz więc pyta pastucha: „A wiesz ty, staruchu, że ja może i jestem duch i straszę ludzi“. Ale te drwiny rozpacz, to symptom najwyższego rozprężenia ducha, nad którym nie czuwa już wola zmagającego się z sobą. Niepostrzeżona wydostaje się na jaw zmija morderczego instynktu: Odys w gniewie zabija Eumeja. Co było zwidem, przypomnieniem, klątwą — wyrasta niezatarte i nieodmienne w nowym czynie! Nie masz wyzwolin z klątwy popełnienia grzechów, która jest w nim:

„Czego unika, przed czym ucieka —

to mu przed oczy żądza zwleka,

Żądza w najgłębszej tajni skryta“ („Klątwa“ s. 67).

W rozpacz poznaje Telemak, „jaką jego (Odyssa) duch spętany męką, w obłędzie, w własny dom krwi niesie wiano“. Poznaje tragiczną nierozdzielność klątwy i życia Odyssa.

Tu splatają się losy ojca i syna — wymaga to oświecenia tragizmu Telemaka. Ten jest tragiczny, bo radość odnalezienia ojca jest zarazem chwilą stwierdzenia, że nad nim też sama ciąży klątwa. Miłość ku matce zatruwa to przeświadczenie, iż jest sprawczynią hańby ojca, dom bowiem przepełniony jest zalotnikami. Z chwilą gdy poznał radość dorostnięcia do czynu — „urośłem w męża“ — i czyn spełnia, spełnia się też klątwa dziedziczna zbrodniczych instynktów. Cały spłot tych sprzecznych uczuć w duszy Telemaka oddaje poeta: wszystkie współlistnieją ze sobą: radość z powrotu ojca i groza klątwy; stwierdzenie w czynie przynależności krwi, instynktem do ojca, radość tego czynu i poczucie klątwy już nad sobą samym.

Żywot Odyssa jest zmaganiem się z klątwą, wciąż nową próbą przezwyciężenia go; choć wie, że los go do Itaki przygnał na zbrodnie — znów postanawia iść wbrew doli. Dlatego chce nie dopuścić, by spełniło się, co mu znaczone, śmierć z rąk syna Telemaka. Tu poczyna się nowy tragiczny konflikt. Z śmiertelną zgrozą widzi Odys, iż to, w czym stwierdza się ich wspólność ducha i krwi, że syn jak on chce iść wbrew ojcu i doli — to zagraża właśnie spełnieniem klątwy. Telemak zabija go jak on, Odys, chciał zabić swego ojca. Odys obawia się tego, więc chce klątwę zmóc, spaliwszy dom uciec — Syn, sprzeciwiając się temu planowi, staje przeciw ojcu. Groza tej możliwości spełnienia przeznaczenia, sprawia, iż Odys cofa zamiar i chce i n a drogą ująć przed nim. Ulega synowi — na dzień jeden zostaje. Jest to moment zawieszenia toczącej się tragedji ducha, radosnej ulgi: „w niepewność idzie los i złe, co mnie przeklęło. Zapominam mej klątwy“. Lecz to jeno chwila: jak zawsze uchylenie się od klątwy jest tylko otwarciem nowej drogi do jej spełnienia. Budzi

się wraz z uświadomieniem rozbudzonego instynktu zbrodni i świadomość kłatwy, Odys wie już, że zemsta, której chce dokonać nad zalotnikami żony — to „tęsknota ku rzezi, w której Bóg pomoże“. Odys chce wziąć zły czyn mordowania gachów i jego kłatwę na siebie, i po raz wtóry staje w obliczu nowego konfliktu z synem. Znowu to, co syna z nim łączy, czyni Telemaka opornym: jak ojciec — wyzywa przeznaczenie, bowiem sam też chce brać udział w zemście. Tragedja zostaje zażegnana — ale choć Telemak znowu ustąpił ojcu, już ma w sobie tę tragiczną świadomość, iż to, co spełnia jego ojciec, jest czynem niegodnym, gdyby bowiem czyn zemsty był cnotą, ojciec pozwoliłby wziąć udział.

I tak wciąż w tej tragedji mamy następujące po sobie etapy stawiania Odysa do walki z przeznaczeniem i uchylania się od ciosu. Raz wraz, już w tem, co jest tylko etapem (pobyt w Itace) — mamy wielokrotne mierzenie się z losem, aż wreszcie ostatnie, podczas pobytu w domu najstraszniejsze — w spotkaniu z ojcem, Laertesem. I tu raz jeszcze zwycięża Odys siebie i kłatwę — potworną chęć zabicia Laertesza. Lecz zwycięża tragicznym zwycięstwem, co zwisa nad nim przekleństwem wygnania. Znowu bowiem ucieka z domu.

Raz jeszcze przypominamy: Wyspiański miał tę władzę wyolbrzymiania tragizmu przez transponowanie go na wieki toczącej się walki. I tragiczne zmaganie się Śmiałego z Biskupem i rozterka narodu, którą zamknął w tragedji o „Lelewelu“, przedstawione są tylko jako jeden moment tragedji, rozgrywającej się w nieokreślonym granicami czasie. Lecz tam celem było wyolbrzymianie i uogólnianie tragedji, którą dojrzał w rzeczywistości historycznej.

Tragiczne zaś zmagania w Itace, to tylko zrab tragedji, który ma uzmysłowić i uplastycznić, być wcielonym przykładem, niemożności wyjścia bohatera po za obręb tragicznych konfliktów, — zrab pod symboliczną tragedję tułactwa ludzkiego. On w tym stopniu nadaje całości jędrność prawdy, w jakim mglistość epilogu nadaje całości uogólnienie, głębię symbolu. Akt III, słusznie zwany przez prof. Sinkę epilogiem, przenosi tragedję Odyssa na inną płaszczyznę, w sferę nieskończoności, której zmysłowym wyrazem są bezkresy morza. Odys z epilogu, to już nie konkretny Odys, widziany w Itace, Odys z krwi i ciała, co pałą powala przeciwnika. W tej sferze idealnej jest Odys blakającym się przez wieki duchem, cieniem, upiorem — symbolem.

„Świat, w którym będziesz, co już cię otacza,
Zmienion jest w twoich oczach, myśli twoich zmianą.
Byt duszy nieśmiertelny — zaś dola tułacza
widzi wszędy daremno ojczyznę kochaną,
dziś tęsknisz jeno po niej, cień — tęsknisz po cieniu.“

(s. 102).

To jest tragedia ducha wiecznego tułacza: „W blakaniu bez kresu — twój los — twe okowy“. Tragedja wieczystego rozdierania ducha między nieprzeżywaną nostalgią, a strasznym musiem wygnania, ku któremu pcha go lęk wnoszenia kłatwy za sobą wszędzie (wszak tego już doświadczył). Powrót i ucieczka na przemian — jak fale rozhukanego morza, — stapiają się i kłębią ze sobą nierozwikłane. Oszalała w blakaniu dusza traci już świadomość, gdzie kres, a gdzie początek drogi; co było już rzeczywistością, a co czeka w niedosięgłej dali, co jest li marą lęku, przed którą ucieka, a co wyśnionem niedoścignionem marzeniem. Wzbierają w duszy,

niby zestrzelone w jednym ognisku, w tragicznym zespole przeciwieństw, wspomnienia młodości i głuche poczucie straconego życia. Odsłaniają się miraża szczęścia, wplatają się w nie echa przekleństw, które dal wspomnień przynosi aż tutaj:

„Jeszcze nie był wrócił,
wrócić mam do ojczyzny, dawnom ją był rzucił.
Wrócić mam! tak, powrócić mam dopiero teraz.
Spokój w domu — spokojność — i skon upragniony.
— — — — —

Ktoś się żali?
Żali się na mnie — słyszę to wyraźnie.
... Czyli krzywdę komu zrobiłem?“ (str. 103 i 104).

Wszystkie zestawienia tragicznych przeciwieństw, jakie ukazane były w przedstawieniu pobytu w Itace np. w scenie słuchania pieśni o sobie, powtarzają się tu w tej innej sferze już jako widziadła ducha. Już jako widziadło ducha pojawia się Kalipso, wabiąca Odyssa złudą „kłamanego szczęścia“, a jak w I akcie Femios, tak tu Syreny „pieśnią żywota wieczystą“ ludzą tego, kto swe życie już stracił. Wszystkie te przywidzenia ducha, to obraz rozterki, tęsknot rozbieżnych, niepojednanych i nieprzemierzalnych, jak kłątwa. Świadomość jest tu otchłanią zwątpienia:

„Morze przede mną — dal — i myśl niezbyta,
Żyję; zabiłem wszystko, — wszystko odepchnąłem;
co było szczęściem kłamanem uciekło.
Nic, nic po za mną, — nic — nic — przede mną“.

(str. 99).

Porywy tęsknoty — przekleństwem jeno, igraszką mirażu, który ukazuje Itakę kędyś w niedościgłej dali.

Te ciągle szamotania się ducha Odyssa, zatracenie wiedzy między początkiem a kresem, przeszłością a przy-

szłością odtwarza poeta, by nadać swej idei wyraz absolutny, ukazać nieskończoność tułaczki. Podobnie wyrazem „absolutnym“ unicestwienia ducha w tragicznej rozterce i wzajemnej walce przeciwieństw są znamionujące to unicestwienie słowa: jestem nikt i niczem stoję. Jak kłątwa nadaje tej tragicznej rozterce piętno tragicznego fatalizmu, tak próżne wzywanie Charonowej łodzi — wybawienia przez śmierć, zaznaczają wieczystą niemożność wyzwolenia z tego zamkniętego koła. O szerzy symbolicznej „Powrót Odyssa“ decyduje epilog. Co jest pozornie technicznie zbędne — to jest integralną i najważniejszą częścią tej tragedji-symbolu. (Tu raz jeszcze możemy się przekonać, jak absurdalną rzeczą jest mierzenie wartości tragedji wyłącznie probierzami techniki dramatycznej. Najwięcej żywej akcji zawiera scena zemsty nad gachami — rzecz dla tragedji, jako takiej zbędna, jej martwy punkt. A to, co pozornie jest balastem, to jest „kopułą myśli“ (tej tragedji). Czy myśl jasna, czy instynkt kierował artystą w tem odchyleniu od struktury zwartej — powtórzenie w skrócie tragedji ducha jest głęboko celowe. A epilog przedłużający „akcję“ narzuca się jako coś celowego i zamyślnego, gdy się zważy zwartość akcji poprzednich aktów wprost nieporównaną, gdy wspomnimy na szybkość toczącej się akcji w pobliskim czasie przerbionych „Sędziów“. Uogólnienie tragiczne, które zazwyczaj „nasuwa się samo“ widzowi tragedji, stworzył tu poeta sam, aby nań nacisk położyć, aby tem wyraźniej konkretną tragedję Odyssa sprowadzić do symbolu. A czem epilog dla tragedji, tem brak zakończenia w epilogu — dla całości tragedji. Jest to jedyny możliwy „realny“, środek zaznaczenia nieskończoności tułactwa, jest otworzeniem perspektyw na nieskończoność.

Im tragedia jest bardziej symboliczna, im bardziej dzieje bohaterów i treść tragedji zniża się do przykładu, wyniku tragizmu życia wogóle, tem bardziej wydaje się ona nieuchronną — tem jaśniej staje nam przed oczami to, co nas więcej obchodzi, niż los poszczególnych bohaterów — wyobrażenie świata. „Tragedja staje się dziełem sztuki, gdy po przez losy bohatera mówi nam o tragizmie istnienia, o nieuciszanej rozterce woli“ mówi Schopenhauer. Taką właśnie tragedję istnienia zamknął w swym mrocznym symbolu Wyspiański.

Analizę naszą uzupełni rzut oka na te elementy metafizyki Wyspiańskiego, które w skład tragedji tej wchodzi. Wyobrażenie istnienia jako nieskończonego, wiecznego tułactwa wiąże się tu z wiarą poety w palingenezę. Nawet śmierć nie jest kresem tułactwa:

„Nowe rozpocznieś życie, nowa czekać praca.
Życie nowe, wznowione życie — wielokrotne“ (s. 102)

śpiewają syreny Odyssowi. Niekoniecznie należy wiązać z postawą moralną Odyssa to, co dalej w śpiewie syren słyszymy: „Spojrz w świat, we świata kształt a ujrzysz twe winy“. (103). Wiaże się to z wiarą poety, iż nie masz czynu bez grzechu. Wobec tej wiary przestaje być manierą obarczenie bohatera winą, co Wyspiański zawsze czyni. Ale, jak się przekonamy, winą Odyssa nie narusza tragizmu, bo klątwa nie jest tylko karą winnego, ale winnego i niewinnego: „Wiem“ — mówi pastuch — „przyjść to musiało, to jest kara, bez kary krzywda się nie dzieje. Człowiek, który tu rządził, był taki jak oni.“ (str. 8). Podobnie mówi o winie Odyssa Antinoos. „Odys do dom nie wrócił, że łamał gościny prawa, srom w domy wnosił i deptał świętości... Bóg ten Odyssa precz wygnał z dzie-

dziny“ (58/9). I Odys sam przyznaje się do winy: „ja to mojego ojca precz wyzułem z władzy“. Ale zło największe, grzech zabójstwa ojca, Odys przewyciężył. Co miał czynić w domu, zło, „niósł we światy:“ Jest on więc jak bohater tragiczny winien i niewinien. Lecz ta jego winą i niewinność razem, zostaje oświetlona w pełni łącznie z koncepcją metafizyczną. Odys sam mówi:

(W groźbie:)

Znam dzieła Boże!

(Ze wstrętem:)

Widziałem okrąg ten, — jak ludzie żyją
I wiem, że krzywdą można żyć; — jak tuczą się i tyją
w błogosławieństwie Boga, — co przeklina,
tem, że pomoże w złem! (str. 44)

Więc los Odyssa przedstawiony i jako kara nie przestaje być tragicznym, jest karą za to, co jest pół-winą bohatera, współwiną Boga.

Mamy tu jedną z głębokich i ciekawych transpozycji dwu sprzeczności w duszy ludzkiej, instynktu i etyki na źródło z którego początek biorą, t. j. Boga. Człowiek mieści w sobie to tragiczne przeciwieństwo, instynkty grzechu i etykę, która go potępia, on jednością tych przeciwieństw. Bóg jest źródłem tych sprzeczności, z niego bowiem bierze początek i klątwa-instynkt i kara-etyka, sprawiedliwość. Transpozycja metafizyczna jest taka: Bóg karze za to, co stworzył. I zaakcentowana jest tylko jego złość i mściwość przez Odyssa, gdy mówi: „iż przeklina tem, że pomoże w złem“. Sub specie tego, cośmy tu stwierdzili i klątwa grzechu Odyssa, jest więc tem złem, za które Bóg karze, ale narzucił je, by karać. Tragizm leży w tem, że człowiek wiecznie musi walczyć ze złem i wiecznie zło pełnić. Istnieje metafizyczna konieczność tego rozłamu

ducha i walki bez kresu. To się godzi zupełnie z tem, cośmy wyżej mówili na początku tej analizy, że los tragiczny Odyssa bynajmniej nie polega na klątwie zabójstwa ojca. Tragizm i los tragiczny polega na tym rozłamie ducha i tułactwie. Bóg jest potęgą mściwą, nieodgadnioną i sprzeczną w sobie, (dlatego źródłem tragizmu) jak karze za to zło, w którym dopomagał, tak klątwa jego istotna spełnia się nawet w tej walce z nim, Bogiem i w walce człowieka ze sobą samym. Walcząc ze sobą, walczy się z Bogiem, bo cokolwiek jest z człowieka to jest i z Boga. Klątwa spełnia się przez tą walkę nierozegraną.

I to jest istotną treścią słów: „Myśl moją splątał Bóg i splątał drogi (38). Splątał je: i co jest pozorem zwalczania losu — to spełnieniem się klątwy. Klątwa spełnia się przez nierozegraną jak powiedzieliśmy. Jest to zgodne z tą metafizyką poety: bowiem ta klątwa tułactwa, rozdwojenia wewnętrznego jest tylko transpozycją na wieki trwania tego, co już jest u podstaw bytu, w Bogu i z niego jest we wszystkim — a więc wieczystego rozłamu między złem i dobrem, które z sobą walczy, karze samo siebie i samo do grzechu pcha. W takiej konstrukcji dochodzą do sentozy, te elementy metafizyki, które w „Powrocie Odyssa“ znajdujemy. Konstrukcja ta jakby nie doszła do pełnej i jasnej świadomości twórcy — który tworząc, obraz prawdy życia miał przed sobą a nie logiczne prawd tych powiązanie. Cokolwiek jednak czynione było instynktownie, to jest w sobie logiczne. I cokolwiek jest w tym dziele rudą i balastem dla akcji, która i tak bez tego może być pojęta — mieści się w logice całości koncepcji metafizycznej bez reszty. Linje tej konstrukcji postaraliśmy uzupełnić, by zrozumieć podstawy metafizyczne dzieła i jego wewnętrzną logikę.

B) Utwory osnute na motywach z życia współczesnego.

„KLĄTWA“.

Stosunek nasz do tej tragedji — jak to objaśnimy poniżej — nie jest prosty; i nie może być nim. — Chaos i sprzeczność sądów o „Klątwie“ twierdzeniu memu przyświadcza. Prócz wielorakości stosunku, jaki zająć może do tego utworu widz nowoczesny, na rozbieżność sądów wpływają i pewne utarte, półświadomie przyjmowane, nie wytrzymujące krytyki wyobrażenia o tragedji greckiej¹⁾.

Ujmiemy naprzód utwór najogólniej. Tragizm nie jest już przez to dany, że klątwa zwisa nad bohaterami,

¹⁾ Przypominamy więc — usprawiedliwiając powtórzenia tem, że w sądach właśnie o tym utworze nieporozumienia tego rodzaju zaważyły — że fatum gra tylko rolę konieczności, ale sama konieczność tragiczną nie jest, jest tylko jednym z czynników tragizmu. Groza metafizyczna fatum jest również czynnikiem działania konieczności tragizmu na uczucia, ale groza nie jest jeszcze sama przez się tragiczną. Przypominamy też, że los odgrywa tak wielką rolę w tragedjach greckich nie dlatego, żeby był motorem akcji, bo tak nie jest. Poprostu nadaje katastrofie sens metafizyczny, czyni ją metafizycznie konieczną, nieuniknioną, nasuwa po katastrofie, jako uogólnienie, pewne wyobrażenie metafizyczne świata. Sam fatalizm do tragedji nie wystarcza, musi być dawne jakieś przeciwieństwo, jakaś kolizja, jakiś motor akcji.

Przykład: „Persowie“ Ajschylosa. Kserkses doznał porażki strasznej od wrogów, — to nie tragiczne. Widmo Darjusza mówi, że spełnia się wyrocznia (fatum), to wzniosłe, ale nie tragiczne. Ta tragedia jest tragedją tylko dlatego, że widmo Darjusza stwierdza, że między przeciwieństwem: pychą, Kserksesa, rodzącą się z poczucia sił, a upadkiem jest konieczny metafizyczny związek. Takie jest prawo przeznaczenia, że dobro ze złem, pychę z upadkiem łączy i konieczność fatalna, która jedno za drugim pociąga, czyni wszystko razem tragicznem.

nie jest też tragicznym faktem to, że spada kara na winnych. Tragizmem bohaterów jest to, że szczęście ich jest zarazem złem, grzechem, grozi zatrutą. I odwrotnie, aby ująć od potępienia, zagłady, — trzeba najbardziej umiłowane rzeczy samemu unicestwić, poświęcić na ofiarę. Kłątwa jest tylko metafizyczną prawdą, która temu tragicznemu związkowi przyświadcza, czyni go niewątpliwym, koniecznym. Cokolwiek się z tego statystycznego, tragicznego konfliktu rozwinię — będzie tragiczne, bo wyjścia niema; tragiczny konflikt dochodzi do realnych widomych konsekwencji w katastrofie nie dzięki ingerencji sił metafizycznych.

Chociaż Bóg mówi (w końcu tragedji) piorunami swe Słowo, a więc fatum jest uzmysłowione — zasadniczo sprawy to nie zmienia: konieczność metafizyczna narzuca się silniej uczuciom, ale motorem przyczynowym zdarzeń przez to się przecież nie staje.

Skoro rola fatum jest taką, skoro wagą jej i siłą jest prawda metafizyczna, a nie to, że jest motorem popychającym akcję — więc fatum może działać na widzów jako konieczność metafizyczna tylko wtedy, gdy ich ożywia jedna wiara. Wtedy tylko stosunek widza do tragedji może być prosty. Tu o jednej wierze mowy być nie może. Sprawa o tyle się komplikuje, że wiara bohaterów nie jest również i wiarą autora.

Jakie więc mamy zająć stanowisko względem tej tragedji?

1) Przypuśćmy, że to jest tragedia psychologiczna. Kłatwę pojmniemy wtedy jako pewien koszmar, który się zrodził w duszy ludzkiej i traktujemy go jako symbol tej „siły“ psychicznej, jako motyw działania; wówczas będziemy musieli stwierdzić, że z tym stanowiskiem nie godzi się to,

że autor przedstawił jednak los, kłatwę, jako siłę istniejącą poza psychiką ludzką, siłę, która zsyła gołębki na znak pojednania, przemawia piorunami.

2) Więc to jest tragedia grecka? Z grecką tragedją ma „Kłątwa“ tylko tyle wspólnego, że rolę konieczności tragicznej odgrywa konieczność metafizyczno-etyczna; ale przeświadczenia metafizyczne mają tu jednak często chrześcijański charakter, związek ofiara-wybawienie są pojęte w duchu chrześcijańskim, — a rzecz dzieje się wśród polskiej wsi współczesnej.

3) Wreszcie przypuścić możemy, że to tragedia metafizyczna ludzi przesądnych i — żeby ją przeżyć, trzeba zająć stanowisko bohaterów, mieć ich wiarę. To jest najłatwiejsze do przyjęcia, ale budzi znowu zastrzeżenia; najprzód pytanie, jaki jest stosunek autora do tego tematu, co go z tą „cudzą“ tragedją metafizyczną łączy, po wtóre nasuwa spostrzeżenia, że nawet wtedy, gdy nie żyjemy się w przeświadczenia moralne bohaterów i nie przeżywamy ich tragedji metafizycznej — utwór jednak wrażenie jakiegoś innego tragizmu pozostawi (tragizmu społecznego).

Powyższe wywody zmierzały do tezy: Tragedja jest splotem paru tragicznych motywów. Etykietami „gatunków“ określić jej nie można. Powstała ona jednak żywiołowo, posiada pewną jedność twórczego aktu, jest nam dana jako całość „organiczna“. Chcąc ogarnąć bogactwo utworu i zrozumieć na czym ono polega, musimy każdą z tych tragedji wskazać przez analizę.

Jedną z tych tragedji możnaby nazwać, dla odróżnienia, społeczną; nasuwa się ona przede wszystkim widzowi, który samym postawom moralnym bohaterów nie współczuje. Będzie to ta tragedia wsi polskiej, o jakiej pisał

Brzozowski. Tragicznem jest wtedy to, że w łonie psychiki ludu, na tle nieprzewidzianych krzyżowań własnych przesądów i obcej mu, wyrosłej z innego podłoża etyki katolickiej, rodzą się koszmary, które to życie paczą, niszczą. Tragedja etyki nieporozumień i zdrowego ludzkiego instynktu. Ponieważ dla widza tej tylko, społecznej tragedji, metafizyczna konieczność „kłątwy” nie istnieje, więc muszą być dane realne przyczynowe czynniki, psychologia i okoliczności, które konieczność tragiczną uczuciom narzuca. Słusznie mówi prof. Sinko „o tym zawikłaniu udziału wszystkich w katastrofie nieuniknionej, choć niby tak łatwo dającej się uniknąć przez proste wyjaśnienie” (Antyk Wyp. s. 97). Ale właśnie dlatego, że w tej społecznej tragedji fatalność musi być psychologiczną, „różnorodne nadmierne motywowanie” postępku Młodej, jest rzeczą przydatną. Im więcej bowiem czynników p o c z u c i e życia pod klątwą Młodej narzuca, (klątwa dziewczki łącznie ze snem o klątwie, podsłuchana rozmowa księdza z matką), tem klątwa wydaje się jej realniejszą, pewniejszą. Można by to nawet uważać za celową maistrję w gradacji pocucia winy, aż do konieczności ofiary w Młodej; wszak taką gradację pocuć, począwszy od niepoczuwania się do winy, niemyślenia o niej, widzimy celowo i świadomie przeprowadzoną w psychice księdza.

Najprzód oburza się on na tłum, wreszcie budzi się w nim pocucie winy, lecz nie wie zrazu, co należy czynić, („Boża ją pokieruje ręka! — mnie albo dla niej Piekło” str. 59), aż wreszcie w rozmowie z matką mówi o konieczności ofiary („na stos niech wstąpią”). Motywowania te są tylko pozornie zbyt obfite, cały splot okoliczności czyni dopiero tę obłądną wiarę prawdopodobną psychologicznie. Przy tym ujęciu „Kłątwy” jako tragedji społecznej niema

pojednania, bo cóżby usprawiedliwiać miało to straszliwe nieporozumienie? Nie etyka, bo ta, która zawładnęła duszami jest etyką przesądu. Zewnętrznie temu brakowi pojednania odpowiada szal rozpaczy Młodej i Księdza, którym się utwór kończy.

Tragedja społeczna wspiera się na psychologii bohaterów, ci zaś przeżywają i n n ą metafizyczną tragedję i ta musi być z nią spleciona. Widz musi zająć i to stanowisko, które jest ich, nie jego stanowiskiem, współczuć, przeżywać tragedję niejako od wewnątrz. Konflikt tragiczny zaznaczyliśmy już, ujmując tragedję najogólniej. Mieści się on w tych słowach bohaterów:

Ksiądz: „Miłość ojcowska, miłość święta
dla mnie straszliwych klątew wzywa,
przeklęta.”

Młoda: Miłość dziś moja katem dla mnie,
a przecież żyłam w niej nieklamnie.” (str. 94).

Konflikt tem straszliwszy, że grozi nieuniknioną katastrofą, spełnieniem się klątwy. Konieczność, fatum tej tragedji, polega nie na jakiejś niepojętej, irracjonalnej, surowej, niesprawiedliwej woli Boga, choć tak się przedstawia zrazu i matce, która tej klątwy pojąć nie może. („Bóg, że wam dzieci dał, jakożby one nieszczęśliwe w otchłań rzucić miał?” str. 61), choć tak przedstawia się już po spełnieniu ofiary i Księdzu i Młodej, gdy zwątpili w celowość ofiary (Ksiądz: „Sen, sen przesądny czar”) choć podobnie sądzi lud, gdy piorun pada „we wsiewskie chaty.” Nie, konieczność, która włada duszami Księdza i Młodej i stanowi o ich tragedji, polega na metafizyczno-etycznym związku istotowym: miłość — grzech — kara.

Przeżycia widza komplikują się poraz wtóry, bowiem inną jest tragedia Młodej, inną — księdza. Zajmiemy się najprzód tragedją bohaterki.

Tragedja jej jest bardzo dla twórczości Wyspiańskiego charakterystyczną i przypomina wyraźnie tragedję Wandy z II redakcji „Legendy“. Dla niej klątwa jest czemś realnem, bo w nią wierzy. Ale ten zwisający los jest tylko współczynnikiem tragicznego zajścia. Tragedję metafizyczną Młodej Wyspiański buduje w swój specyficzny sposób: Mimo, że los istnieje jako coś obiektywnego (dla niej) ona sama, jak Wanda, woła własną go kształtuje. Młoda czyni to w myśl własnych poczuć etycznych, które czyn, jako konieczność etyczną jej nasuwają. Wola jej dojrzała do przyjęcia losu, wkracza w dziedzinę konieczności metafizycznej i zmienia jej sens — karę przemienia na ofiarę. Klątwa więc, pojęta jako coś zewnętrznego, załamuje się w jej duszy jak w pryzmacie. Ogólnikiem, że Wyspiański stapia dramat grecki z szekspirowskim, nie można tej sprawy wyminąć. Bo to nie tragedia psychologiczna, a metafizyczno-etyczna. Psychologicznie umotywowana jest tylko wiara w klątwę, ale motywy działania — etyczne. „Siła“ wewnętrzna, która włada Młodą, nie przypomina zazdrości Otella, czy miłości Romea. Nie poryw uczuć bowiem pcha, w znaczeniu przyczynowym, Młodą ku jej postępkowi, lecz jej prawda etyczna. Ona to zmusza ją do działania wbrew temu, co psychologicznie naturalne, bohaterowie Szekspira zaś ulegają namiętnościom. Tragicznem przeciwieństwem w ofierze jest ten stan rzeczy: zatrącenie jest wybawieniem. Prawda metafizyczna, którą żyje Młoda, spaja te dwa przeciwieństwa w tragiczną jedność. Ofiara nie byłaby tragiczną, gdyby radość duchowa z wyzwolenia

była większą od straty. Ale tak nie jest, instynkt miłości, instynkt matki zwycięża w końcu tę przesadną etykę metafizyczną, która ją do ofiary popchnęła.

W scenach przed ofiarą Młoda ma coś z ducha ofiar-niczego i bohaterskiego samego poety. Jak wielu z jego bohaterów (Hamlet n. p.) do losu dorosła i w swoje go przyjmie ręce. Poczucie klątwy nasuwają jej i sen i dziewczka i gromada, ale poczucie konieczności ofiary rodzi się w niej samej, podsłuchana rozmowa księdza z matką ją tylko w tym później utwierdza:¹⁾

„Jeżeli się spełnić ma ofiara,
jeżeli Bóg śle te kary,
gdy stosu żąda dawna Wiara,
a wy mnie zwiecie klęsk przyczyną,
żem śmiertelnego grzechu winą
skalana,
to może — ze mnie — trza — ofiary — — ?“ (str. 40)

Ofiarę pojęła głęboko. Wewnętrznego powołania nie zmieniają w niej słowa pustelnika:

„Was do niczego nikt nie wzywa,
Na tobie nikt nie szuka kary“ (str. 89).

Jest w niej i ten bohaterski spokój dojrzałych do zrozumienia losu i zgoda z nim:

„Czas jest, że wiem, co Bóg przeklina,
Czas, bym się sługą stała godną
i krew uhamowała“ (str. 88).

Jest i wyzwolenie się z więzów życia właściwe posłannikom, stanięcie ponad życiem, — spojrzenie nań wstecz, jako na sprawę zakończoną, zamkniętą:

¹⁾ Krytyka przeważnie ten znamieny rys przeoczała i wysnuwała z tego błędne wnioski.

„Zmyślone było szczęście moje,
groźby dosięgły mnie żarliwe,
Czas, by się wypełniło“ (str. 90).

Aż wznosi się wreszcie, (to spokrewnia ją z innemi bohaterami poety) do ogarnięcia całokształtu życia, jako tragedji, której Bóg sam jest sprawcą; ponad prawdą metafizyczną, której zadośćuczynieniem — ofiara, odsłania się jej inna, straszliwsza. Tragiczna sprzeczność między dopustem tego, co się stało, a żądaniem kary za grzech, odrzucona jest na praźródło — Boga.

W tej najwyższej chwili dane jest jej przeżyć już nie tragizm ofiary, a spojrzeć na własne życie pod kątem tragedji fatalistycznej, straszliwej, irracjonalnej. Nie z bluźnierstwem już później, a ze spokojem tych, których los dokonany, przyjmuje tą prawdę:

„Bóg dał, by stało się, co się stało,
stanie się, co Bóg żąda“ (str. 73)¹⁾.

Postawa Młodej jest charakterystyczną dla postawy moralnej Wyspiańskiego, jego wprost intymnego stosunku do swego przeznaczenia, właściwego ludziom, którzy obecność jego wciąż czują, wciąż o nim myślą. Wyczuć się to daje i w postawie Młodej względem losu: „Bóg sam mnie król nademną, wy precz“. Zdawałoby się, że znikł cały ziemski dramat, a istnieje tylko ten jeden stosunek: człowiek i Bóg. Dzięki temu, iż Wyspiański swemi uczuciami natchnął tę postać, tragedia jej jest najgłębsza, najmocniejsza, przytem rola jej najbardziej czynna, — więc ona jest bohaterką utworu.

¹⁾ Młoda na zapewnienie pustelnika, że dość ofiary z żywych płodów ziemi, odpowiada mu jako pojmująca ofiarę inaczej, głęboko, etycznie: „jednoście słowo pół pojeni — trza dać, co ludzkie zległo plemię“ (str. 89).

Tragedja księdza, podobna do tragedji Młodej (szczęście odczuwane jest jako grzech, grozi zatrata i kara) różni się jednak dzięki innej postawie względem losu. Jest on biernym przez wahanie, pod którym kryje się egoizm słabego człowieka. Aczkolwiek i u niego rolę konieczności tragicznego konfliktu odgrywa przeświadczenie etyczne, ma on nawet chwilę etetycznego dorostnięcia do losu i przeżycia jego metafizycznego sensu, co stanowi chwilowe pojednanie jego tragedji, — to jednak katastrofa ma dla niego charakter fatalności zewnętrznej. Mówiąc o pojednaniu (chwilowym) w tragedji księdza miałem na myśli tę chwilę, gdy ujrzawszy na niebie ptaki, bierze je za znak łaski i odpustu win.

„Żegnajcie ptaki wysłanice
Niebieskich świętych ziem,
Dusze mych drogich, gołębic,
Znam, — odgaduję, — wiem!
Wyście już zbyte ciał męczarni,
Wy oczyszczeni ofiarami“ (str. 110).

Gdy chwila ekstazy mija — pierzcha złuda pojednania, a katastrofa ukazuje się jako wynik przemożnej druzgocącej „fatalnej“ siły:

„Zaparłem się mojej krwi,
Dzieci mi giną w męce...
Rozpacz wnętrzości rwie
Los — Los — Los —“ (str. 113).

Tragizm konfliktu wewnętrznego osłabiony jest chwiejnością w postępkach, odsłaniającą słabość i płytkość ducha (w porównaniu z Młodą). Dopiero zewnętrzny bieg wypadków i jemu tragizm w całej pełni przeżyć każe.

W sumie więc tragizm księdza posiada więcej zewnętrznej grozy, mniej głębi.

Wypiański wyposażył jednak i jego postać w inne drobniejsze już tragiczne pierwiastki. Samo powołanie kapłańskie, cząstka najgłębsza jego ducha — stało się czynnikiem tego, co na cały los tragiczny się złożyło, a słowa matki,

Czemużeś raczej, jąwszy pługa,
jak rodzic ziem nie porał (s. 62)

są jednym z tych próżnych pytań ducha, na które odpowiedzią jedyną jest głuche poczucie tragicznego fatum.

Ponieważ tragedia społeczna spełnia się przez tragedję metafizyczną ludzi przesądnych, nieuniknionem jest złożoność stosunku nowoczesnego widza do całości utworu. Musi się on dać porwać wrażeniu grozy metafizycznej, ale nie może zająć stanowiska metafizycznego bohaterów. Gdy je nawet zajmie na chwilę, to wtedy przestaje dlań istnieć tragedia społeczna. Dla zaakcentowania wrażenia realności metafizycznej siły klątwy, potrzebne są te widome jej znaki (ptaki, pioruny). Ze stanowiska zaś współczesnego widza muszą znów robić wrażenie czegoś niezgodnego z prawdą, sztucznego.

Był to jednak dylemat nie do rozwiązania i ominięcia. Obu tragedji przeżyć równocześnie nie można. Stąd różnorodność sądów i ujęć krytycznych.

„SĘDZIO WIE“.

Utwór ten zawiera metafizyczną koncepcję tragiczną. Jakiż to Bóg, którego ramię sięga szybciej niż piorun, który karze winnych i niewinnych?

Imię jego — Niepojęty, ten który „sługę Abrahama powołał przez stos ofiarny“. Jako takiego, charakteryzującego słowa rozpaczę Samuela:

„Przysięgi Twoje: kłam
Przeczyłeś przysięgał nam,
Że ziemi władztwo dasz?
Ty Bóg — Ty był nasz!
A oto walisz tve proroki
I bijesz syny?“ (str. 63).

Nagłą śmiercią tknięty ginie Joas, dusza najczystsza, ginie ten, przez którego mówi sama sprawiedliwość. Napiętnowana zostaje zbrodnia, ale cios straszny oczyszcza tylko duszę mniej winnego, Samuela. Ze scen poprzednich znamy już duszę Natana i wiemy, że w tym głównym winowajcy sumienie się nie obudzi. Gdyby to miała być tylko kara niebios — to z jakimże uszczerbkiem sprawiedliwości wymierzona jest ta sprawiedliwość. Więc ani kara, ani katharsis, obudzenie sumienia, jasno tu nic nie tłumaczy i próby interpretacji tą drogą pozytywnych rezultatów nie dały.

Przeciwnie: tylko dlatego, że cios zesłany przez Boga nie jest w naszym poczuciu ani słuszny, ani bezwzględnie sprawiedliwy, może on wywołać wrażenie tragizmu. Na tym przykładzie stwierdzić możemy irracjonalizm i amoralizm zjawiska tragizmu. Tragiczną właśnie jest jedność przeciwieństw: sprawiedliwość święci swój triumf kosztem najwyższej niesprawiedliwości (śmierć Joasa). Bóg dochodzi swych celów poprzez śmierć proroków i wybrańców swoich. Metafizyczno-tragiczna koncepcja, którą niby szerzej perspektywy odsłaniają te wypadki, polega na takim wyobrażeniu świata, którem władza niepojęta sprawiedliwość

Boga; niepojęta, bo z naszego ludzkiego punktu widzenia sprawiedliwością nie jest. Tą niepojętą logiką faktów, która z jakąś wyższą metafizyczną koniecznością łączy w jedno karę winnych i krzywdę duszy czystej, a obudzenie sumienia jednej duszy okupuje straszonym, najboleśniejszym ciosem i śmiercią istoty stokroć od tej „oczyszczonej“ duszy piękniejszej, tą „logiką“ jest tragizm. Ściśle biorąc, tragicznym tu nie jest sam wyrok, los, a to, jaką drogą się spełnia. Tragiczną jest nie sama kara, a to, że okupiona jest taką stratą. Metafizyczna, wyższa siła, jest tu tragiczną koniecznością, która te przeciwieństwa w jedność łączy.

Nędza i małość środowiska, w jakim te zdarzenia się rozgrywają, odmalowane ze zdumiewającą ekonomją środków i odsłaniającą jeszcze jedną stronę talentu Wyspiańskiego, syntetycznego realizmu — uwydatniają przemożną, groźną wszechobecność praw tragicznych, które wdzierają się wszędzie, gdziekolwiek jest życie. I nad tą norą, nad tym plugawym siedliskiem nikczemnych instynktów zwisa sklepienie metafizycznego bytu. I w najnędzniejszym kręgu rozgrywa się ta sama sprawa, ten sam rozrachunek ziemskiego i metafizycznego: człowiek i Bóg, człowiek i Los. Trafnym poczuciem tragika pojął Wyspiański właściwe znaczenie tradycyjnych jedności w tragedji. Szybkość, z jaką akcja się toczy, piorunowa (wbrew przysłowiu o nie-rychliwości Boga) szybkość wyroku, uwydatniają metafizyczną potęgę, z jaką Bóg sprawuje swe rządy.

Karykaturalna niezaradność, maluczkość sędziów ziemskich, z głębokim celem zamierzona ich marionetkowość, znakomicie przystosowana do... niezdolności pojmowania spraw choć trochę zawiłych, służy tu ku uwydatnieniu przepastnej niewspółmierności rachub, są-

dów, ocen ludzkich i — wyższych nieprzeniknionych wyroków; uwydatnia się w ten sposób cała otchłanna groza Niepojętego, źródło tragicznych zdarzeń na ziemi.

Lecz to, że rachuby ludzkie i oceny są omyłne — stanowi procedens do zakończenia tragedji pojednaniem. Bowiem, co z ludzkiego punktu widzenia irracjonalne i niesprawiedliwe, pojęte być może jako „wyższa“ nieprzenikniona rozumem ludzkim sprawiedliwość boska. Pokora chrześcijańska Dziada, uznającego bez szemrania tę wyższość, jego wiara w głęboki, choć niepojęty, sens wszystkiego, prowadzi do zgody, pojednania. Takim pojednaniem w tej tragedji metafizycznej są słowa niezachwianej wiary Dziada, zamykające utwór:

„Powrócisz mnie Panie, które wzięłeś,
Albowiem rzeczono: Tyś jest, który byłeś i będziesz“.

On nie sądzi Boga, nie próbuje odsłonić jego oblicza, zrozumieć jego wyrok: Bóg jest ten — który jest i będzie. Cokolwiek się stało — to wola Najwyższego.

Taka jest tragiczna koncepcja, wybitnie metafizyczna, „Sędziów“. A jak przeprowadzona? Słuszność ma p. Ortwin¹⁾, zaliczający ten dramat do takiej grupy, w „których poszczególne postacie i sceny przykuwają wprawdzie akcentami życia i wyrazu, przekonywują artyzmem ujęcia, w całości jednak nie składają się na budowę zdecydowaną i stanowczą koncepcję. Z powyższego wynika, że ostatni sąd o koncepcji przyjmuję z modyfikacją. Koncepcja jest i tą wskazałem, tylko że akcja pierwszej połowy dramatu nie zmierza do uwydatnienia tej koncepcji, i cały szereg scen jest ze względu na koncepcję przynajmniej nie niezbędny.

¹⁾ Krytyka 1907.

Wogóle utwór robi wrażenie pisanego w pierwszej części jakby z innymi zamiarami. Pan Katowicz¹⁾ wykazuje, na czym ta niejednorodność utworu polega, znamy też tej niejednorodności przyczyny („Sędziowie“ to utwór popieszczone przed drukiem 1907 przerobiony, pomysł pierwotny powstał wcześniej). W tej pracy jednak nie zajmuje się strukturą dramatów Wyspiańskiego, tylko wskazywaniem pierwiastków tragizmu, dlatego wysunąłem na plan pierwszy to, co dla tych celów ma znaczenie — koncepcję tragiczną.

Te wady budowy przypadkowo mają tu pewną dobrą stronę. Im mniej jasnym jest logiczno-przyczynowe powiązanie faktów, im bardziej niespodziewane jest rozwiązanie tych konfliktów, tem bardziej przemożną, ponad przyczynową siłą wydaje się żywioł metafizyczny, wkraczający w sferę ziemską i o tyle bardziej niewzruszoną wydaje się konieczność tragiczna zdarzeń.

Uderza jednak w tej budowie szczególnie to, że postać, która najwięcej przykuwa uwagę widza, nie pozostaje w bezpośrednim związku z koncepcją tragedji. Postać Jewdochy — to niby samotny filar, stojący pośrodku budowl, nie dźwigający na sobie sklepienia. Jewdocha jest odrębnym w sobie zamkniętym światem tragicznym w tym utworze. W zwartym jej monologu zbliżył i na zasadzie zbliżenia kontrastów wzmocnił Wyspiański wrażenie tragizmu rozterki wewnętrznej, z której jedynym wyjściem jest śmierć.

Tylko potężny tragik mógł z taką mocą w tak skąpych zarysach zamknąć w jednym zespole uczuć pogardę i miłość, wstręt i śmiertelną tęsknotę miłosną, ukazać całą tragedję w krótkiej skardze rozpacz:

¹⁾ Pamiętnik literacki 1916.

... — i że kocham i że nienawidzę,
i że płaczę, że jęków się wstydzę,
że wstręt targa mną i w nim żyć muszę,

To może prawda już, że śmierć mnie woła“ (str. 29).

Z koncepcją tragedji wiąże się akcja przez Joasa i Samuela. Pan Katowicz mówi o tragicznej winie Joasa i w tem chce widzieć główne źródło jego tragizmu. W rozdziale o tragizmie wogóle, starałem się bliżej zbadać pojęcie tragicznej winy; zdaje mi się, że niezbyt jasno ujmuje je i p. K., dlatego jego sąd o tej postaci wydaje mi się chwytaniami się szczegółów (zdania, „Ojcać winnego padło podać... wspiech cię dosięże grot Saulowy... Nieprawość była to — str. 62). Cóż stąd, że Joas występując przeciw ojcu, popełnił „winę“, skoro ta wina jest dla naszych poczuc etycznych znikomą, bo występował w imię wartości etycznych najwyższych. Zbyt mała jest to wina, by stanowiła tragizm przez przeciwieństwo do wartości etycznej jego duszy. Joas jest postacią tragiczną, bowiem to, co z jego wartości moralnej wynika — jego postępek wskazywania winnych, przejęcie się rolą proroka prawdy i walka w sercu z miłością ku ojcu — staje się przyczyną jego zguby. Te dwa przeciwieństwa nie dadzą się ze sobą pogodzić, przeciw temu buntuje się nasze poczucie sprawiedliwości. Sprzeczność ta (zasługa i śmierć) odrzucona jest w swe źródło, na wolę Boga. W nim przyczyna tego, co dla nas mądre i alogiczne, sprawiedliwe i niesprawiedliwe zarazem.

Samuel jest nie tylko sam tragiczny, ale w jego świadomości błyska ta koncepcja tragiczna świata, której sklepienie roztoczył sam autor.

Konieczność, sąd Boga nad czynami, dlatego właśnie, że ukazane, są jako coś, co dopiero w chwili ciosu Samuel

przejrzał, nabierają specyficznej grozy metafizycznej, otchłanej tajemniczości. Splata się ona w jedno z tem uogólnieniem, jakie zazwyczaj dopiero po tragicznych zdarzeniach się nasuwa i w specyficzny sposób je niejako „objaśnia”. Samuel jest tragiczny przez rozterkę przeciwieństw w duszy, upostaciowaną w miłości do dwu tak odmiennych synów, Natana i Joasa:

„Oto mnie dziecię-syn piętnuje
Przed Bogiem w słowach grzechu,
Oto mnie drugi pierworodny
Hańbi trwogą”. (str. 62)

Konflikt przeradza się w katastrofę: cios spada nań z ręki jednego syna, za sprawę drugiego. Tragiczne w nim jeszcze, że to, co się przeciw niemu zwraca, z niego bierze początek:

„Sędziowie, mojej duszy dzieło
Z tych moich myśli się poczęło,
Przeciwno mnie powstaje”. (str. 62).

Słuszną jest uwagę p. Ortwina z powodu „Sędziów”: „o dynamice i intensywności patosu decydują w dramacie nie poszczególne postacie, któremi się autor posługuje jedynie jako środkami dramatu i jego punktami węzłowymi, ale sam architektoniczny skład i układ, tok i przebieg wypadków”. To też w wartości tragedji, którą ukazał w „Sędziach” Wyspiański nie gra decydującej roli, ani tragizm wewnętrzny Samuela, ani nawet Jewdochy, ani akcja aż do momentu napiętnowania zbrodni. Dopiero to jak spełnia się wyrok Boga — jest wybitnie, par excellence tragiczne. Podkreślam więc raz jeszcze, że wprawdzie budowa wadliwa, ale koncepcja tragiczna, ukazana w końcu utworu, głęboka i jednolita.

C) Utwory poświęcone zagadnieniom życia narodu.

„WARSZAWIANKA”.

Opierając się na analogji, (nieporozumienie między poetą, a publicznością w stosunku do „Wesela”), odnalezłszy w utworze elementy krytyki romantyzmu, chciano w nas wmówić, (krytyka racjonalistyczna) że to utwór tendencyjny, prostotu satyra: Wpada się w ten sposób z jednej ostateczności w drugą. Między dziełem sztuki, zawierającym pewne tendencje, a utworem tendencyjnym jest różnica. Przyczyną tego rodzaju jednostronnych sądów jest racjonalistyczny przesąd polegający na utożsamianiu treści dzieła sztuki ze streszczeniem myśli w niem zawartych; dzieło sztuki rozpatruje się pod kątem jednej idei w niem zawartej, ba, w abstrakcyjnym oderwaniu tej idei od całości! Na niewłaściwość takiego postępowania krytyki w stosunku do dzieł Wyspiańskiego wskazywał już Lorentowicz, pisząc o „Wyzwoleniu”. Wzruszenia opanowującego widzów, podczas przedstawienia „Warszawianki”, nie należy bez zastrzeżeń utożsamiać z nieporozumieniem tej kategorii, co np. wystawianie „Kordjana” w rocznice i obchody dla „pokrzepienia serc”. Widzieć krytycznie, z bólem nabrzmiałym wzgardą, przyczynę tragedji, która o tyle jest nieodwołalną i „konieczną”, o ile już jest minioną i nie do naprawienia, a zajmować stanowisko satyryka, to są rzeczy zgoła różne. „Warszawianka” zawiera element satyryczny, wymierzony przeciw właściwości ducha bohaterów, który jest czynnikiem tragedji narodowej: ale przedstawiony jest w utworze zarówno tragizm jak i krytykowane czynniki.

Jak kiedy indziej z terenu, tak tu z pieśni wprowadził poeta cały dramat, może dlatego nazwał ten utwór

pieśnią. Raz wraz uderzają w niej tragiczne przeciwieństwa: „oto dziś dzień krwi i chwały“ „dziś twój triumf albo zgon“, które w jedność łączy złowieszcze przeczucie.

Pieśń to tyleż złowróżbna, co triumfalna, — hymn chwały, grany idącym na zatracenie. W niej dostrzegł poeta prawdę tej chwili w życiu narodu — tragizm bohaterskiego gestu bez wiary, tragizm ofiary uczynionej napróżno dla jednej chwili piękna, dla czaru sławy.

Tragizm akcji w utworze podkreśla ogólne tragiczne prawo, że piorun sięga najwyższych, że śmierć godzi właśnie w Marję i jej narzeczonego, a mija duchem niższych. Z tragiczną ironją ukazuje poeta szczęście tych, którzy losu nie wyzywali, aby na tle tego kontrastu tym tragiczniejszy wydał się los Marji.

Tragizm Marji polega na tem, że sama swój los — śmierć wyzwała, „szła z nią w zawody“ dla jednej chwili dumy i piękna bohaterstwa.

Z romantycznej dziewczyny urosła w symbol Polski: „jej los na wielkie losy cienie rzuca“. W chwili jasnovidzenia, gdy poprzez własny los klęskę narodu odgadła, skupił się w jej sercu cały tragizm momentu historycznego:

„Zwycięstwo gram,
a słowa moje kłamią“. (str. 28).

Jak cały naród — śpiewa ona w ekstazie bohaterstwa, naprzekór grozie przeczuć, pieśń chwały i triumfu.

W tragicznym splećaniu losów Marji i Chłopickiego odbija się duchowy stosunek dwóch pokoleń. Chłopicki czuje się sprawcą losu Marji, czuje jak własny jego upór, duma, wzgarda, w nieprzewidzianych swych następstwach przerodziły się w cios, którego powstrzymać już nie zdoła,

choć wie, że zwróci się przeciw tej, którą chciał uchronić. Ale nie tylko to, że jest i czuje się mimowolnym, ale winnym sprawcą tego ciosu, czyni go tragicznym. Tragizm wzrasta przez to, że wraz ze współczuciem ku Marji, przeciw której zawinił, wkłada mu się w duszę jej własny lęk, przeczucie złowieszcze:

„Przez miłość Boga, panno, — ha, i do mnie
Garną się twoje zło, straszne oblędy.
I moją stal, hart mój rycerski łamią“. (str. 28).

Ginie z własnej broni, poddać się musi przez nieprzewidziany splot losów temu, z czem walczył, od czego sam jeden czuł się wolnym. A gdy już za późno, gdy jego własna duma, wzgardliwa potęgą, zwraca się przeciw niemu, by go upokorzyć, rzuca mu Marja w twarz całą tragiczną prawdę:

„Wierzysz mej Trwodze; — ty, ty byłeś nasz Lew“! (str. 28).

Daje uczuć Chłopickiemu, że to nie tylko jej własna skarga:

„Znaj, czyją Zbrodnia winą.
Znaj czyim głosem wołam. —
.....
Byłam wolną,
Buntowna przemocy.
Oto mnie w kajdany zakuto
Byłam panią, oto mam być sługą“. (str. 29).

i Chłopicki wie już, że rozstrzygnął, że może rozstrzygać nie tylko los Marji, że jest tych losów winnym...

Jak Marja jest wyobrazicielką Polski romantycznej, tak Chłopicki wyobrazicielem całego pokolenia, które ma swoją tragedję:

„O cesarzu“!!....
Myśmy dla ciebie szli i zwyciężali
A dziś, gdy losy ważą się na szali
Serca nam niemoc rwie, dusze łamie... (str. 31).

Ten wieczyście powtarzający się żal nad nieprzewidzianem a tragicznie fatalnym mijaniem się jedynie zbawiennych splotów zdarzeń, tę tragiczną ironję losu: nadmiar i trwonienia sił, gdy to zbyt, braku jej, gdy szczęście narodu się waży, — wszystko to mieści skarga Chłopickiego. Wybucho w niej gorzkość tragicznej ironji:

„... Dziś Francja piosnkę nam przysła,
Harmonją wdzięków wyrazi kraszono“, (str. 32)

by przerodzić się w bezbrzeżny żal tragicznego za późno „żał, co spadnie płaczem na stracone życie, za zmarnowane genjuszowe skrzydła“ (str. 37).

Tragiczne postacie rzucają tu cienie na losy dwu pokoleń: mówią nam o tragizmie romantycznego czynu i tragizmie romantycznej niezdolności do czynu, co włada rzeczywistością. Krytyka i satyra wyłącza tu fatalną nadprzyrodzoną konieczność tej tragedji narodowej, ale wskazuje na konieczność realną, przyczynową, która zamknęła naród w błędnym kole, scharakteryzowanem przez przytoczone poniżej słowa Paca, z którego nie było wyjścia:

„Tu nie potrzeba nic — Rzesze gawronie,
Serca czule, lby orle, okręt bez maszt tonie“. (str. 33).

„LELEWEL“

„Lelewel“ uważany jest powszechnie za najłabsze dzieło Wyspiańskiego¹⁾. Niesłusznie: pewne braki techniczne nie mogą grać roli decydującej w ocenie, bowiem żadne z dzieł Wyspiańskiego pod względem technicznym nie może być uważane za wzorowe. „Lelewel“ — to wstrząsająca, na wielką miarę zakrojona tragedia historyczna.

¹⁾ O ile naturalnie nie bierze się w rachubę niewydanego przez poetę „Daniela“.

Wyrażając to w utartych kategoriach, rzec można, iż mamy tu tragiczny konflikt „winy“ Lelewela i „winy“ ks. Adama Czartoryskiego. Tragedja to tegoż typu, co, pomyslane przez poetę jako jedna całość, „Bolesław Śmiały“ i „Skalka“. Odrębną właściwość „Lelewela“ stanowi brak charakteru metafizycznego. W porównywanych tu utworach tragiczne zderzenie postaci, Bolesława i biskupa Stanisława, ukazane było jako wynik sprzeczności leżącej w woli Boga; tutaj wskazuje ono na tragiczny rozłam w narodzie. Tam metafizyczna koncepcja, jak i historjoficzny pogląd, ukazane były w dalekiej perspektywie, nasuwały się raczej jako wniosek, a na pierwszym planie były postacie. Tu odwrotnie, istotnym przedmiotem tragedji jest naród — zderzenie postaci tylko zewnętrznym wyrazem rozłamu w narodzie.

Potęga postaci i „prawda“ historyczna osiągnięta i tutaj tym samym środkiem, którym Wyspiański posługiwał się często: Pewna dążność życia społecznego, życia dziejów, którą my, patrząc z perspektywy oddalenia i ujmując dzieje syntetycznie, widzimy w przeszłości — odrzucona jest, wraz z subiektywnem ujęciem, w przeszłość, w pewien konkretny moment i wcielona w postać, która z tym prądem w najbliższym pozostawała związku. Postać ta jest żywym symbolem tej całej „siły“ historycznej. I Lelewel jest tu „człowiekiem w potęgę historii“, — że posłużę się analogją do wyrażenia „człowiek w potęgę Boga“, jakim Rapsod określa biskupa Stanisława. Gdyby postać była prawdziwa w znaczeniu literalnem t. j. gdyby była wernym odtworzeniem ducha postaci rzeczywistej, nie miałyby tej potęgi, gdyż byłaby tylko jednostką, która w rzeczywistości nigdy całej dążności, „siły“ historycznej mieścić nie może, i, jako taka, nie interesowałaby nas w tym

stopniu, co wielki ruch społeczny. Gdyby zaś przeciwnie, jakiś „element“ historii, ten produkt retrospektywnego i syntetycznego ujmowania rzeczywistości minionej, nie był wcielony w taką postać, pozostałby tem, czym jest — abstrakcją; byłby nią poniekąd — i to raziłoby więcej nasze poczucie prawdy — gdyby postaci, reprezentujące ruch, były fikcyjne, wymyślone. Na tem polegają wielkie zalety tej mitologii historycznej Wyspiańskiego, który nie odtwarza rzeczywistości, lecz ukazuje w formie konkretnej istotę rzeczywistości historycznej. Lelewel więc jest wcieleniem rewolucyjności romantycznej, jest również, jak Mickiewicz z „Legjonu“, postacią mityczną, tylko mieści inny pierwiastek romantyzmu i postawiony jest w sferze rzeczywistych zdarzeń. Jest on uosobieniem romantycznej wiary w wysoką wartość instynktu mas, „ludu“, której wyznawcą był Mickiewicz, wiary w oczyszczającą jak ogień moc rewolucji. Oto słowa, które go charakteryzują: „Jam jest rewolucyjny duch, duch klątw szalu“, (str. 50) „W was nie dość rewolucji jest; rozbuntowany nie dość jeszcze nasz kraj, Trza rewolucji!“ (str. 17) „Niech się rwie nic, gdy nie jest szczerozłota“ (str. 11). Wierzy bowiem, iż harmonia jest piękną i wogóle powstać może tylko żywiołowo.

Książę Adam jest tu reprezentantem innego dążenia, ale, choć następuje między bohaterami starcie, tragizm nie leży w tem starciu. Obydwaj bowiem bohaterowie przeżywają odrębne tragedje, a tragedia każdego z nich polega na sprzeczności zamiaru z osiągniętym rezultatem postępów. Powikłanie więc planów obydwu bohaterów nie dlatego jest tragiczne, że są one względem siebie dążeniami przeciwnymi. Nie, to współlistnienie przeciwnych dążeń jest tylko tragizmem Polski. Dla bohaterów tragicznem jest to, że te powikłania zamiarów i skutków,

są mimowolne, że środki ich choć różne, miały cel jeden, dobro narodu. Tragiczną fatalność stanowi to, że rozbieżne środki rozwijają się w skutkach i zwalczają wtedy, gdy ich twórcy już tego nie pragną, że następstwa własnych czynów są przeciw nim, gdy oni się już zgodzili. Każdy z nich przeżywa swoją odrębną tragedję sprzeczności zamiarów i skutków, ale łączy je obydwie wspólne przedmioty; tym jest naród. Każdy z nich jest „winien“ walki o swe plany i swe środki i każdy nie jest winien nieprzewidzianych sprzecznych ich następstw. Ale wówczas, gdy spełnia się straszliwa sprzeczność pragnień i rzeczywistości, staje im przed oczyma, jako fatalna konieczność, co nad biegiem wypadków zaciężyła:

„....Te zatargi

Niechaj idą w niepamięć, ja, książę, boleję

Srodze, — ja teraz widzę jasno, — teraz mi widnieje

Nasza dola — i przyszłość nasza; polskie dzieje,

Które rozpamiętywam, które zbadać dążę,

Zbudziły we mnie skruchę...“ (str. 76).

Ponieważ między tragizmem obu postaci zachodzi analogja, więc wystarczy zająć się jedną, tą, która jest potężniejszą i głębszą — Lelewelem. Słusznie pisał o nim Stanisław Lack w swych „Uwagach o Samuelu Zborowskim i Lelewele¹⁾“: „Lelewel zawsze będzie budził dusze do wielkich postanowień, do zrozumienia swoich przeznaczeń“. Lelewel istotnie wyzywa przeznaczenie historii. A tragedją tego wyzwania to, że za jego sprawą wyłaniają się z narodu siły, nad którymi on zapanować nie jest zdolny. Jego własny czyn, zbudzenie uśpionego żywiołu, staje się czemś jemu obcym i, rodząc tragiczną sprzeczność,

¹⁾ St. Lack Uwagi o Samuelu Zborowskim i Lelewele, Kraków 1906 roku.

jemu się przeciwstawia, jak straszliwe widmo: „kto mnie uwolni od tych widzeń“, woła z przerażeniem. Lelewel, jak biskup w „Skalce“, za winę własną uznać musi czyn, który, rozwijając się w następstwach, przeciw niemu się obraca. On sam siła, która przeznaczenie wywołała, pa-trzeć musi na to, jak żywioł (rewolucja), z którego miała się narodzić przyszłość, właśnie ją zatapia, trwoni, niszczy w zawiązku marnuje. Więcej! — „jakichś szatanów ręce płaczą nasze czyny“ i siły przezeń wyzwolone, ścierając się i płacząc z innymi siłami, rodzą tylko rozterkę, która naród gubi. Widzi teraz, co spełnił:

„Kraj oto, kraj — ojczyzna tu ukłeka
Ze splecionymi dłońmi i błaga o litość,
A moje własne zbrodnie stają niezłagane,
Jak larwa piekiel...“ (str. 59).

„To poczucie odpowiedzialności, to obarczenie się winą wszystkich rzuca właśnie cienie tak bardzo tragiczne na nasz obraz Lelewela“ (Lack). Lelewel nie tylko sam, jako postać, przeżywa tragizm, ale w jego tragicznym konflikcie usymbolizowane jest błędne koło, w którym zamknięte są losy Polski. Uwagi St. Brzozowskiego o Wyspiańskim szczególnie trafnie okazują się w zastosowaniu do „Lelewela“. W „Legendzie Młodej Polski“ powiada, iż „Naród polski był mu (Wyspiańskiemu) zagadką, nad którą waży się czyny, jeżeli zwycięży on — wydobędzie on je wraz z sobą na słońce: ale przyszłość nasza zależy od tego zwycięstwa“. Wszystkie siły, które pragnie wy-zwolić Lelewel, wyzywając przeznaczenie historii, miałyby głębokie znaczenie w życiu już niezawisłego narodu, wolnej całości organicznej... ale one mają dopiero (taka myśl Le-lewela) to życie stworzyć, chcą go wskrzesić. Nie mogą tego dokonać, bo nie mogą działać, jakby działały w na-

rodzie, któremu nie grozi zewnętrzne niebezpieczeństwo..., więc, wikłając się z innymi czynnikami, niweczą, miast budzić i wskrzeszać:

„A jeśli z ruin plemię się odrodzi
Alboż, kto wie... może się spłodzi
Ktoś, który nas powiedzie w dynastyczne jugi“,
(str. 17).

mówi Lelewel do ks. Czartoryskiego i działa, już to przyszłe odrodzenie przyjmując za założenie... Lecz jego działalność ma dopiero to, co jest założeniem, wytworzyć! Taż sama rzecz, która ma prowadzić do odrodzenia, jest narzędziem zguby. To jest tragizmem narodu i w tem ma źródło tragizm Lelewela.

Nie mniej słusznem w zastosowaniu do „Lelewela“ są i dalsze uwagi Brzozowskiego: „Cała przeszłość i my sami wisimy ponad żywiołową plazmą przeznaczenia, nieznani samym sobie, nieokreśleni. Cała historia nasza jest zawieszona ponad nieokreślonym, nieznanym życiem: i to zawieszenie jest właściwą sceną duchową, na której rozgrywają się dramaty Wyspiańskiego“. Tragedja „Lelewel“ jest obrazem tragicznym narodu w pewnym momencie, w stadium zawieszenia. Choć utwór niby skończony i zamknięty katastrofą, jest on ukazany jako faza nieskończonej tragedji — w myśl słów poety wyrzeczonych o narodzie:

„Raz poraz będzie goreć duch i wraz opadać nieudolny“. (s. 54).

Korzy się już raz Lelewel przed winą, struchlały grozą następstw swych czynów... i znowu, jak w końcowej scenie, budzi się w nim dawna wiara, znowu jest tajnych żywiołów prorokiem:

„Jest Wyższa Wola, Siła, co obala męże,
A nowe wskrzesza. Wstaną i świetne pawęże
Wzniosą na blank...“ (str. 88).

Jeszcze raz powraca fala uniesień i raz jeszcze następuje zderzenie — rzeczywistości i marzenia. Kontrastowym jego wyrazem są te prorocze słowa Lelewela i okrzyk przeobrażenia Dembińskiego: „Armaty Moskali!!!“.

Nowa tragiczna sprzeczność leży w tem, iż to, co jest w tragedji katastrofą, uważane jest przez Lelewela, w tej chwili ekstatycznej wiary w nieomylną mądrość żywiołowo powstających sił i odruchów narodu, za... zbawienie. Nowe niebezpieczeństwo, nowa groźba zagłady wydaje mu się bodźcem, budzącym instynkt narodu, budzi nadzieję, iż zjawi się „prorok duch, co go powieździe“.

„...jest tajemnica,
Która te właśnie nasze i obłądy
Stłumi... Jest czyn,
Który umysły roztargnione zwiąże...” (str. 88).

Z historii wiemy, że scena zamykająca utwór jest katastrofą, ale poeta nie wyrzekł od siebie o tem słowa: otworzył perspektywę przyszłości, przedstawił ją jako kres tragedji, jaką przeżywał naród, a z nim Lelewel, w pewnym momencie, od którego dla Lelewela pocznie się nowy tragiczny zawód, podobny do tego, jaki odsłonił nam już utwór. Katastrofa, zamykająca utwór, pomyślana jest więc tak, by była punktem zderzeń, od którego pocznie rozgrywać się nowa tragedia. W ten sposób poeta zaznacza falowanie tragicznych zdarzeń w łonie narodu; koniec tragedji — odsłania perspektywę nowej. Znamienny to środek techniczny u Wyspiańskiego, który wyolbrzymiał w ten sposób dramatyczność, transponując ją na rozległą sferę czasu; znamienny i z innych względów. Bowiem nowość przedstawiania tragizmu u Wyspiańskiego polega na zdynamizowaniu go. Tragizm w koncepcji Wyspiańskiego to nie tylko stosunek zachodzący między

faktami, nie coś, co jest, lecz coś, co się staje¹⁾. Chwiejność ks. Adama i nastrojowa zmienność stanowiska Lelewela, sprzyjają temu ogólnemu wrażeniu, że wszystko jeszcze nierozstrzygnięte, choć już rozstrzygnięte. Jedna myśl waży się nad całym utworem, przenika go groza poczucia nieskończonych fatalności, które miotać będą narodem:

„..... Tu płakać trza, książę!
Tu krew, tu łać się będzie wieki, lata długie!
Raz poraz będzie goreć duch i wraz opadać,
Nieudolny żelazem, niezdolny owładać
Fantazji“.

(str. 54).

W „Bolesławie Śmiałym“, „Skałce“ wyolbrzymił poeta postacie, wynosząc je ponad czas „w tysiąc lat“ i ukazał przez wieki wążącą się ich sprawę tragiczną, jako wiecznie dla narodu żywą. Postacie zaś ks. Adama, Lelewela, określone czasem, maleją w perspektywie nieskończonej tragedji narodu, którą ukazał poeta, jako przyszlą. Tragedja przeżywana przez Lelewela jest zarazem symbolem tragedji narodowej w dobie romantyzmu. Nie uświęcił poeta konfliktu postaci metafizyką, jak to uczynił w „Bolesławie“ i „Skałce“, ale konflikt między ks. Adamem a Lelewelem urasta do potęgi symbolu, jest wyrazem rozterki dwu żywiołów narodu, rozterki, która jest jego zgubą. Naród — tragiczną jednością unicestwiających się wzajemnie sił²⁾.

¹⁾ Poruszam tę kwestję raz jeszcze przy omawianiu „Powrotu Odyssa“ i „Skałki“.

²⁾ Nie od rzeczy będzie wskazać na parę charakterystycznych nieporozumień w stosunku kierowników teatru i krytyków do dramatopisarzy. Rzeczą znaną jest, iż tę karykaturę bohatera, Kordjana, wystawia się na popularnych przedstawieniach w różne narodowe

„LEGJON“.

„Dajcież mi drugi taki utwór, gdzieby jedna arterja biła tak mocno miarowym pulsem, gdzieby duch zaprzysięgły tak szedł hipnotycznie wciąż zapatrzony w serce jednej ponad wszystko bolesnej sprawy, aż do owej, na gigantyczną miarę pomyślanej sceny korabiu, płynącego na swą zgubę w Utopię w niechybną śmierć, w niszczącą zatrąę rzeczywistości, we wiekiustą wierność złudzie!...“ (Ortwin o „Legjonie“).

Podnosząc w utworach Wyspiańskiego pierwiastek krytyki romantyzmu, oświećlano go jednostronnie. Utwory, w których Wyspiański walczy z romantyzmem, lub jego działaniem na współczesnych (Wyzwolenie) należy odróżnić od tej grupy utworów, którą stanowią „Lelewel“, „Warszawianka“, „Legjon“, bowiem obok krytyki oddają i tragizm wierzeń, czy dążeń romantyzmu polskiego.

„Legjon“, ściśle biorąc, zawiera tylko tyle krytyki romantyzmu, ile jej potrzeba do widzenia tragicznej daremności wysiłków tego pokolenia, do widzenia bezowocności męczeństwa, ku któremu wiodła ta ideologia. Choć w tych trzech, wyżej wspomnianych utworach, przedmiotem jest ideologia romantyzmu, każdy z nich poświęcony jest inne-

rocznice dla... pokrzepienia serc. Gdy w 1915 roku w „Rozmaitości“ wystawiono tak znowu aktualną dla chwiejnej Warszawy sztukę, jak „Horsztyński“, zaraz zjawił się krytyk, który rozwodził się nad rzekomą nieaktualnością tego utworu. Podobny los spotyka sztuki Wyspiańskiego. Gra się „Wesele“ i „Wyzwolenie“ sztuki, których ideologii przyznajemy słuszność... ponieważ, natomiast „Lelewela“, którego wystawienie mogłoby być bardzo aktualnem w czasie obecnej wojny i to nie tylko w odniesieniu do Polski (Rosja z 1917!) i jest aktualnem teraz, — tego się nie wystawia.

mu pierwiastkowi z pośród tych, które się na całokształt tego prądu składały. W „Lelewelu“ Wyspiańskiemu nie o postać Lelewela chodziło, a o przedstawienie pewnych złudzeń romantycznych; podobnie i w „Legjonie“: Mickiewicz, — choć bez porównania prawdziwszy historycznie od Lelewela z dramatu pod tym tytułem, — jest tylko wcieleniem tragedji pokolenia. W postaci Mickiewicza ukazał Wyspiański nietylko to, co dla ówczesnej epoki charakterystyczne, ale na pierwszy plan wysunął to, co stanowiło indywidualny czynnik mickiewiczowskiej ideologii: mesjanizm walczący.

Wyspiański stworzył nowy typ dramatów historycznych, odpowiadający zainteresowaniom naszych czasów. Ciekawi jesteśmy nie faktów z historii, a ducha czasu; trzeba nam syntez, odtwarzających tego ducha. Każde ujęcie jest już interpretacją. Wiedząc, że subiektywnym być musi — Wyspiański daje świadomie i celowo ujęcie przeszłości ze swego teraźniejszego punktu widzenia. A więc i „Legjon“ nie dlatego jest dramatem historycznym, że odtwarza historyczną postać Mickiewicza na tle historycznych wypadków. „Legjon“ jest twórczą syntezą filozoficzną ideologii romantycznej Mickiewicza, odrzuconą w formie dramatu na przeszłość, na tło ówczesnych wypadków.

Wyspiańskiemu nie chodzi o odtworzenie romantyzmu jako takiego, romantyzmu „samego w sobie“, ukazuje nam romantyzm takim — jakim się jego oczom, współczesnego człowieka, przedstawia. Odstąpienie od litery prawdy poprowadzi ku prawdzie bliższą drogą — a nie jest to paradoks w rodzaju tego, jaki wygłosił autor „Balladyny“, pisząc, iż ta, wbrew historii, „zostanie królową polską“. Tu bowiem nie wiara w nieomylną intuicję decyduje o wyborze tej metody. Wyspiański istotnie osiąga prawdę:

Romantycy klęskę swych nadziei nie dożywszy, tragedji swej nie byli świadomi. Dopiero oczom współczesnych dane jest oglądać los romantyków w całości. Prawdą jest więc to, co widzą współcześni: tragizm bezowocności życia bojowników epoki romantyzmu.

Mickiewicz tworzący legion, wzywający papieża do pełnienia swych obowiązków, wierzył w triumf prawdy, w realny rezultat swych poczynań. Była to ideologia walki, poświęcenia, zarazem zmierzała do bezpośredniego, ziemskiego triumfu. Mickiewicz więc nie był w momencie tworzenia legionów bohaterem tragicznym, nie czuł tragizmu — bo wierzył.

Dla nas, wiedzących o daremności wszystkich wysiłków Mickiewicza, cały żywot, działalność mistyka i polityka jest jego ofiarą daremną, najstraszniejszym wysiłkiem moralnym, uczynionym na próżno i dlatego tragicznym. A to jest całą prawdą losu Mickiewicza.

Wyspiański odrzuca to nasze ujęcie Mickiewicza w przeszłość i, zgodnie ze swym artystycznym zwyczajem tworzenia bohaterów świadomych swej tragedji — przepaja w „Legjonie“ postać Mickiewicza tym tragizmem, jaki ma jego żywot dla nas i imputuje mu tego tragizmu świadomość (pod koniec utworu).

W jakim więc stosunku pozostaje postać z „Legjonu“ do rzeczywistego Mickiewicza? Historia Mickiewicza z „Legjonu“ jest mitem tragicznym, wyobrażającym zmagania tego pokolenia romantyków, którzy żyli pod znakiem ideologii Mickiewicza. Żywot poety uczynił Wyspiański symbolem. Mít odpowiada prawdzie, bowiem odtwarza wszystkie najbardziej znamienne dla ducha Mickiewicza przeświadczenia; rewolucyjny mesjanizm, umiłowanie bohaterstwa i walki, wiarę mistyków-ofiarników.

Mít ten jednak, z całą świadomością popełniania anachronizmów, zbudował Wyspiański w porządku — z punktu widzenia prawdy historycznej, dowolnym. Nie narusza to jednak wrażenia prawdy, bowiem mít ten zbudowany jest z właściwą Wyspiańskiemu logiką, mocą syntezy, jego zdumiewająca zdolnością podawania rzeczywistości w lapidarnych skrótach, zarysach charakterystycznych, reprezentacyjnych. Wyzucie tej idealnej postaci z „Legjonu“ z wszelkiego „balastu“ rzeczy drugorzędnych, nieistotnych, lub przypadkowych czyni rzeczy istotne wyrazistszemi, mocniejszemi i „prawdziwszemi“ we wrażeniu niż prawda. Zawdzięczamy to intuicji artysty, że mimo niezupełności wizerunków Mickiewicza, jakie podawali ówcześni historycy literatury, potrafił od razu wydobyć wszystkie pierwiastki najistotniejsze i tylko na nich się oparł.

Więc nie stan ducha Mickiewicza z 1848-go roku oglądamy w „Legjonie“, — tam jest Mickiewicz zawierający wszystkie elementy ducha dlań najistotniejsze, o których wiemy z różnych faz jego życia, lecz uwydatnione, na pierwszy plan wysunięte jest tylko to, co stanowi integralną część naszego o jego męczeńskim żywocie, patriotycznym mistyka, wyobrażenia.

Pierwiastek mistycznej wiary w ofiarę, ten specyficzny istotowy związek w uczuciu mistyków: ofiara-wybawienie, stanowi rzeczywiście jeden z najcharakterystyczniejszych elementów ducha Mickiewicza. To też Wyspiański ten element czyni ogniskiem wszystkich uczuć swego Mickiewicza z dramatu, nie bacząc na to, że 48-go roku nie mistyczna wiara kierowała czynami poety-rewolucjonisty. Jednostronne uwydatnienie pierwiastka mistycznej ofiary ma źródło w tem, że właśnie w ten element ugodzić chciał, zwalczający wpływ romantyzmu, bojownik

woli życia. (Każdy bojownik ideologii mimowiednie ułatwia sobie walkę i zagrzewa silniej do niej innych tem, że wyolbrzymia, stylizuje cechę przez siebie zwalczaną, każdy po-niekąd konstruuje — by miał co burzyć). Duszę Mickie-wicza przepoił Wyspiański w „Legjonie“ tem śmiertelnem znużeniem, jakie przejawilo się w lirykach pisanych po ukończeniu „Pana Tadeusza“, a przed zetknięciem się z To-wiańskim.

Z jasnowidzącą intuicją oddaje Wyspiański ton śmier-telnego znużenia wieszczą w rozmowie z Matką Makryną Mieczysławską:

Mickiewicz: „Sił już się czerpią ostatki,
Otom do cię przyszedł, jak do matki:
Weźmi serce do się pomaleńku.
Serce we mnie boleje rozpaczą,
Nie pomogą znachory świata,
Darmo szukam myślom moim brata,
Czas mój mija, lecą moje lata
I myśli moje mrą ze mną,
Daremno żebram, daremno“. (str. 41).

Ten tragiczny, w wielkości swej ogólnoludzki obraz bezpłodnego niszczenia geniuszu, niemocy wielkich, śmier-telnego znękania potężnych, stanowi jakby punkt wyjścia dla całej akcji.

Na tem tle ogólnego stanu ducha, tęsknoty - męki, czyn wodzowstwa ukazany jest jako ekstatyczna żądza ofiary:

„Dajcie mi pociechę Anielską.
Chrystus pęda nam dłoń przyjacielską,
Oto pragnę, jak On, zbawiać ludy
Słowem! — Podejmę męczeństwo,
Rozbudzę duchowe Słowieństwo“. (str. 49).

Lecz duchy przeszłości, jej sławy, które „zwoływał gromadą“, by wskrzesić moc, będą dlań harpjami tęsknoty. To jest wielkim, straszliwym tragizmem tej duszy, iż ośro-dek jego życia, miłość ku Polsce, staje się śmiertelną nostalgią za niedościgłym widmem chwały Polski. Prze-widuje tragizm tych nadziei Mickiewicza — Krasiński. DIALOG tych dwu postaci z „Legjonu“ uprzytamnia tra-giczny kontrast złudzenia-wiary i — rzeczywistości:

Mickiewicz: „Powstaną potęgi i moce...
Umarłych mówiłem mową,
Duchy zwoływam gromadą,
Oto przyjdą i ręce pokładą
na czoło, czary posiędę“.

Krasiński: „Upiorów i harpij stade
Ręce ci pokładą na czoło,
Ręce ci pokładą na serce“. (str. 31).

Pełnia życia powołanego, wodza, przemienia się tra-gicznie na błędną pogoń za niedościgłym, staje się fatalną siłą. Miłość ku Polsce — pełnem ekstatycznej męki i gro-zy rozmiłowaniem w „Świętym upiorze“, który ssie żywą krew serca:

„Otom ujrzał Upiorzycę ojczystą;
Ścigam ją wszędy i gonię,
Dla niej Serce i Ducha roztrwonię,
Dla niej drogę wybrałem skalistą
I najboleśniejsze trudy“. (str. 48).

Dążąc do wzmożenia i pogłębienia tragizmu Wys-piański imputuje Mickiewiczowi świadomość bezskutecz-ności bezpośredniej wysiłków, czyni zeń mistyka ofiarnika, co „szaleństwem krzyża szalony“ poprzez śmierć i zagładę dąży do zmartwychwstania. W tymże celu pomnaża ilość

tragicznych konfliktów i zawodów Mickiewicza, przedłużając linię sprzecznych ułomowań jego duszy, aż do punktu ich tragicznego przecięcia w kolizji i każe przeżywać Mickiewiczowi tragizm takich zawodów, których nawet nie mógł oczekiwać, nie zdając sobie sprawy z istnienia przeciwności. Dzięki tym środkom żywot Mickiewicza ukazany jest jako jedno pasmo tragedji.

Mickiewicz godził w swym sercu zapal społecznika rewolucjonisty z ideologią chrześcijańską, dlań nie było w tem sprzeczności. Gdyby rozbudził powszechną rewolucję ludów, przekonałby się, iż wyzwolony przezeń ruch rewolucyjny mas nie zmierzałby bynajmniej ku wyznaczonym przez poetę postulatom chrześcijańskim. Ten właśnie tragizm zawodu, zawarty niejako w stanie potencjalnym przez jednoczesne hołdowanie rewolucji socjalnej i chrystjanizmowi, każe Wyspiański przeżywać Mickiewiczowi w „Legjonie” jako rzeczywisty. On, prorok i wódz ludu natchniony, musi przeżyć klęskę odstępstwa tych, których wyzwolił, słuchać urągliwych zarzutów zdrady: „Wallenrod, Wallenrod kłamie”; musi przeżyć tragiczny triumf spełnień, które są zarazem najstraszniejszym zawodem (scena 9). Podobnie i scena 10-ta, w której Mickiewicz-Brutus zabija Cezara-Napoleona jest rzutem na płaszczyznę rzeczywistości, kryjącego tragizm przeciwności, które polegało na jednoczesnem wyznawaniu ideałów rewolucyjnych i kulcie Napoleona. Scena z Wolnością — to znów także samo urzeczywistnienie w sferze sztuki-fikcji tragizmu, który tylko dlatego pozostał w stanie potencjalnym nieświadomionego konfliktu, że... realizacja ideałów Mickiewicza nie nastąpiła. (Styl tych symboli dostraja Wyspiański do stylu terenu, Rzymu, w którym akcja się rozgrywa — stąd ta transpozycja konfliktu między Mickie-

wiczem a Napoleonem na postaci Brutusa i Cezara, stąd Wolność pojawia się na rydwanie i t. p.) Wyspiański wyzwała w „Legjonie” cały tragizm utajony w życiu Mickiewicza, nie tylko ten, który objawia się nam współczesnym znającym już bezowocność jego walki i wysiłków, ale i ten, który ukazuje się przy analizie pewnych przeciwności jego ideologii jako możliwy, jako brzemienny katastrofą zawodu w dniu triumfu, realizacji¹⁾. Powiedzieliśmy, iż w układzie tych, prawdziwych jako takich, stanów ducha Mickiewicza Wyspiański popełnia anachronizmy; jakież więc jest porządek w konstrukcji tego mitu? I pod tym względem „Legjon” jest typowym utworem Wyspiańskiego. Mickiewicz, jak każdy niemal jego tragiczny bohater, przechodzi szereg etapów, tylko układ ich nie jest zbyt przejrzysty i narzucający się jako „konieczny”. Każdy taki etap jest wyrzeczeniem lub zawodem, a każde wyrzeczenie, przezwyciężenie, czy zawód o jeden stopień podnosi tragizm ofiary, gdy ona cała ukazana jest jako daremna. Gradacja znakomicie sprzyja wyolbrzymieniu tragizmu, ukazując żywot jako szereg w śmiertelnej tęsknocie czynionych wysiłków, aż ku najwyższemu, świadomemu swej bezowocności męczeństwu, aż ku straszliwej nieubłaganej woli zmartwychwstania przez zatracenie. Jednym z tych wysiłków jest obarczenie się odpowiedzial-

¹⁾ Ściśle biorąc w światopoglądzie Mickiewicza między rewolucjonizmem a chrystjanizmem, między kultem Napoleona a demokratyzmem rewolucyjnym nie było sprzeczności. Istnieć one musiały między prądami, grupami na czele których chciał stanąć. On godził te ideologie przetwarzając je po swojemu, ale one same przez się nie były zgodne. Rzecz ma się podobnie jak z tradycjonalizmem i rewolucjonizmem Mickiewicza. On umiał uzasadnić kojarzenie tych dwu stanowisk, ale inaczej, nie po mickiewiczowsku, rozumiany tradycjonalizm i rewolucjonizm wykluczają się wzajemnie.

nością za cały naród, dźwiganie win i cierpień całego narodu. (W takim związku z tragicznym zmaganiem Mickiewicza pozostaje zjawia chłopów zdążających za Fortuną — wspomnienie rzezi 46 r. i krytyka Polski, jaką wypowiada papież). Wizja sławy, jak i ukazywana przez Kraśńskiego Polska, nadziemska „Regina coeli” — to tragiczny obraz rozterki, jaką miotany jest duch poety.

Gdy wizja sławy uplastycznia nam fascynującą potęgę tęsknoty poety za walką i chwałą Polski, rozmowa z Matką Makryną ukazuje zwrot ku mistycznej wierze w ofiarę, przezwyciężenie siebie.

Spowiedź u księdza Jełowickiego, to jakby pierwszy etap ofiary z siebie: wyrzeczenie-skrucha, uczyniona na próżno, stanowi pierwszy tragizm zawodu. Miara jego głębi jest stan ostatecznego znękania, w jakim dusza poety szuka ratunku i pociechy, znaczenie zawodu mierzy się miarą stracenia jedynej możliwości ratunku, ulgi. Z przenikającą do głębi prostotą i wiernością psychologiczną odtworzył Wyspiański w rozmowie Mickiewicza z Matką Mieczysławską a następnie w scenie spowiedzi, samo dno przepaści, w jaką wtrącona została dusza, sam upadek w smutku i bezsile:

„O, nie takiej pragnąłem radości.
Oddając serce w szczerości;
Daj mi pociechę Anielską,
O nie taką, nie ziemską mów mową,
Bo ona sercu surową...

— Czemu jeno widzisz plamy i brudy,
W strój się przyodziałem godny,
A ty mnie przyjmujesz chłodny;
Czyli darmo podjął żmud i trudy,
Drogę wybrałem skalistą“. (str. 47/48).

Takim etapom rozwoju — aż ku najwyższej ofierze — jest zawód w scenie z tłumem rewolucyjnym i w scenie z Wolnością, przezwyciężenie się w scenie zabójstwa Cezara-Napoleona.

Takim etapem przezwyciężenie woli życia, która głosem Świtezianek, niby urokiem wspomnień najgórniejszych młodości, od drogi śmierci, zatracenia go odwodzi. Po tem wszystkim dusza staje się brzemiennej świadomością tragizmu wodza, który Jeruzalem wolności, ku której wiedzy, nie ujrzy.

Rozmowa z członkami legjonu, stylizowana na ostatnią wieczerzę Pańską, ma podnieść wielkość ofiary w tym zrównaniu na miarę najwyższą; tragizm podwojony jakby odbiciem w świadomości bohatera wzrasta do gigantycznych rozmiarów. Trawiony śmiertelną tęsknotą mistyk, jakby w ekstazie, płonąc żądzą ofiary-całopalenia, staje się strasznym, nieubłagany tyranem dusz¹⁾, co wiedzie prze-mocą w śmierć i zatracenie.

Nie przyświeca mu już żadne złudzenie i bezlitośnie odbiera te złudzenia innym („i pamięć o was zaginie“ — mówi uczniom). Ale wewnętrzne przeświadczenie mistyka, iż śmierć jest wybawieniem, niby straszliwe fatum nietylko jego przepaja koniecznością ofiary, ale nadaje tę straszliwą tyrańską siłę i bezwzględność w przymuszaniu do niej innych. Nad misterjum ofiary unosi się okrzyk tragicznego triumfu: „zmartwychwstaniecie, Młodzi“. To przeświadczenie, iż choć „pamięć o was zaginie“, „wiara wasza zostanie“, że śmierć jest drogą ku zmartwychwstaniu, stanowi pojednanie w tej tragedji.

¹⁾ Wyspiański trafnie, w całej pełni odczuł tę surową bezwzględność w duszy Mickiewicza w pewnych jej momentach: („A jeśli się sprzeciwią — niechaj cierpią i przepadną“).

Konstrukcja mitu o Mickiewiczu w formie scen, tworzących rozwijającą się akcję, obranie momentu tworzenia legionu, jako punktu centralnego akcji, a barki, kierowanej przez śmierć, za symbol, podkrotowana była trafnym instynktem artysty, którego głównym zamiarem było uprzytomnić w formie symbolicznej tragizm w o d z o w s t w a Tego, któremu ziemi obiecanej nie dane było ujrzeć. Zapewne pewną rolę odegrała tu i tendencja do dynamicznego przedstawienia tragizmu, tak charakterystyczna dla Wyspiańskiego.

„Legjon“ nie jest więc dramatem, w tem znaczeniu, w jakim rozumiała go dotąd poetyka. Jest to mit o Mickiewiczu, przedstawiający w sposób syntetyczny żywot Mickiewicza, jako rozwój akcji tragicznej. Rozwój, z którego postępowaniem wzrasta tragizm. Jednocześnie akcja przy końcu utworu przeniesiona jest z terenu określonego, Rzymu, w sferę nieokreśloną, w sferę symbolu. Przez to wyraźniej ukazuje się nam jednocześnie tragizm Mickiewicza jako symbol, wizerunek męczeńskiej ideologii mesjanizmu. Treścią ideową „Legjonu“ jest tragizm wiary romantycznej, której na całopalenie oddał swój żywot największy z tego pokolenia, wiary wiodącej ku daremnym wysiłkom i ofiarom. Wiary tem tragiczniejszej w skutkach, im większe były, im straszniejsze ofiary, im głębsze pełniły je dusze.

Odczucie tego tragizmu, który w całej pełni widzielnym być mógł przez pokolenie dzisiejsze, świadczy o współczuciu, słowa zaś o przyszłym zmartwychwstaniu i wierze, która zostanie, zdają się dowodzić, że prócz krytyki, świadomości złudzeń, Wyspiańskiego-mistyka łączyła z ideologią romantyków głęboka sympatja. I chociaż w usta Krasińskiego wkłada niektóre własne myśli i słowa krytyki,

nie jego dekadenski przedświtowy mesjanizm, tak lapidarnie scharakteryzowany w paru słowach:

„Jest Polska wieczna, nieśmiertelna,
Ponad świat, ponad świat
Tysiącem tysięcy lat“, (str. 115)

uznał za znamię epoki, za jej czyn i wyraz, a ducha Mickiewicza.

Nietylko więc z tego względu, że rola Krasińskiego pozbawiona jest całkowicie tragizmu, więc w zakres naszej pracy nie wchodzi, pominęliśmy ją tutaj, ale dlatego, że jego ideologia nie jest ciekawym zagadnieniem dla Wyspiańskiego. Przy obrazowaniu tego, co jest dla niego siłą twórczą pokolenia, posłużył się ideologią Krasińskiego jako tłem. Sama natura czynna, twórcza, wielbiąca ofiarę, którą odznaczał się Wyspiański, rozstrzyga tu po czyjej stronie, kto mu był wyobrazicielem, żywym symbolem epoki. „Legjon“ słuszniej mógłby mieć tytuł „Mickiewicz“ niż dramat „Lelewel“, który z charakterystyką rzeczywistego Lelewela mało ma wspólnego. Tym, którzy tak jednostronnie oświeclają krytycyzm Wyspiańskiego w stosunku do romantyzmu, godzi się przypomnieć, iż obojętne potraktowanie Krasińskiego jest stokroć większą krytyką niżli „zwalczanie“ Mickiewicza. Widzieć coś jako tragiczne, powtarzam, to znaczy — mimo wszystko — współczuć.

„WESELE“.

W tym symbolu zawierającym obraz życia polskiego — sam obraz wysuwa się na plan pierwszy — idea skryta jest na dnie. Niezrozumienie jakiemu, jak wiemy, uległo zrazu „Wesele“, polegało właśnie na niewyczuciu tragizmu. Przyczyna była prosta; tylko idea jest tragiczną, koncepcja

życia narodowego jest tu tragiczną, ale ona nasuwa się tylko jako wniosek, tragizm zaś nigdzie nie jest przedstawiony z wyjątkiem sceny końcowej, gdy Jasiek uświadamia sobie stracenie rogu i znaczenie tej zguby, gdy on sam jeden nie jest oświadnięty czarem snu — widzi prawdę i jest bezsilnym. Poprzez ten kontrast jego czuwania, świadomego całej grozy czaru władającego wszystkimi i snu innych, budzi się nastrój tragizmu, idea narzuca się uczuciom. Poza tem niemasz sceny tragicznej w „Weselu“, one tylko prowadzą ku temu, by nasuwać jedną ideę, która jako taka jest tragiczną. Jest to jedna z głównych idei z pośród tych, które składały się na tragiczną koncepcję życia Polski, jedna z najbardziej żywych i mocnych, najbardziej życia konkretnego bliskich „aktualnych“. Jest ona przytem prostą, nie wymaga subtelnych interpretacji; zresztą dziś stała się ona własnością narodu i znana jest wszystkim cokolwiek znającym literaturę. Tragizm tej koncepcji życia narodowego polega na błędnym kole. W samym narodzie leży siła wyzwolenia, ale to zło, z którego ma się wyzwolić, stało się czynnikiem mocy innych, które to wyzwolenie uniemożliwiają, ohamowują. Sam naród jest sobie przeszkodą ku wyzwoleniu. Tragicznym jest w „Weselu“ to, iż cokolwiek jest życiem rzeczywistym i konkretnym, to jest snem i niemocą, a cokolwiek jest mocą potęgą — to zwidzeniem snu, lub marą przeszłości. Jest to komedjo-tragedja, mająca tę oryginalną jeszcze cechę, że *f a t u m* narodu Polskiego, Chochół jest zarazem postacią dramatu.

„WYZWOLENIE“.

Bohater „Wyzwolenia“ i jego tragizm był już nader często omawianym tematem; nie chcąc powtarzać rzeczy zna-

nych i samemu się powtarzać, przypomnimy tylko jaknaj-lakoniczniej to, co jest w ścisłym związku z zakresem tej pracy. Konrad jest typowym bohaterem tragicznym Wyspiańskiego. Jak Hamlet i Achilles, rozwija się myślą i inteligencją „wschodząc stopniami“, by wreszcie podjąć przeznaczenie. Spełnia to przeznaczenie czynnie; sam, podejmując walkę, ma świadomość swej tragedji i wie, że zginie, ale zarazem ma poczucie moralne konieczności podjęcia przeznaczenia. Jest więc zarazem podjęcie czynne ofiary, ale zguba, śmierć jest mu tylko drogą do wyzwoleń, nie sama wyzwoleniem, jak w samobójstwie. Jest ona „konieczną ale i przypadkową“, czemś, czego jako takiego nie wybiera. (Przypominam cytaty w rozdziale III., gdy omawiałem jednostronność oświeclania tego motywu śmierci u Wyspiańskiego). Zagłada ta właśnie dlatego jest tragiczną, że jest tylko środkiem ku wyzwoleniu, ale zarazem czemś nieuchronnem, (a nie utęsknionem źródłem ukojenia odwróconych od życia). Prócz tragicznej świadomości twórczości i walki ma on w sobie i tragiczną świadomość życia wogóle (o tem mówiliśmy w rozdz. III. omawiając tragiczne koncepcje). Jest w nim i tragizm samego poety, któremu sztuka do czynu nie wystarcza. I to jest najgłębsza tragedia Konrada, że walczy ze sztuką, a wyjść poza czar jej nie może. Samo pojęcie sztuki u Konrada jest tragiczne, jest ona tym najwyższym szczeblem, który jest kresem, jest jak posłannictwo:

Konrad: „Piękne jest i zabójcze,
Szczytem jest i kresem,
Początkiem jest Nieśmiertelności i Śmiercią,
Śmiercią żywych

Maska: A sztuka?

Konrad: O to jest właśnie sztuka!“ (str. 77).

Ale najtragiczniejszą jest w Konradzie świadomość tragedji narodu. To, co jest życiem narodu, to jest śmiercią, karmi się poezją grobów. Tragiczną walką jest w Konradzie dążenie ku wyzwoleniu, t. j. życiu konkretnemu i rzeczywistemu; jest to zarazem walka z marą wyzwolenia mistycznego, gdzie ofiara sama jest wyzwoleniem. Konrad bowiem mówi: „Na co mamy być Chrystusem narodów wyłącznie na mękę krzyż i dla cudzego zysku?” (109) Jest tu i walka pierwiastka Apolińskiego z Chrystusowym, tylko w niej te oba pierwiastki dochodzą do równowagi i pojednania. Ofiara jest drogą ku wyzwoleniu życia rzeczywistego:

„Krzyż znaczę Boży nie przeto,
Bym się na krzyż przyjmował,
Lecz byś mnie, Boże, od męki.
Od męki krzyża zachował. (str. 147).

Konrad jest Prometeuszem, budzącym ale zarazem i Orestesem, który dał ziemi swej zwolnienie od klątwy. Ale on sam zginie, mimo iż była chwila, gdy wierzył: „nie dosięże mnie nikt“. On zginie, bo taka jest tragiczna koncepcja świata u Wyspiańskiego, iż tacy zginąć muszą: Głos 2 „Zapala płomienie, przy których gaśnie sam, bo płomieni tych jest ogrom i burza i płonący las“. Głos 1 „A on zginie w tym dymie“. (str. 156).

Z tragicznym poczuciem konieczności upadku takich, jak Konrad, wiąże się u Wyspiańskiego metafizyka tragicznej winy, którą obarcza bohaterów, by ich upadek usprawiedliwić, — metafizyka, która tragiczny upadek tłumaczy „wyższą“ sprawiedliwością:

Głos 2 „On (Konrad) zginie z tem, co było w nim złego, niepotrzebnego i dodatkowego“. (156) Pojednanie

dlatego tragicznego zmagania się, którem jest „Wyzwolenie“, a więc istotne osiągnięcie wyzwolin z grobu, ukazał poeta w „Akropolis“. „Akropolis“ więc zawiera pojednanie dla tragedji Konrada, lecz tylko tragedji narodowej. Wyzwolin jednak z tragedji innej, wyjścia z tragicznego „kręgu czarów Sztuki“ niema.

„AKROPOLIS“.

Józef Kretz¹⁾ nazwał, „Legion“ „Kazimierza Wielkiego“ „Wesele“, „Wyzwolenie“ i „Akropolis“ tragedją wyzwolenia narodu, by dodać następnie, że „z własnej osobistej potrzeby poety ujrzenia cudu wyzwolenia — zrodził się dramat „Akropolis“ (str. 24). Jest w tym pewna sprzeczność, która odpowiada jednak rzeczywistości. Utwór ten, jako artystyczna fikcja wyzwolin, jest przewyciężeniem tragizmu walki o wyzwolenie, a więc i z natury rzeczy antytezą tragedji, ale tam gdzie przedstawia obraz zmagania przed wyzwoleniem toczonych, zawiera elementy tragizmu. Nawiązanie tych poszczególnych scen symbolicznych które mają bądź charakter tragiczny, bądź metafizyczny, pozostający w blizkiej łączności z tragizmem, do ogólnej idei utworu jest bezcelowe, gdyż te elementy tkwią w symbolach, bez względu na to, co one wskazują, a przytym związek ten nie jest jasny. Będziemy więc rozpatrywali je niezależnie od całości utworu, która, jakeśmy rzekli, nie jest tragiczną i o tragicznym charakterze tych poszczególnych wątków nie decyduje.

Tragiczną postacią jest w „Akropolis“ Hektor, uosobienie tragizmu bohaterstwa. Jest to tragizm bohaterów

¹⁾ „Wyspiańskiego Akropolis, jako dramat świadomości narodowej“ Krosno 1910

etycznych, dlatego poczyną się on, istnieje dla ludzi, dopiero po pewnym stopniu rozwoju moralnego, gdy poczyną być obowiązkiem to, co nim nie jest dla Parysów. I dlatego właśnie, że tragizm bohaterów Wyspiańskiego jest natury moralnej, poczyną się dopiero wtedy, gdy duchem wzrosli, co jako cechę charakterystyczną podnosi pani Z. Markowicz¹⁾. Takim jest i Hektor; Priamus mówi o nim:

„Wyrósł w męża — straszliwy
Lata jego dostałe;
Duchem pierwszy nad jego syny“.

Ale dorosnąć — znaczy tyleż, co czuć się powołanym do przedsięwzięcia tego, czego trudność i niebezpieczeństwo nie zagraża innym. Dorosnąć znaczy też u Wyspiańskiego poczuć przeznaczenie.

„Iść muszę kędy sztandar mój,
Kędy proporzec załopoce
Przeznaczeń wicher go podrywa:
Tam wiem, że Bóg Hektora wzywa
Bym szedł i walcząc przetrwał moce“ (str. 85).

Z prostotą, jakby nieświadomą grozy tragizmu, stwierdza Priamus ten tragiczny związek w życiu bohatera:

„Mieczem walczy, od miecza zginie“ (str. 68).

Ofiara ta jest tragiczną, bowiem etyka bohaterów nie jest etyką utylitarystyczną, ofiara nie jest wymianą straty na inną zdobycz, uczyniona jest dla nikogo:

„To ja mam moje siły dla was ważyć,
A czymże wy jesteście“ (str. 64).

¹⁾ „Begriff des Dramas bei Wyspiański“ Zagreb 1915.

mówi Hektor i koniecznością tej tragedji, tej ofiary jest konieczność etyczna:

Priamus: „Co cię zmusza. Jaka myśl przeklęta?
Hektor: Dusza!“ (str. 65).

A pojednaniem tej tragedji wewnętrznej poświęcenia i bohaterstwa — nieśmiertelność:

„Wasz ja rycerz ostałem pod Troją
Waszym bogiem powrócę po latach“ (str. 88).

Biblijna historia Jakóba leży w okręgu tych zagadnień metafizycznych Wyspiańskiego, które ze swej strony blisko dotyczą tragizmu. Wszystko w niej obraca się wokół jednego zagadnienia: człowiek i los.

Jakób kieruje swym losem, omija los zły, a ściąga sam na siebie błogosławieństwo. Ezaw zaś z losem swym się rozmija. Zawładnięcie Jakóba swym losem, triumf nieprawego wobec porażki Ezawa, błogosławieństwo widoczne w losach Jakóba, wskazuje na jakiś głęboki tragiczny rozłam tkwiący w życiu, w niepojętej sprawiedliwości bożej. Wyniesienie Jakóba niejako poza dobro i zło — skoro już błogosławieństwo ojca i Boga posiadał, może być rozumiane jako obiektywizacja pewnego stanu psychicznego wzniosłości, w którym zbiegają się wszystkie wartości, stanu wobec wzniosłości którego, wszelkie zło wydaje się już, jako znikomo małe, — przewycięzone. Jest to może psychologicznie rzecz biorąc, ten stan „łaski“ w którym człowiek już nie grzeszy, już jest ponad dobrem i złem. Ezaw nie może nie przebaczyć Jakóbowi. „Poznaję błogosławieństwa dłoni i władzę nad tobą. Wyznaniem czyści się dusza twoja“ (s. 134). Zdaje mi się (niezależnie oczywiście od innych względów, dla jakich historję tę w „Akropolis“ po-

mieścił Wyspiański), że znalazł wyraz w tej interpretacji stan jego Hamleta, stan w którym on i los to jedno, kiedy wszystko, co w nim jest, wydaje się koniecznym; sam na życie swoje spogląda i uczuwa je, jako wyraz przeznaczenia. Choć los Jakóba, jako całość, tylko to ma dla metafizyki Wyspiańskiego charakterystycznego jest pewna tragiczna sprzeczność życiowa w stosunku Jakóba do Lji i Racheli. Ten, co posiadał łaskę i losem swym włada, znów jest tylko człowiekiem i jest przez los omylon: Posiadł, czego nigdy nie pragnął — nie osiągnął tego, co zdał się już posiadać; co w złudzeniu już miał — to obiecane jest mu później. Święci się prawda tragiczna życia. Pieści Lję... a po Rachelę sięgał.

Ale są jeszcze inne motywy tragiczne akcentowane w interpretacji Wyspiańskiego: Jakób, co niby Edyp, losu złego uszedł, spotka się z nim i znowu stoczyć musi walkę z aniołem, któremu na imię k o n i e c z n o ś ć. Jak biskup Stanisław i Bolesław ścierają się ze sobą w imię Boga, obaj przez Boga wysłani, podobnie Jakóbowi, co żyje w błogosławieństwie, przeciwstawiona jest siła anioła: ten rzecze doń: „Ty kłamca, ty przeklinany, boża znaczyła mnie ręka (s. 128). Z poza symbolu ukazuje się bohatera postawa samego poety, powraca motyw walki z losem: Jakób stawia czoło aniołowi bożemu.

„Bogu jednemu dostoję,
Chociażby wieczysta męka“.

Anioł i Jakób jednakże mają prawo moralne za sobą i jednaką wiarę, ale obie prawdy sobie przeczą:

Jakób: „Nie igraj z człowiekiem wiara,
W bólu ją znaj żyjąca,
Chociaż powalisz i zmożesz,

Zaryjesz do ziemi kolaniem,
Z gleby powstanie kwitnąca
I poznasz, kto ziemi panem,
Na czym najemstwie stoję (s. 139).

Anioł: „Zapoznasz, ślepiec w rozumie,
Mej mocy, w żywe kamienie
Zaryjesz się kolanami
Świadom się staniem mądrości,
Kto panem nad stworzeniami (str. 129).

Ale właśnie dlatego, że prawdy ich przeczą sobie — ich wiara i walka są wyrazem tragicznej jedności przeciwności, a prawdą całości życia wieczysty rozłam i rozdwojenie, wieczysta walka tragiczna. Tę objawia anioł Jakóbowi:

„Przez wieki pójdziesz walczący
Jakoś się zmagał ze mną
W bólu na byt nieśmiertelny“ (str. 131).

Walka z aniołem jest symbolem wieczystej walki człowieka — a walka wynikiem niewspółmierności i dysharmonji między pragnieniem a posiadaniem. Życie pojęte jako walka jest tragiczne: jest jednością kryjącą rozłam i niedosyt i nieskończoność pragnień. W tej Jakóbowej walce dźwięczy skarga na własny tragiczny los poety, na anioła co zabija „duszy słoneczność“; wymownie świadczą o tem słowa:

„i w twoim rozpoznasz ludzie
twój trud i oręż daremny (str. 131).

Uzmysłowieniem tragicznej koncepcji świata są aniołowie ze snu Jakóba. Słowa idących siebie naprzeciw aniołów to dwugłos przeciwności życia, co na jedną tragiczną opowieść o życiu się składa. Każdy z mijających się, wstępujących i zstępujących aniołów, głosi jedną prawdę:

1. „Witaj promieniu życia
2. Żegnaj mi słońce dnia
1. Zawitaj jutrznio zorzo
2. Zanika krasa twa
7. Przemożesz siły wrogie
Ramieniem męża złamiesz
8. Twe władze za ubogie
Potęgę twoją skłamiesz“. (str. 108).

Ważenie się sprawy tragicznej, trwanie, powtarzanie się tragedji jakie nieraz w utworach poety spotykamy, świadczyło już o pewnej tendencji dynamicznego przedstawienia tragizmu jako prawa życia, które nietylko jest, ale trwa, jest czemś immanentnym w życiu co się zmienia, co jest wieczne w stawaniu. Tu zaznaczone już nie powtarzanie się tragizmu, ale w sposób wyraźniejszy uchwycona jest dynamika tragizmu, odpowiadająca wiecznemu rodzeniu się i wiecznemu zamieraniu życia. Jak w „Skałce“ krąg Piastów, tak ta drabina, którą Jakób we śnie widzi, jest zewnętrznym artystycznym środkiem, który jedność wieczystego stawiania się tragizmu uzmysławia. Możliwe to wstępowanie i zstępowanie aniołów uważać za pierwsze stadium zdynamizowania przedstawienia tragizmu, które swój szczyt osiągnęło w Kręgu Piastów; tu mamy dopiero fragmenty o zdecydowanie dynamicznym charakterze przedstawienia:

8. „Tak czynisz mnie potęgę
Którym był marnym pyłem
7. Tak wijesz żywot wstęgą
Żem pył, gdy siłą byłem . . . (str. 109).

Jedna jest siła, co z fatalną koniecznością obraca wieczyście krąg żywota. Jednym i tem samem jest i to prawo, które głoszą rusalki — „w kole wiecznym na dół leć“ i to, którego moc głosi anioł:

„Gdy moc mnie twoja strąca,
Za przeznaczeniem muszę
W przepaść dusza idąca,
Ulituj mojej dusze“. (str. 109).

Tragizm to już nie to, co jest właściwością pewnych określonych zdarzeń, to immanentna życiu, wszędy obecna, zawsze żywa potęga.

Starano się w tej interpretacji losów Jakóba dojrzeć związek z losem Polski, czyniono to w myśl intencji poety, co „Akropolis“ pojął jako całość. Zapewne, można próbować tłumaczyć tę alegorię — powiedzieć np., że Ezaw to Polska, a Jakób — Rosja, Ezaw — lud, a Jakób szlachta (obacz zdanie: Ale przyjdzie czas, kiedy zrzucisz i rozwiążesz jarzmo jego z szyji twojej str. 104). Czynić to można dlatego, że symbol jest tak szeroki, że wszystko w sobie mieści. Czyż nie zawiera np. i tragedji miłości. Ale jest szerokim właśnie dlatego, że spojrzał nań poeta pod kątem tragizmu, że nasunął nam tym obrazem to, co zazwyczaj nasuwa tragiczne zdarzenie, zadumę nad niepojętym powikłaniem spraw ludzkich, w których grzech i szczęście, kłam i błogosławieństwo, zwycięstwo i marność dosytu płaczą się ze sobą w niedocieczonym związku. Związek i sens takim zdarzeniom nadaje jedynie tragizm. Jeśli się spojrzy na tę biblijną historję okiem tragika — wszystko cokolwiek jest tragiczne, może ona symbolizować. Tak właśnie ujął ją Wyspiański. Święci tu triumf genialna prostota tego poety, że pozornie powtarzając tylko, — powiedział tak wiele.

Świadczy to o nabrzmiałej tragizmem duszy, że w utworze, który jest rozwiązaniem fikcyjnym tragedji narodu, wyzwoleniem z niej — zawarł tak tragiczną koncepcję świata i życia, jaką jest sen Jakóba.

D) Utwory osnute na motywach z przeszłości narodu.

„LEGENDA“.

Podając zadanie interpretowania dzieł Wyspiańskiego z punktu widzenia tragizmu, podkreślę braki pierwszej redakcji „Legendy“, mierząc ją tem jednostronnym kryterjum, tylko po to, by wskazać wzmożenie poczucia tragizmu u poety, którego wyrazem przekształcenie utworu w drugiej redakcji. Zaznaczam jednak od razu, że pogłębienie tragizmu Wandy z Lendy II-giej nie jest równoznaczne z wyższością II. redakcji pod względem budowy. Przeciwnie budowa II. redakcji jest bardziej przeładowana różnemi motywami i, choć bogatsza, nie przewyższa spójnością redakcji I. Chcę wykazać, jak punkt ciężkości tragicznego węzła przesunął Wyspiański z tradycyjnego związku wina-kara, na inny tak dlań charakterystyczny związek, ofiara-wybawienie i jak pogłębił tragizm, ale tylko w początku II. redakcji.

Już w I. redakcji pobrzmiewa motyw tragiczny, ale jest nikły. Jak w obrazach znać wyraźnie wpływ Ryszarda Wagnera, tak w konstruowaniu tragicznego konfliktu, Wyspiański zależny jest od tragedji greckich. Hipoteza prof. Sinki (Antyk Wyspiańskiego¹⁾ str. 50) o wpływie Eurypidesa jest wysoce prawdopodobna. Nie o Eurypidesa mi tu w tej krytyce chodzi, ile o sam fakt niewyzwolenia się z pewnych konwencji budowania tragedji. Podkreślam to, by uwypuklić tę zmianę, która nastąpiła, gdy własna koncepcja tragizmu wzięła górę. Prof. Sinko zauważył również, że Wyspiański, (nie tylko w „Legendzie“), kilka-

¹⁾ cytaty według wydanie I-go.

krotnie w tym samym utworze, w różny sposób motywuje katastrofę tragiczną. W I-szej redakcji „Legendy“ jednym z uzasadnień tragedji Wandy jest fakt, że jest wodnicą-znajdą:

„Matka nam powiadała,
Że cię znajdę chowała,
Porzuconą w szuwarach,
Na wiślanych moczarach;
Tyś jest, rusalna, wodna,
O ciebie się upomni
Woda“.

(red. I. str. 20).

Taka konieczność zguby Wandy, jako irracjonalna, tajemnicza mogłaby stać się tu koniecznością tragiczną, gdyby ten motyw wyolbrzymić, a zarazem pogłębić konflikt, np. potęgując żądzę życia Wandy; ale tego Wyspiański nie czyni, wątek ten niknie pośród innych sposobów umotywowania losu Wandy. Wina samej bohaterki, polegająca na wzbudzeniu zwady wśród braci i zabójstwie brata-zwycięzcy, opiewana w balladach, odgrywa też pewną rolę. Kara za winę nie może być tragiczną, gdyż fakt, mający swe uzasadnienie w sprawiepliwości, jest *par excellence* nietragiczny. Kara mogła być tragiczną wtedy, gdy była wyrazem niepojętych sądów przeznaczenia, gdy była tylko pewną obiektywizacją, hipostazą konieczności tragicznej¹⁾.

Wanda więc nie staje się tu jeszcze tragiczną przez swą winę, za którą ma ją spotkać zasłużona kara. Również zniweczony jest tragizm dobrowolnie spełnionej ofiary, przez to, że przesądzony jest z góry. Zagłada z góry przesądzona, jak kara śmierci np. sama przez się nie jest tragiczną. Tymczasem w „Legendzie“, w I. redakcji, wbrew poczuciu tragizmu, jest to zaznaczone:

¹⁾ Ob. rozdział II-gi o tragizmie.

„A ja tym czynem związana
I winna
Na całe życie wiem,
Żem nieszczęśliwa,
Że się poświęcić muszę,
Żem powinna.“ (red. I. str. 25).

Motyw tragiczny, polegający na tem, że wybawienie narodu jest zatraceniem dla Wandy, osłabiony został nietylko przesądzeniem z góry, ale i czemś innym, co pozostaje z tą świadomością Wandy w sprzeczności: Dusza jej jest po kobiecemu chwiejną, gubiącą się w złowieszczych przeczuciach:

„....A lęków zbyć nie mogę
I zgubię ojców gród;
O nieszczęśliwa ja
Jutro mnie czeka
Niepewny dzień.“ (red. I. str. 26—27).

Dopiero po namowach Śmiecha dorasta do bohaterstwa ofiary. Dopiero więc w końcu utworu, gdy siła Wandy się rozbudziła, wyraźniej występuje istotnie tragiczny motyw: zatracenie, ofiara i wybawienie jest tragiczną jednością:

Wanda: „Wisła mnie do siebie woła,
Czarem ocaliłam lud...“

Śmiech: „O czary, w was jest straszna siła,
Nieszczęściem kończy się wesele.“

(red. I. str. 88).

Ale i ten odzew tragizmu osłabiony jest poprzednio tem, że w chwili triumfu Wanda zapomina o ofierze i dopiero uświadamia sobie tragizm, gdy dotyka wianka. (red. I. str. 86).

Gdy pominiemy te czynniki niwelujące tragizm, a nie wchodząc zbyt w szczegóły, ujmijmy najogólniej całą akcję, mieści ona niewątpliwie motyw tragiczny: triumf,

okupiony przez śmierć i zatracenie, spojony węzłem konieczności, którym jest tu sam czar klątwy i wianka. Nad tragicznym zdarzeniem roztacza poeta sklepienie historjozofji mistycznej, która dla tragedji jest pojednaniem. Legenda jest baśnią dramatyczną, której tragizm jest zrównoważony trwałem przyszlęstwem. I nie tragiczną rozterką, a raczej eligijną powagą dokonanego misterjum tchną słowa bohaterki:

„Kraszy wianek mam u czoła,
Kraszy wianek z głębi wód,
Wisła mnie do siebie woła,
Czarem ocaliłam lud.“ (red. I. str. 78—88).

Pojednanie, zawierające myśl historjozoficzną, jak uważano (Lack, Mączewski), uważane być może za nikłą zapowiedź triumfalnego zakończenia pieśni o Wawelu w „Akropolis“.

„A skoro minie wiele,
Wyplaczą się lzy,
Czar górą władać będzie całą
I śpiewać w wichrach ponad skałą
Pieśń żywą, pieśń wspaniałą.“ (red. I. str. 75).

Gdy w 1904 roku Wyspiański opracował „Legendę“ ponownie — nie uczynił z niej dobrze zbudowanej tragedji. Postaram się wykazać jednak, że z całej koncepcji da się wyraźnie wydzielić zamkniętą w sobie tragedję.

Na samym początku II. redakcji, czujemy już tchnienie władczej mocy tragika. Groza walki przygotowuje, tło sytuacyjne, w jakim tragedję się spełnia. Wanda nie jest tu wspomnieniami i przeczuciami zajęta dziewczyną, a odrazu ukazuje się nam jako bohaterka. Jedno ma tylko słowo, gdy chór nawołuje do ucieczki, — słowo wzgardy: „Tchórze!!!“ Tragiczną grozą tchnie w piorunach i burzy

składana przysięga. Wzmaga się zwartość akcji, zbliżająca ku sobie tragiczne kontrasty. A sama przysięga jest jeno spełnieniem tego, ku czemu „duszą wzrosła”. Inaczej tu przemawia Śmiech, nie potrzebuje już Wandy namawiać. Część utworu, od początku, aż do nadejścia nocy, (włącznie ze sceną kończącą się słowami: „Śmierć mi otwiera twoje dźwirza! O Sławo, Sławo święta!!”) stanowi zwartą, toczącą się z piorunową szybkością, zamkniętą w sobie akcję tragiczną, rozgrywającą się w duszy Wandy. Z przepięknej całości, mającej inny urok, wyzwolimy tu tę tragedję.

Dany jest los, ciężąca za sprawą Wandy nad narodem klątwa:

„Ja jestem wodnej wzięta sile
I wodnej dziewczki dziecko.
Przezemnie klęsk i nieszczęść tyle
Mnie dolę śle zbójceją.
Zabiłam brata, bratobójcę,
Sama bratobójczyni.
Dla krasy mej się zbiegli zbójce
Przez mściwy gniew Bogini.” (red. II. str. 25).

Ale nie klątwa sama przez się stanowi o tragizmie Wandy, jak nie stanowi los, klątwa o tragizmie Althei, ani Młodej, albowiem zły los, ciężący za sprawą Wandy nad krajem, jest odwrócony przez nią. Nie określa on bliżej istoty tragizmu Wandy. To jest jasne i wyraźne, że sama bohaterka spełnia swój los tragiczny, podejmuje go, on jest w jej ręku: może nie ślubować Żywi. W pierwszej redakcji, na początku plątały się jeszcze wątki w pewnej sprzeczności ze sobą. Wanda musiała powrócić na głębie wód w myśl klątwy: „o mnie się kiedyś upomni woda”; a z drugiej strony dopiero po silnych namo-

wach Śmiecha bohaterka ofiarowuje się bogini. W tej części, którą z całości utworu wyjmujemy, wątek ów został usunięty. Kompromisy zaś, między tragedją opartą na fatum, a „psychologiczną”, Wyspiański rozwiązał w swój specyficzny (jak np. w „Meleagrze” i „Kłątwie”) sposób: przez wyraźnie czynny, samodzielny stosunek bohaterki do swego losu. Klątwa jest tylko punktem wyjścia, „sytuacją” bohaterki. Jądro tragizmu leży nie w klątwie, (nie może być tragicznym fakt z góry przesądzony, i nie wystarczało to już, mającemu głębokie poczucie tragizmu, Wyspiańskiemu) tragicznem jest to, co czyni i czuje Wanda. Mamy tu charakterystyczny dla bohaterów Wyspiańskiego moment dorastania do losu. Z temi słowy zwraca się Wanda do Żywi:

„Któż jestem? — wołasz mnie do czynów,
Żem jedna się ostała.” (red. II. str. 18).

Obudziła się duchem i los swój spełni sama przez ofiarę. Wie, co czyni — „wybierasz śmierć” mówi jej Śmiech. Jeżeli się waha, to z innych powodów. „Jestżem ci ja godziwa?” pyta się jej serce bogini.

Nie każda ofiara jest tragiczna. Przytem ofiary bywają różnej natury. Ofiara może być tragiczna przez współistnienie zatracenia z osiągnięciem; do tragizmu niezbędną jest jednak konieczność takiej ofiary. Jeżeli ofiara jest praktyczna, konieczność jest natury przyczynowej: jest to „albo — albo”, kto chce celu, musi się zgodzić na środek, choćby ten był najstraszniejszy. Takim jest tragizm Wallenroda i Irydjona. Konieczność naturalno-przyczynową ofiary dał Wyspiański w formie fatum: kto chce odwrócić od kraju klątwę, musi ją na siebie wziąć. Ale w tej częstce utworu, której tragizm najgłębszy, którą, jako pewną

całość, wydzieliliśmy z reszty utworu, w tych ustępach, które mają par excellence subiektywny charakter, wyczuwamy, iż konieczność ofiary jest inna: metafizycznej natury.

„Pokrusz me ciało, spal i zniszcz,
A duszę daj zwycięską,
Niech zapanuje duch nad zgłiszcz,
A Sława ponad klęską!“ (red. II. str. 19).

Jest to wewnętrzna konieczność ofiary, właściwa wielkim ofiarnikom. Dla etyka-mistyka, czy człowieka religijnego w duchu chrześcijańskim, między ofiarą a wybawieniem zachodzi konieczność, oczywisty, choć irracjonalny, związek istotowy i jedynie ta immanentna, (nie przyczynowa, jak w ofierze praktycznej) konieczność nadaje sens formule: ofiara-wybawienie.

Otóż u Wyspiańskiego ma ona głęboki sens tragiczny, łączy ona w pewną irracjonalną jedność zwycięstwo i zabicie węzłem konieczności:

„Dziś wszystko dnia jednego zdolę,
Gdy wszystko mam stracone“. (red. II. str. 24—25)

A więc tu konieczność mistyczno-etyczna staje się koniecznością tragiczną, pchającą do zagłady Wandę.

Nie mogąc wypowiedzieć wszystkiego naraz, świadomie popełniłem tu niedokładność: Zarówno ofiara praktyczna, jak i irracjonalna, etyczna, bywa tylko w pewnym określonym wypadku tragiczna. Osiągający coś przez poświęcenie ma zadośćuczynienie, gorejący na stosie raduje się w Bogu, wie bowiem, że męka jest radością, a „kto duszę straci dla mnie, ten ją zyska“. Występuje tu moment pojednania, który nie tylko może równoważyć mękę ofiary, ale ją, choć w tak inny sposób, przewyższać. Między ofiarą a konfliktem tragicznym zachodzi podobieństwo i różnica,

w pierwszej strata pewnej wartości staje się zarodem osiągnięcia innej wartości, w drugiej odwrotnie: dobro mieści zaród zguby. Ofiara staje się tragiczną par excellence, gdy, będąc wartością etyczną najwyższą, staje się próżną, prowadzi do zabicia. Jest nią i wtedy, gdy to, co najwyższym zostało osiągnięte wysiłkiem, jest znikomo małym, w porównaniu z tem, co zostało stracone, krwawy triumf, co się równa przegranej. Tragizm tego, kto taki triumf odnosi, dobrowolna ofiara z najwyższego dobra własnego za jedno żdźbło dobra dla innych — to najwyższy tragizm bohatera. Takie radosne bohaterstwo ofiary, niby surmy bojowe, grające idącym na stracenie, upaja Wandę... a raczej poetę; „Śmierć moja, mnie wesele“. Wola bohaterska, pożądanie jednego triumfu za wszystko stracone:

„Śmierć za mną, Sława za mną kroczy,
Dzień jeden ja szczęśliwa. (red. II. str. 21).
.....
Pozwól mi chwilę być zwycięską,
Być jako był ojciec władcy“. (red. II. str. 18).

I tragiczną jest ta ofiara podwójnie, nie tylko triumf jest efemeryczny, ale zatracone jej życie, kwoli osiągnięcia tego, co jest nie dla niej:

„Nie dla mnie dasz tę szczęsną chwilę.
Nie sobie chcę korony;
Ostało biednych ludu tyle,
Co ma być w brań wleczony“. (str. 18).

Niezależnie od budowy całości utworu, niezależnie od ofiary, która znajduje zadośćuczynienie, i która kończy się epilogiem spokojno-eligijnym, w którym wszystko znajduje zrównanie w pojednaniu tragicznym, poeta Wandę natchnął własnym tragicznym bohaterstwem. Nie w akcji tylko, nie w całej koncepcji, nie w zderzeniach sił, ale w tragicznych przeciwieństwach treści słów, które wypowiada Wanda przed

pierwszym odparciem wrogów, szukać należy najmocniejszych akcentów tragizmu w tym utworze. Pomijać ich nie tylko nie godzi się dlatego, że są to najgłębsze wyrazy ducha poety, ale i dlatego, że jest to jedna z częstszych form przejawiania się tragizmu w twórczości Wyspiańskiego. Wzmoczenie (w pewnych scenach) tragizmu w wolnym przekładzie „Cyda” święci triumf największy może dzięki pochwyceniu przeżyć wewnętrznych, które maluje tak dobitnie język Wyspiańskiego.

Najtragiczniejszą jest rzeczą, gdy już nie tylko ta sama sprawa przyczynia się do wzbudzenia wartości i również pośrednio do jej zguby, ale gdy w łonie tej samej sprawy, tego samego faktu jest szczęście i zguba, śmierć i życie. Im większe zbliżenie ze sobą tych przeciwieństw, im ściślejsza ich jedność, tem tragizm przemożniejszy. Dlatego, wiedziony głębokiem poczuciem tragika, Wyspiański tak podnosił znaczenie jedności akcji. Też samą zawartość, której szczyt osiągnął Wyspiański w „Powrocie Odyssa” (z wyjątkiem sceny walki z gachami), tej najtragiczniejszej z jego tragedji, osiągał i tu w zbliżeniu tragicznych przeciwieństw treści. To, oczywiście, nie wyklucza tego, że cała akcja po pierwszym odparciu wroga, jest już dla tej tragedji, którąśmy wyodrębnili — niepotrzebna i tylko ją psuje. W „Legendzie” II-ej wznosi się poeta do tragicznej ekstazy. Mamy tu genialne, błyskawicznie szybkie i przez to najbezpośredniejsze zetknięcia się tragiczne przeciwieństw. Tyczy się to, co mówię, nie tylko przytoczonego dwuwiersza:

„Dziś wszystko dnia jednego zdolę,
Gdy wszystko mam stracone”,

ale szeregu innych. Koroną tych tragicznych zestawień, najwyższym wyrazem i najbezpośredniejszym są słowa, koń-

czące ustęp, który odrębną, zamkniętą w sobie, dającą się wydzielić z całego utworu, stanowi tragedję:

„Pośpieszaj Słońce, niechaj wschodzi!
Śmierć moja mnie wesele!
Noc mnie od Sławy mojej grodzi, —
Sława na mojem czele!” (str. 26).

Podkreślone przeze mnie słowa przez swą alogiczność dają nam uczuć, jako identyczne to, co w porządku czasowym po sobie następuje. Oddanie tej prawdy psychologicznej, iż antycypacja następstw ofiary jest już dana w momencie ofiary i bohaterskiego czynu wraz z tą męką, która od nich jeszcze ducha przegradza, w tym dwuwierszu jest niezrównane, genialne. To, co ginie w oddali, czego niema... już jest.

Akcenty te tragiczne tak są ze sobą splecione, iż mogły być tylko bezpośrednim wyrazem rytmów własnego serca. Ktoby wątpił, iż słowa te najprościej wiodą nas do zrozumienia tragizmu ducha samego Wyspiańskiego, tego te słowa chyba przekonają:

„O Sławo, idziesz ku mnie chyża, —
W mej kłatwie ty poczęta.
Śmierć mi otwiera twoje dźwirza!
O Sławo, Sławo, święta!!” (r. II. str. 26).

Tak więc tragedją w sobie zamkniętą jest pierwsza część utworu, aż do chwili, gdy po pierwszym odparciu wroga, Wanda przygotowuje się do spłonięcia na stosie. Jest to tragedia wewnętrzna Wandy, przepełniona subiektywnymi uczuciami autora. Ze względu na tę tragedję, którąśmy wyżej omówili — dalsza część utworu jest zupełnie zbędna. Potrzebna ona jest dla innych koncepcyj Wyspiańskiego. W dalszym ciągu utworu Wanda nabiera innego

charakteru. Przełamane jakby w połowie Legendy II-iej najjaskrawiej uderza nas niekonsekwentnem przeprowadzeniem charakteru bohaterki i wplataniem innych zgół motywów. Na moment Wanda traci wogółe charakter bohaterki tragicznej. Gotującą się ku bohaterskiej ofierze, spłonięcia na stosie, naraz opanowuję lęk:

„Posnęli, — gdy się ockną — biada, —
— — — — —
Jak ujść, jak ujść, — och pęta!
— — — — —
Mnie życie, mnie wesele,
mnie gody, mnie radości!
Precz od nich, od tej Martwice
okrutnej, — chce mej ofiary,
Jak się ocalić?...” (r. II. str. 40).

W dalszej części już nie śluby złożone Żywi, a wianek od Rusalki wzięty doda jej mocy i potęgi do ostatecznego odparcia wrogów. Już nie na stosie ma ginąć, a obawia się Chochół-Martwicy, który ją porwie i nie na stosie spłonie, a nad dno Wisły zstąpi. Wanda po wzięciu wianka od Rusalki, posiada moc czarowną, choć dla niej zgubną i dzięki temu na nowo staje się bohaterką tragiczną. Chwile lęku i słabości, (jak ta, którąśmy wskazali w powyższej cytacie) nie mają już do niej przystępu, ale też nie ma ona świadomości tragicznej tej Wandy którąśmy poznali w pierwszej części tego utworu (II-iej redakcji!) rolę konieczności tragicznej gra już tu nie mus wewnętrzny, moralny, a zewnętrzny Krak-Martwica. Ją samą przepełnia nie radość mistycznej ofiary, a przyszły triumf. Pod koniec utworu tragizm jej przypomina tragizm Mickiewicza z „Legjonu“, ale bez jego świadomości, jakby widziany zewnątrz. Ona sama zaś zaślepiona, zahipnotyzowana idzie w śmierć, w złudę:

„Zwycięstwo wzięłam mocą!
Duchy mi są z pomocą!
Rycerze w głębi wód!”¹⁾ (r. II. str. 111).

Na podobieństwo z Mickiewiczem z „Legjonu“ zdają się wskazywać i te słowa Łopucha:

„Co mówi, co, przekłeta — ?
Upiory wywołała.
W oczach jej łuna święta;
Snać się zapamiętała,
Że widzi zjawę kłamną — !?” (r. II. str. 109).

Bohaterka bowiem zapatrzona jest w Wawel w głębi wód. Wanda więc oświetlona teraz tu jest tym odbłaskiem tragizmu, jaki widział Wyspiański w „Weselu“ w tych, którzy podlegli czarom Chochół. Istotnie ściga Wandę Chochół-Martwica i ginie ona przez niego. Wobec tego nie można chyba brać słów Wandy:

„Ach ojczy, ojczy mój,
Wawel zdobyłam twój!” (r. II. str. 108).

za pojednanie tej tragedji, lecz za tragiczną złudę Wandy.

Na element tragiczo-satyryczny w stosunku do przeszłości (mimo liryczno-elegijnego wiersza w zakończeniu) wskazuje przede wszystkim zmieniony na Martwicę Krak, podczas gdy poprzednio, t. j. w I-iej „Legendzie“, Krak wskazywał tylko na pietyzm względem przeszłości.

Powikłanie wątków polega nie tylko na tem, że w tej nowej koncepcji „Legendy“ Krak uosobia zimę, a Wanda

¹⁾ Charakter tego zwycięstwa Wandy oświeślał poprzednio Łopuch:
Cóż to — ? Poległe wstają męże
I idą kędyś w sionki,
Siekiry biorą i pawęże — ?
Powstają, — budzą je Dziwonki. — ?! (str. 72).

lato, co mogłoby niwelować cały tragizm uworu, jak to, dzięki mistyczno-biologicznym koncepcjom, stało się w „Nocy Listopadowej“, ale i na czym innym. Podobnie jak Biskup jest zarazem bohaterem tragicznym a uosobia fatum w stosunku do Bolesława, Krak-Martwica, będąc fatum dla Wandy, sam miał być bohaterem tragicznym. Było to zamiarem poety: obarczony on jest „winy tragiczną“ i zwisa nad nim klątwa. Ofiar nie składał, zabijał węże, „zabył ciężkich zbrój i wziął niemocy grzech“, a za to spadnie kara:

„Będziesz wieczność w więzach stać,
Kłątwa cię dosięże“. (str. 58).

Według umotywowanego już poglądu, wina i spadająca za nią kara, jeszcze na tragizm się nie składają. Jeśli jednak z postacią Kraka uparcie jakieś poczucie tragizmu się wiąże, ma to inne przyczyny. Krak bohaterem tragicznym nie jest, ale koncepcja poety, przeszłości narodu jako Chochola-Martwicy, koncepcja narodu pozostającego pod klątwą Chochola — to tylko jest tragiczne.

W ogólnych zarysach bardzo trafną i piękną charakterystykę „Legendy“ dał nam Przemysław Mączewski¹⁾: „Rękopis Legendy II-ej odkrywa nam ciężkie łamanie się pomysłów poety, wiele w nim zmian i warjantów świadczących, jak z pierwotnego operowego widowiska w rodzaju Wagnera, mającego działać przede wszystkim melodją i fantastyczną dekoracją, wyrastał kształt prawdziwej tragedji, którą Mit, Pora roku, Los, Śmierć i Sława wprzegły w szereg typowych dramatów poety.

¹⁾ Pamiętnik Literacki 1910 str. 606.

Boskie pochodzenie Wandy, wytknęło jej niezwykle, bohaterski bieg życia: wraca w nurty fal wiślanych, skąd wzięła życie, Śmiercią pozyskała Sławę, nieśmiertelność i zbudziła ducha swego narodu“.

Tak przedstawia się Legenda II, gdy ją ująć, — że tak powiem — impresjonistycznie. W istocie jednak niezmiernie bogactwo pomysłów twórczych, olśniewające i zdumiewające skądinąd, uniemożliwiło budowę jednolitą i konsekwentną zupełnie. Właśnie dlatego, że, w tym gąszczu motywów, najistotniejsze nieraz pierwiastki twórczości poety, walcząc o pierwszeństwo, unicestwiają się wzajemnie, właśnie dlatego, że Legendy II-go jako całość tragedją w ścisłym znaczeniu słowa nazwać nie można, wyzwoliśmy z całokształtu fragment, będący sam przez się tragedją i świadczący o przemożnej potędze Wyspiańskiego-tragika, tworzącego tragedję mimochodem, jakby mimowiednie.

„BOLESŁAW ŚMIAŁY“ I „SKAŁKA“.

Oba utwory — jak to wynika choćby ze wskazówek poety, by w przedstawieniu teatralnem przeplatać akty jednego utworu aktami drugiego — stanowią jedność¹⁾. Aczkolwiek każdy z bohaterów tych dramatów przeżywa odrębną tragedję, ponad ich losami buduje Wyspiański

¹⁾ Nie wiem, w jakiej formie dał Wyspiański te instrukcje, czy są jakieś dokładne dane co do tego, w jakim porządku należy te utwory przeplatać. Wbrew twierdzeniu prof. Sinki, który pisze o przeplataniu aktów „Bolesława“ „Skałką“, opierając się jedynie na toku akcji, porządku przyczynowym zdarzeń, sądzę, że należy czytać, czy przedstawiać te utwory, poczynając od „Skałki“. A więc: I akt „Skałki“, I akt „Bolesława“, II akt „Skałki“, II akt „Bolesława“ itd. Wtedy dopiero następstwo zdarzeń jest jasne i umotywowane. Pomijając inne argumenty, ograniczę się do najjaskrawszego: Wszak dopiero po poznaniu II aktu „Skałki“, w którym Rapsod wyraża pragnienie śmierci męczeńskiej,

kopułę koncepcji tragicznej, która te losy łączy, metafizycznie tłumaczy, roztacza nad nimi jedno pojednanie. (Pojednanie dla obu tragedij mieści się w „Skalce“).

Koncepcja Wyspiańskiego jest raczej metafizyczna, niż historyczna. Pomysł jej, jak na to zdaje się wskazywać koniec rapsodu o Bolesławie Śmiałym, musiał powstać znacznie wcześniej, niż oba dramaty.

Wielkość tej koncepcji polega przedewszystkiem na tem, że poeta, czyniąc oba zderzające się duchy same w swych losach tragicznymi — wyolbrzymia grozę i tragizm ich zderzenia, daje bowiem tragicznie pojętą syntezę dwu tragedij, Bolesława i Biskupa; możnaby powiedzieć: tragedję dwu tragedij.

Wynosząc sprawę z kręgu określonego czasu i miejsca, uczynił ją Wyspiański zagadnieniem przez wieki się ważącym, tchnął w nią grozę stuleci i przeniósł w sferę symbolów: — to jest drugą imponującą cechą tego pomysłu.

Gigantyczność pomysłu nastroczała jednak dwie trudności nie do pokonania: 1. trudność stworzenia tragedji o dwu równorzędne znaczenie mających bohaterach: 2. trudność utrzymania pomysłu w ramach czasu i miejsca (jako obrazu walki dwu znanych postaci historycznych), skoro jednocześnie miały one wychodzić poza określony czas i poza określone miejsce.

możemy rozumieć, dlaczego w II akcie „Bolesława“ żąda od króla, by go zabił. Lack, pisząc o „Skalce“, wspomniał, iż, nie znając tego utworu, czyni biskupa (w „Bolesławie“) rozumieć można było jako poprostu akt gwałtu nad królem. Zupełnie słuszna uwaga, ale właśnie to fałszywe wrażenie usunąć można tylko wtedy, gdy rozpoczniemy lekturę, czy przedstawienie od „Skalki“ i będziemy znali motyw biskupa. Jestem przekonany, że czytając te utwory we wskazanym porządku, każdy je z łatwością zrozumie, natomiast skargi na niejasność, albo dowcipne przemilczanie trudności przez niektórych krytyków, wskazują na niejasność wrażenia, gdy się porządek ten naruszy.

Wyspiański musiał się tu łamać (na inny niż w „Wyzwoleniu“ sposób) z kręgiem czarów sztuki i techniką. Było to łamanie się tragiczne, — nic dziwnego bowiem, że zamiar tak ogromny z siłą konieczności fatalnej narzucał się poecie. Napisanie dwu dramatów, których akty, przeplatając się wzajemnie, mają stworzyć całość, jest tu jedynem praktycznie możliwem zbliżeniem się do rozwiązania pierwszej trudności (przedstawienia współcześnie dwu odrębnych a splecionych z sobą tragedij, Króla i Biskupa). Moc suggestyjna, czar talentu przy niejasności formy symbolicznej pozwoliły rozciąć (nie rozwiązać) węzeł gordyjski drugiej trudności: poeta zdołał nam narzucić wizję poprzez wieki toczącej się sprzeczności między Bolesławem i Biskupem, wizję walki Króla z legendą o Świętym.

Historycy wskazują na wielorakość przyczyn zatargu między temi postaciami. Wyspiański nie chce tych motywów wyjaśniać, historję traktuje jako fundament pod zrąb tragedji metafizycznej, w której los i postawa moralna, jak zwykle u niego, odgrywa rolę zasadniczą.

Wprowadzając do tragedji swych los, Wyspiański pozostawiał swym bohaterom całe szerokie pole różnych możliwych stosunków do tego losu. Podobnie, jak zobaczymy, będzie i tutaj. Nie cele historyczne, ale postawy moralne względem życia, względem przeznaczenia wysuwają tu poeta na plan pierwszy. Poprzez wnikięcie w istotę moralną bohaterów zrozumiemy stanowiska ich, dojdziemy do rdzenia sprawy, przedstawionej w sztuce.

Zarówno postawa moralna Króla, jak i postawa Biskupa są jednako bliskie poecie, który jednako rozumiał wolę życia, jak i mistyczną ofiarę, poecie, którego bóg zwał się „Apollo-Chrystus“. Dlatego też sympatją swą nie darzy żadnego z bohaterów wyłącznie (wbrew wszelkim pozorom

sympatyzowania tylko z Bolesławem) i dzięki temu staje jakby na bezstronnym punkcie widzenia historyka, czy ściślej: metafizyka dziejów.

Wniknijmy teraz kolejno w każdą z tragedji zosobna, poczynając od tragedji Śmiałego.

Historyczny wątek, sytuacja, w jakiej znajduje się Król, zarysowana jest pobieżnie. Włodzisław, brat królewski, knuje coś z Biskupem. Nie chce on jednak podziału Polski, mówi, iż krąg korowaju „winien iść cały z rąk do rąk”¹⁾. Biskup zaś woli już raczej podział kraju, niż zwadę braci. Sprzyja on jednak Włodzisławowi, oburzony srogością i bezwzględnością Króla, do którego temi przemawia słowy:

„Z głów odrzeczanych chcesz składać podstawy
Pod węgiel chaty dla się, samodzięca”. (B. Śm, s. 31).

Jako ideał przeciwstawia mu „ład, pokój, Bożą opiekę”. Król zaś przeczuwa, że brat „chce go wyzuć ze dwora”, widzi intrygi Biskupa i nie chce mu pozwolić „przewodzić nad ludem”; obcą i nienawistną mu jest „gołębia” etyka.

„Ja wam król, wy z gołębiem sercem rajce
— — — — —
Bom ja tu na to dan, przez Boga rękę stawion,
Bym jako Boża ręka bił, jak Boża błogosławion”.
(B. Śm. s. 31/2).

W tych słowach Króla-Sępa zarysowana jest jego, przeciwstawna ideałom kościoła, postawa władcy-wojownika, zdobywcy, despoty.

¹⁾ Dr. Adam Chmiel był łaskaw objaśnić mi listownie, iż Wyspiański użył wyrazu „korowaj” (niewłaściwie) w znaczeniu wieńca dożynkowego w kształcie korony, uwitej ze zbóż i ziół. Pozostaje jednak jeszcze kwestja, co ten wieniec w „Skalce” symbolizuje; mnie się zdaje, że Polskę jako całość.

Zauważono, że postacie w dramatach Wyspiańskiego mają niekiedy kilka znaczeń, np. jedno konkretne, a drugie symboliczne. (Taką postacią jest np. Joanna z „Nocy Listopadowej”). Podobnie łączy nieraz poeta w jednej postaci parę postaw moralnych. Cecha to o wartości dwoistej. To, co nieraz możnaby nazwać niejednołitością postaci, a w dalszych konsekwencjach nieprzejrzystością budowy — okazuje się nieraz nadmiarem twórczych pomysłów, który rodzi całe hierarchie tragicznych zmagają i znakomicie sprzyja potęgowaniu tragiczności postaci, a nawet pozwala na zamknięcie paru tragedji w jednej sztuce¹⁾. Wszystkie te obserwacje dadzą się odnieść do Bolesława Śmiałego.

Bolesław Śmiały to przede wszystkim jedna z najpotężniejszych kreacji Wyspiańskiego, jako wyraz jego „woli mocy” dla narodu, — woli życia, władczej, chłopskiej w pierwotnej tężyznie, a królewskiej w zamysłach i niezłomności; Król to „Szczodry a Śmiały”, ten, „co na wszystko się waży”, uosobienie państwowo-twórczej, zdobywczej siły, ten, który podejmuje tradycję działań Chrobrego. Oto charakteryzujące ten rys słowa, rzucone ludowi:

„Nierzadni wy, wy rządni sercem dziecka,
Dusza się żali w Was, płaczka zdradziecka.
Kiedyż w was zbudzi się żądność i radość krwi,
Żebyście parli strach jak wilcy, sępi”. (s. 32).

Może dla uwypuklenia jego władczej, srogiej mocy, obcej i przeciwnej miłosierdziu chrześcijańskiemu, ukazuje poeta (popołniając anachronizm) jego związek z Krasawicą,

¹⁾ Tylko Krasiński miał tę władzę wyolbrzymiania i skupiania paru piekieł w duszach swoich „trzykroć dartych” bohaterów; osiągał to jednak zgola innym środkiem, nie przez nadawanie różnych znaczeń i postaw bohaterom. W pewnym, acz mniejszym stopniu miał tę władzę i Ryszard Wagner.

„czarownicą z pogańskiej gontyny“, która przemawia do Króla w te słowa:

„Wieczysta ze mną sława woła,
nie marny, zradny jęk kościoła,
tę moc wieczystą znaj“. (B. Śm. s. 35)

Ona, ta czarownica-rusałka-poganka, dała mu moc:

„Dałam ci miłość, moc ci dałam.
Siłami tych piorunów pałam,
co szły przez święty klęty gaj“. (B. Śm. s. 34.)

W tem „pogańskim“ stanowisku Króla, w tej jego ufności w miecz tylko i siłę kryje się główny zaród przysłego tragizmu: zuchwalstwo wobec potęg metafizycznych. Jest to zaiste ten, co na wszystko się waży! A z tym tragizmem zbrodniczego sięgania po rzeczy nieznanne, nadludzkie wiąże się tragizm bohaterstwa. Dlatego bowiem właśnie, że jest bohaterem, sięga Bolesław po to, co jest nad siły, dlatego też musi zginąć.

Wskażemy dalej, jak różnorodne są te tragiczne zmagania i jak dzięki temu potęguje się ogólne wrażenie tragizmu. Bolesław podejmuje walkę z „Posągiem wieków“, z potworną lawiną legendy o Biskupie. „Wiesz z kim walczyć?“ (pyta z zuchwałą dumą brata):

„Jeśli w nim jest moc?
Moc, co piorunem zabija
I przytłacza duszę trumniskiem,
To wtedy ja ze zjawiskiem
Podejmę walkę“. (B. Śm. s. 73).

Przypomnijmy sobie moment druzgotania trumny św. Stanisława w „Akropolis“ i walkę, jaką prowadził Wyspiański ze „śmiercią“, z romantycznym rozmiłowaniem się w „grobach“. Bolesław to brat Konrada z „Wyzwolenia“, walczą-

cego w imię życia z Genjuszem i zatraskującego grobowe podziemia. — Możliwa zaś rzecz, że poeta, który pisał: „przemóż śmierć“, „ducha twego siłą zgonu mierzą“, — mocował się sam z myślą o swojej śmierci — i uczuciami swojemi zabarwił duszę bohatera. Bolesław podejmuje walkę ze śmiercią jak Konrad („Wyzwolenie“ pisane było prawie współcześnie), a śmierć ta mieni się dwiema treściami: jedna — to zgon faktyczny, subiektywnie odczuwany, druga — to synonim przeszłości, legendy, która tłoczy twórcze, nowe życie. Stąd te szydercze słowa, skierowane przez króla do Włodzisława:

„A ty jesteś niczem,
z tem wybladłem rozumów obliczem,
i będziesz niczem, póki śmierci lęku
nie zmożesz w sobie“. ¹⁾ (B. Śm. s. 74).

Zuchwalstwo wobec potęg nadludzkich — nie jest więc u Bolesława ślepotą na sferę metafizyczną; on chce skruszyć „posąg przeklęty“:

„ja widziałem,
że tam w jego oczach goreją
światła, które płoną stulecia“. (B. Śm. s. 75).

Bolesław w zaciekłości szalonej odwagi nie ma odczucia całej swej tragedji (jakie, jak zobaczymy, ma Biskup), ale ta odwaga jego jest przez zwyciężenie poczucia grozy metafizycznej. Zuchwalstwo Króla nie jest całkiem ślepe, szalone i nieświadome siebie.

Prócz państwowotwórczych zamysłów, w których czuje się przez Biskupa krępowanym, nie ma on wyraźnych ce-

¹⁾ Przypominam, że jak Król, tak i Biskup to postacie, mające wielorakie znaczenie. i że Biskup to nie tylko biskup, ale zarazem „człowiek w potęgę Boga“, posąg, legenda, trumna — przeszłość — śmierć.

łów ziemskich; walcząc z Biskupem — walczy z nim, jako z siłą, która mu stoi na zawadzie, która go może zdradza, a w każdym razie pęta. Poprostu czuje się i on pomazańcem bożym, jako król („Bom ja tu... dan, przez Boga rękę stawion“): chce żywiołowego, niekrepowanego niczem ujścia dla swych sił twórczych. Nie rozumie on dobrze tej potęgi, która nim władnie, ale mówi temu niewiadomemu: stań się, „i niech się te rzeczy dzieją, których się tajemnica we mnie kryje“. Jako pomazaniec boży, czuje się Bolesław uprawnionym do absolutnej władczej swobody i nie bierze całej odpowiedzialności na siebie: Bóg, którego czuje się narzędziem i pełnomocnikiem, jest odpowiedzialny za wszystko:

„żem król, — karzę! Bóg ze mną zbrodnie dźwiga!
(B. Śm. s. 32).

Jest tu niekonsekwencja w stosunku do „pogańskości“ Króla, kochanka rusałki, ale ponadto mamy tu w Bolesławie dwie postawy względem losu: Bolesław walcząc z Biskupem, walczy z losem-Bogiem, bo wie, że Bóg i przez Biskupa przemawia ale sam też, z drugiej strony, czuje się tylko narzędziem losu-Boga, bo jest pomazańcem bożym — tak samo jak Biskup. Dzięki temu jest on podwójnie tragiczny: jako ten, który zginie w walce nad siły z potęgą metafizyczną i z potęgą historii („Posągiem wieków“), a zarazem jako ten, który padnie dlatego, że był narzędziem losu (bo według metafizyki poety Bóg kruszy swoje narzędzia). Bolesław, choć, jak powiedziałem, całej tragicznej prawdy nie odczuwa, ma jednak chwile przecucia i te właśnie napętlają go grozą i lękiem. Napół świadomy prawdy mówi Król:

„Jeśli on (t.j. Biskup) jest ten.
Którego Bóg przeciw mnie posła,

By wstrzymał mnie, gdzie mnie się znaczy droga,
To ja zabiję go,
Bom na to jest od Boga“. (B. Śm. s. 74/75).

Poprzez te słowa bohatera odsłania nam Wyspiański rąbek całej swojej koncepcji. W praźródle to bierze początek ta irracjonalna, sprzeczna w sobie i straszliwa sprawa. Bóg stwarza siły, których przeznaczeniem jest walczyć ze sobą. Bolesław jest „wpętany w ducha koło“, „Bóg (go) za swoje użyje narzędzie“. Popelnia on zbrodnie, bo sądzi, że popelnia je w imię Boga, wierzy, iż cokolwiek czyni pomazaniec — słusznie czyni. Jest on winien i niewinien: — istotnie jakieś przeznaczenie Boga spełnił, ale nie to, o którym sam myślał. Mniemał, że Bóg z nim „zbrodnie dźwiga“, — Bóg zaś czyni go za zbrodnie odpowiedzialnym. Tragizm tej pomyłki zwiastuje mu już wieszcz-Rapsod:

„Ty jako boży sierp chcesz żąć,
Wiedz, żeś jest tylko zbrodzień“. (B. Śm. s. 55).

Bolesław mógłby wyrzec to bluźnierstwo, przepojone świętą zgрозą i bezmierną goryczą, które wypowiada Odys:

„Znam dzieła Boże!...
Co przeklina tem, że pomoże w złem“.

On jednak ma to jasnowidzenie swego tragizmu dopiero w ostatniej chwili, i to wyjaśnia jego ostatnie słowa:

„Boga klnę, Boga przeklinam“.

Taki jest tragizm bohaterstwa tego, „co na wszystko się waży“; taki jest tragizm omyłki tego, co zamyślał spełnić boże przeznaczenie. Wyspiański jednak nietylko psychologicznie umotywowował postęпки Króla, lecz i metafizycznie objaśnił jego karę, obarczając go ujemnymi cechami: instynktami zbrodniczymi. Nietylko Rapsod, którego Król-

lowi tak łatwo przychodzi zabić, mianuje go zbrodniarzem. Jest on istotnie nieludzki i bezwzględny jako sędzia. To też jedna z sądzonych przezeń niewiernych żon przemawia do niego w te słowa:

„Posądzona jestem nieprawie
Przez twą rękę władzy z b ó j e c k ą
Przez twą rękę niemiecką“. (B. Śm. s. 58).

A Rapsod śpiewa:

„Rychezy w tobie płynie krew,
Królujesz nam przez zbrodnie“! (B. Śm. s. 51).

Pewnym demonizmem zbrodnictw tchną i słowa samego Króla:

„Odrodzę świat,
Świat przez krew zbawiem“! (B. Śm. s. 76).

Obok więc poczucia drapieżnej, nieustraszonej potęgi ma Bolesław przebłycki poczucia winy i zgrozy. Ta zgroza, wypływająca z ingerencji w metafizyczną sferę nieznanego, tłumaczy tak niezgodnie na pozór z jego charakterem chwile niepokoju:

„Niezmienna moja dola,
Żaden miecz mi nie straszy,
Jeno żoraw (t. j. miecz) mój własny,
Jeno nędza ma własna i wola“¹⁾. (B. Śm. s. 47).

Obarczając swych bohaterów winą, cechami ujemnymi, ulegał Wyspiański nieraz konwencjom i przeważnie nie

¹⁾ Usprawiedliwione więc też są, choć mniej z tą postawą śmiałego władcy licują, chwile nieokreślonych smutków:

„Jaż też z wieńcem na czole
Sam przystanę na kole,
Będę patrzeć jak słońce umiera,
Chcę się stroić dziś godnie,
Chcę zabić smutek mój“. (B. Śm. s. 59).

pomnażał tem tragizmu dzieła. Tu nie zachodzi taki wypadek. Bohater jest winien i nie winien, cechy jego, srogość i bezwzględność, graniczące ze zbrodnictwami instynktami, są niemal nierozłączne z tą postawą, która go czyni potężnym, nieustraszoną zdobywcą. Tak pojął on swoje przeznaczenie i zadanie. Spełnia je wierząc, że Bóg jest współodpowiedzialny.

Uprzytomniając sobie syntetycznie hierarchie wyżej omówionych zmagani tragicznych bohatera, zdać sobie możemy sprawę ze środków, jakimi poeta potęguje tragizm. W końcu utworu wyolbrzymia poeta ten tragizm raz jeszcze, uzmysławiając — niby w widzeniach dręczonego sumieniem Króla — nieskończoność walki. Poprzez wieki rośnie sława i świętość Biskupa: Król widzi pielgrzymki do świętych jego szczątków i słucha, jak kalecy śpiewają o jego cudach. Spełnia się zapowiedź Biskupa: „A moja moc wróci podniebna“. W perspektywie historii pada ten, którego zwycięstwo było tragiczną pomyłką. „Sława twoja śmierć tobie u ludzi“ — szepce mu wieść. W końcu „Bolesława Śmiałego“ niema pojednania dla tragedii króla, ale „Skalka“ odsłania prawdę, że zwycięstwo legendy-trumny jest dla Biskupa również zwycięstwem tragicznym. Już w ostatnich słowach Rapsodu o Bolesławie zawarta jest w skrócie cała koncepcja obu dramatów:

„Ty będziesz wieczność całą w tym zapędzie
Zawieszon z mieczem gotowym do cięcia,
Ty Śmiały, coś mordował boskie sędzie,
Gdy cię kościelne druzgotały klęcia,
Sądu i miecza wstrzymane orędzie,
Aż cię powoła róg do wniebowzięcia:
Na sąd twój biskup dla cię zmógł cmentarze,
Jemuż sąd Boga przeżegnać cię każe“.

Głęboki sens — nie historyczny lecz moralny — akcji Biskupa w dramacie o Bolesławie odsłania nam dopiero „Skalka”. Nie dostojnik to jeno kościoła, ale przemożny, nieubłagany pogromca pogaństwa, mocny duchem bożym, nie człowiek już, ale niemal potęga metafizyczna, wedle określenia Rapsoda — „człowiek w potędze Boga”:

„Orzeł i Bóg w jego twarzy”.

„Oczy ma gorejące,
Zeżarte pożarem grozy”. (Sk. s. 6—7).

Twardy i niezłomny jest Biskup nawet w najwyższym pokorze dobrowolnego męczeństwa. „Niech wie” — mówi o Królu — „że ludom król, król drugi będę przy nim stał”¹⁾. Jest on jeszcze głębiej, niż Bolesław, przeświadczony o swem bożem posłannictwie. By zrozumieć jego postawę moralną, przypomnieć sobie należy, że aczkolwiek los w tragedjach Wyspiańskiego odgrywa wielką rolę, tragedje te nie są fatalistyczne. Zawierają one cały szereg możliwych postaw względem losu; najwyższą zaś z nich jest dorośnięcie duchem do zrozumienia swego przeznaczenia, utożsamienie świadome czynów z tem przeznaczeniem, nawet wtedy, gdy jest ono odczuwane jako tragiczne. Biskup, jak Hamlet Wyspiańskiego, osiągnął tę postawę moralną.

„Otom dorósł wolą i godziną,
Bym budził i wzniecał dusze”. (Sk. s. 21).

Ta postawa jest w hierarchji postaw wyższa od tej, którą zajmuje Bolesław, nieświadom dobrze swego prze-

¹⁾ Że potępia Króla za jego srogość, nieludzką, zuchwalstwo — o tem mówiłem już poprzednio; to właściwie jest przyczyną jego wystąpienia przeciw Królowi.

znaczenia ani swej tragedji¹⁾. — „Wszystko na tem, aby być w pogotowiu” — mówi jedyny równy Biskupowi moralnie bohater Wyspiańskiego (Hamlet). Więc gdy Wieszczy-Rapsod pogański zapowiada Biskupowi:

„Nie będziesz nigdy ty,
Choć zwiesz się Anieł Boży,
Panem tajemnic tych²⁾”, — ...

— — — — —
Chyba się twoją krwią
Ten zdrój pomnoży”, (Sk. s. 22).

Biskup gotów jest zwyciężyć pogaństwo — męczeństwem. W ekstazie męczennika rzecze te słowa samotnej modlitwy:

„Zabijasz, wskrzeszasz, wieczny Pan,
Przez moc niewyśpiewaną.

— — — — —
Gdy droga, którą znaczysz bieg
Niezlomnych Twoich praw i kar,
Przez naszą idzie pierś i krew,
Weź krwi serdeczny dar”. (Sk. s. 45).

A znaczy to: jeśli droga przeznaczeń bożych wiedzie przez krew i ofiarę życia, to przyjmę ten los. Wie on, co czyni. Zabrał lirę pogańską Rapsodowi, i poprzez tęsknotę za pieśnią, zmusił go, by ją odzyskał męczeńską śmiercią — jako chrześcijanin. I oto Rapsod śpiewa już proroczo dołę Biskupa:

„Człowiek zasieczon w kwietny maj
Przez wieki wstanie święty”. (Sk. s. 49).

Zniewolił duchem wygnaną przez zagniewanego króla Krasawicę, i ta tak oto w pokorze mu się spowiada:

¹⁾ Przypominam jego słowa: „niech się te rzeczy dzieją, których się tajemnica we mnie kryje”.

²⁾ T. j. tych świętości ducha narodu, które posiadał pogański Rapsod.

„Przeciwko tobie chciałam iść
Z mocą piorunów klętych,
Lecz oto padłam, drżący liść,
Boś ty jest z naszych świętych“. (Sk. s. 52).

Króla pozostawił w tragicznem osamotnieniu. Posiadł władzę nad ludem, wyzwolił go z pogaństwa i tyranji:

„Jesteście wolni — wolnych tu przywiodłem, —
Bogu jednemu posłuszeństwo winni“.
(Sk. s. 52).

Ale tu poczyną się jego tragedja. Bo, choć dorósł duchem do przeznaczenia męczennika — nie pojął jednak całości boskich przeznaczeń. Teraz zrozumie całość. Jak obaczymy dalej, objaśni mu ją Śmierć. W myśl konwencji, jako bohatera tragicznego, obarcza Wyspiański Biskupa winą. Albowiem wedle metafizyki poety, wyłożonej w studjum o Hamlecie, grzechem jest człowiekowi porywać się na wyrokowanie o duszach innych ludzi, co Boga jeno jest rzeczą. Biskup w dumie sięgnął po prawa boże, sprawował boskie sądy, rzucając klątwę na króla. A tak, dorastając w swoim mniemaniu do przeznaczenia — w istocie popełnił ten sam błąd co i król: „Wyzwałeś Boga, wieszcz i wróż“ — mówi doń Śmierć — wysłannica Boga. Mniemał się boskim sędzią („Otom jest sędzia ludzkich win“ — mówił o sobie), był tylko narzędziem — jak i król — w ręku Boga. „Bóg bowiem sądzi sam“. Jak król, mniemając, iż wszystko, cokolwiek uczyni, z Boga jest, zyskał tylko winę zbrodni, — tak i on omylił się w swoich rachunkach. Oto objawia Biskupowi Śmierć tragiczną ironję spełnienia się jego zamysłów. Jemu, który chciał lud z mocy piekieł wyzwolić, objawia skutki jego walki z królem... — przyszły podział Polski na dzielnice:

„Twoja wola spełnia się.
Temu część i temu część,
Takie prawo głosi pieść“.
(Sk. s. 63).

I stoi oto ten „zwycięzca“ nad gruzami swej prawdy, święcąc straszliwy w swym tragizmie triumf — karykatury własnego dzieła. Chciał zwycięstwa prawdy, a spełnił tylko swoją wolę, która prawdzie zaprzeczyła. Rodzi się w jego duszy pytanie-zwątpienie: „Czem jest moc, co Bóg ją dał, przecz sam Bóg mnie bierze w łów?“ Czyż ma sam prawdzie zaprzeczyć?

Wtedy tłumaczy mu Śmierć wolę Boga: zwiastuje, że prawda zwycięży... przez jego zgon: „Bóg przez ciebie spełni cud“. I w tem tragiczna sprzeczność, iż ten który, w imię prawdy wystąpił — uznać ma swój błąd, a prawda zwycięży!!! Zaprzeczyć ma sobie, a przyjąć śmierć z ręki Króla, albowiem i przez Króla mówi Bóg („Boży miecz i Boży król“); nad śmiercią zaś jego, nad zaprzeczeniem jego własnej, po ludzku pojętej prawdy, uniesie się Prawda Boga. Jego ludzka prawda, to „prawdzie kłam“; co z niego samego jako prawda wieczysta zostanie, to tylko jego śmierć („prawda twa we śmierci jeno wiecznie trwa“). Biskup nie cofnie się przed śmiercią, bo z jej ust słyszał: „Jeśli krok ustąpisz wstecz, twoja się nie spełni rzecz“. Na ofiarę męczeńską dla osiągnięcia moralnego zwycięstwa był on gotów już dawniej. Ale teraz to przyjęcie śmierci nabiera zgola odmiennego charakteru: jest to środek odkupienia, zmazania własnych win, kara. Śmierć jego usunie też zło następstw samowolnych czynów; czar jego świętości, gdy winę śmiercią zgładzi, pozwoli w przyszłości narodu „w jedno sprząć, co roztargał ogień żądz“.

Przedziwne, irracjonalne rozwijania się przeznaczeń ludzkich odsłania rozmowa Biskupa ze Śmiercią: Nie Bolesław, walczący ze śmiercią, będzie jej zwycięzcą, ale... Biskup Stanisław, który ją przyjmie i przez to zyska sławę, trwającą przez wieki! I znowu tragiczna ironja losu: Ten, który samą śmierć zwyciężył, Biskup, — zginie z ręki człowieka:

„Przemogłeś Śmierć zwycięski duch,
człowiek twe skruszy ciało“. (Sk. str. 95).

Tragizm więc nietylko w tem tkwi, iż ten, co mniemał się triumfotorem, uznać ma swój błąd: samo przyjęcie śmierci jako kary nabrzmiałe jest tragiczną ironją, która w swoim zwycięskim pochodzie jest nielitościwa. Taki bowiem jest ten tragiczny splot zdarzeń, że przez słabszą potęgę, Króla, niby gwoli sroższemu upokorzeniu, Bóg zsyła śmierć zwycięzcy Biskupowi, a on modlić się ma za Króla. Królowi-wrogowi zawdzięczać będzie Biskup swoją sławę Świętego!

Tragicznie nierozwikłane są sądy boże: świętość i zbrodnia się płaczą. Król — narzędzie boże — zabija,

„by w wieczny temu podał słuch,
co z ducha w tobie wstało“;

temi oto słowami Śmierć objaśnia Biskupowi jego — prawdziwe tym razem, a nie domniemane tylko — przeznaczenie. Nad męką unosi się mistyczno-moralne pojednanie wybrańców męczenników.

Nie można jeszcze tutaj ukazać całej kopuły koncepcji splątanych losów dwu bohaterów, albowiem wiążą się one jeszcze z losem Rapsoda.

Postać ta pozostaje absolutnie niezrozumiałą, jeśli się nie czyta obu dramatów razem, przeplatając akty „Skalki“

aktami „Bolesława“. Rapsod jest wcieleniem wieszczey, wciąż odradzającej się pieśni narodu:

„Narodu pieśń, narodu śpiew
i myśl i serce tkliwe
i wszystek ból i żal i gniew
w krwi mojej płyną żywe“. (Sk. str. 415)

Nieukocona nostalgia za pięknem-pieśnią wiedzie go w wieszczym i wyprzedzającym wciąż innych pochodzie naprzód. Dlatego, gdy jedynie śmierć okazuje się drogą do odrodzenia w nowym żywocie, stęskniony za nową „dumą“, nową pieśnią i nową młodością Rapsod w ofiarnej śmierci wyprzedza żarliwie Biskupa.

„Ja równy tobie wstaję wróż,
w przegon przed tobą muszę!

Poza mną ducha — idziesz ty,
człowiek w potędze Boga“. (Sk. str. 51.)

Jego więc postawę moralną określa wiara w odrodzenie się poprzez śmierć. Lirę — narzędzie pieśni, które jako poganinowi odebrał mu Biskup — chce Rapsod jako chrześcijanin-męczennik odzyskać, przeto żąda śmierci od tego, któremu „nic zabić człowieka“, od Bolesława.

Tragiczne jest przeciwieństwo uczuć Rapsoda względem Króla. Nienawidzi go („jednego ciebie śpiew mój klnie“), a on jeden jest zdolny dać mu to, czego pragnie co jest dlań wyzwoleniem — śmierć. Odwrotnie, w tym obopólnym stosunku, tragiczny jest i Król: w czynie, który dla Rapsoda stanowi wybawienie, spełnia on zarazem zbrodnię zabójstwa, za którą spadnie nań kara, albowiem Rapsod mówi:

„Lecz kto się ręką czoła tknie,
kto na mnie porwie noża,
pioruny jego liczą dnie
i sięgnie kara Boża“. (B. Śm. 54.)

W losie Rapsoda jest to tragiczne, że wyzwala się on poprzez śmierć:

„Wyzwoleń chcę z martwoty tej,
Śmierć jedna mnie ocali“. (B. Śm. str. 50).

Tragiczna jest — dalej — efemeryczność jego triumfu — tak drogo okupionego: bo jest to tylko jeden moment w wieczystym kołowrocie przeobrażeń; sam Rapsod mówi o sobie:

„Na jedną chwilę sięgnę dusz
i duchem walkę stoczę“.

Całość jednak, cały palingenetyczny krąg jego żywota i odrodzeń — nie jest tragiczny i dlatego, mimo wymienionych momentów tragicznych, stać to nietragiczna: radość wyzwolenia poprzez ofiarę równoważy jej mękę. Reprezentuje ona jeden pierwiastek filozofii Wyspiańskiego (palingenezę), który, między innymi, zawarty jest również w omawianych utworach.

Poprzez śmierć zyskuje się nowe życie, a więc „umierać musi, co ma żyć“ (jak mówi Kora w „Nocy Listopadowej“). Ale wszystko u Wyspiańskiego zależne jest od tego, co go uderza w tym rytmie kołowrotu świata, w którym życie i śmierć naprzemian się mijają, od tego, co on sam akcentuje. Nie jest tragicznym, że poprzez śmierć dochodzi się do życia, ale par excellence tragicznym, że każde życie nosi w sobie zaród śmierci. Logicznie biorąc, obie formuły wzajemnie się dopełniają; logicznie wszystko jedno, którą z nich się wygłosi jako wyraz pewnego pra-

prawa. Zbija to z tropu tych, co biorą rzecz czysto intelektualistycznie; trzeba jednak zrozumieć, że choć całej formule „umierać musi, co ma żyć, i co żyje, musi umrzeć“, odpowiada poczucie świata jako harmonji, to przecież akcentowanie uczuciowe drugiej części tej formuły, równa się zrozumieniu świata jako wciąż powtarzające się tragedji¹⁾ Od tego uczuciowego akcentu w rytmicy biegu rzeczy zależy cały pogląd na świat. Otóż uczuciowe akcenty bywają u Wyspiańskiego różne, inne w Nocy Listopadowej i inne „Skałce“.

Rytmika biegu świata w odczuciu Wyspiańskiego nie jest monotonna; często akcentuje on znikomość potęgi, podkreśla chwilę triumfu w przededniu zagłady, jako tragiczny kontrast:

„Stara to baśń — wieczysty bieg,
.....
Wstępują nad przepaści brzeg
I dumą kraszają czoła“. (Sk. str. 50).

I krąg Rodu Piastów w „Skałce“ wyobraża tragicznie pojęty bieg życia. Podczas gdy w transponowaniu na wieki tragicznej walki (w „Bolesławie Śmiałym“) odsłaniał poeta perspektywy, w których się tragizm waży, w „Kręgu Rodu Piastów“ uchwycił wieczyste stawanie się tragizmu. W tej rytmice wieczystego biegu rzeczy akcent uczuciowy rozstrzyga o tragicznej koncepcji świata:

„Kto u szczytu wnet zaginie;
Inny się do wierzchu pnie.“

¹⁾ Zrozumiały więc będzie ten pozorny paradoks, że jeden żywot Rapsoda jest tragiczny, ale całość jego żywotów w palingenezie nie jest tragiczna.

Chwilę jeno w górnym szczycie,
Chwilę jeno w słońcu świeć;
Złudnym jeno blaskiem życie,
W kole wiecznem na dół leć¹⁾.

Ta tragiczna koncepcja życia sama przez się mogła być już pojednaniem dla zawartej w obu utworach tragedji, albowiem tragizm świata już poniekąd „tłumaczy” i sankcjonuje tragedje poszczególne. Wyspiański jednak odkrywa olbrzymie perspektywy metafizyczne, które inaczej jeszcze tragizm postaci „tłumacza”.

W micie o Edypie może najwyraźniej przebija idea, że człowiek, uciekający od klątwy, właśnie przez tę ucieczkę w błąd popada i klątwę spełnia, a w ten sposób święci triumf niepojęte prawo, którem bogowie rządzą w świecie. Wyspiański posługiwał się czasem i tą koncepcją; ale w naszej podwójnej tragedji jest koncepcja inna: Bóg dochodzi swych dziwnych i niepojętych celów drogą okólną, poprzez zderzenie się sił²⁾. W straszliwej omyłce, która jest jednak prawdą, człowiek podejmuje się spełnić Boże dzieło; ale nie widzi całości bożych przeznaczeń, to też wtedy, gdy mu się zdaje, iż spełnia przeznaczenie, myli się, ginie — ale właśnie w ten sposób to przeznaczenie spełnia. Musi być ukarany — bo taka jest metafizyka poety: nie masz życia bez grzechu. A ta kara jest tragiczna, ponieważ jest razem sprawa

¹⁾ Wszystkie podkreślenia — tak tu, jak w poprzednich cytatach — pochodzą odemnie.

²⁾ Przypominam wiersz, już cytowany, z Bolesława Śmiałego

Jeśli on jest ten,
Którego Bóg przeciw mnie posła,
By wstrzymał mnie, gdzie mnie się znaczy droga,
To ja zabiję go,
Bom na to jest od Boga.

wiedliwa i niesprawiedliwa: grzech był — ale być musiał, bo bez niego miema czynu, niema życia. Taki los Bolesława, taki Biskupa. Niewspółmierność faktów z logiką i sprawiedliwością ludzką odrzucona jest na niewspółmierność między zamiarami człowieka a prawami, którymi Bóg rządzi w świecie. Z punktu widzenia człowieka jest to straszliwym bezsens i bezprawiem, aby ginął właśnie ten, kto myśli Boga chciał podjąć, ten, „kogo Bóg wprzeże w swoje koło i za swoje użyje narzędzie”.

Bolesław i Biskup, każdy myśl bożą i przeznaczenie swoje spełniając, zwalczać się muszą i gubić. Tragizm więc człowieka polega na tem, że spełnia się przeznaczenie, ale inaczej niż on myśli, jakimś niepojętem prawem, którego on (choć pozornie zna to przeznaczenie) nie rozumie. To niepojęte prawo jest właśnie tragiczne. Wie niby człowiek, co czyni... a jednak nie wie; żyje w prawdzie... i w błędzie, winien i nie winien. Innej drogi spełnienia przeznaczeń nie masz. To jest ostateczny sens tych słów, które rzeczy Biskupowi wszystkowiedząca Śmierć:

„Jeden jest prawdy wieczny bieg:
Że nie masz życia, krom przez grzech;
Jeden jest życia wieczny los:
Wzajemnych zbrodni waży cios”. (Sk. 60).

To samo źródło, z którego występujące przeciw sobie siły biorą początek, jest zarazem źródłem pojednania ich gdzieś w wyższej potędze. Poprzez wzajemne ich zderzenia święci triumf boska prawda. Tragizm jednostek zostaje przezwyciężony, gdy jest zrozumiany jako prawo tej okólnej drogi iszczenia się boskich celów. Ale to prawo nigdy nie może być przetłumaczone na język logiki i sprawiedliwości, bo jest z niemi niewspółmierne. Jest ono bo-

wiem formułą przeciwieństw, co zatrutę i wybawienie, wzajemne unicestwienie i pojednanie wywodzi z jednego źródła:

„Piekła i niebios jeden Bóg“. (Sk. 61).

Mamy więc tu dwie koncepcje świata: tragiczną i palingenetyczną. Obie są jednak dla poety znamienne, i nie należy podnosić tylko jednej (palingenezy), jak to czyni prof. Sinko. W „Skalce“ mamy aż dwa przykłady splatania się tych dwu ujęć świata: w widzeniu przyszłości Biskupa i w obrazującym tę przyszłość śpiewie Rapsoda.

Widzenie przyszłości, dane Biskupowi wraz z zapowiedzią Śmierci, iż po spłaceniu winy krwią to, co z jego „ducha wstało“, pozostanie trwałe — stanowi pojednanie tragedji Biskupa. Biskup, jako ostatnie życzenie, wypowiada słowa:

„Bym widział stróże ołtarza,
Mocarze mojego kraju,
Jak Duch je Boży pomnaża“. (Sk. 65).

Otóż pierwsze widzenie z „pisma rodzaju“ nosi wyraźne piętno myśli, iż każdej śmierci rodzi się nowe życie; drugie, „krąg Piastów Rodu“, jak zaznaczyłem, jest tragiczno-dynamicznym obrazem życia¹⁾.

Analogiczną dwoistość mamy w śpiewie Rapsoda. Cytowne już słowa: „Stara to Baśń — wieczysty bieg, wstępują nad przepaści brzeg i dumą kraszą czoła“ — są wy-

¹⁾ Aniołowie wstępujący i zstępujący po drabinie (sen Jakóba w Akropolis), bieg fal, z którymi rozmawia Achilles (Achilleis), wskazują „przypominam raz jeszcze“ na ciągle poszukiwanie przez poetę środka ekspresji, w którym tragizm ukazany byłby w taki dynamiczny sposób. Podobno obraz Burne-Jonesa „Koło szczęścia“ nasunął Wyspiańskiemu pomysł kręgu ze „Skalki“; analogicznie można przypuszczać że „Złote schody“ tegoż malarza podsunęły pomysł wyzyskania w ten sposób motywu biblijnego. Czy taka, czy inna jest geneza — nie Burne-Jones, ale Wyspiański ujął ten motyw tragicznie i znalazł w nim idealny środek dynamicznego przedstawienia sprawy tragicznej, która staje się wciąż — wraz z życiem.

rażnie nabrzmiałe tragizmem, inne słowa tego śpiewu zawierają myśl o odrodzeniu z śmierci.

W jakim te koncepcje pozostają do siebie stosunku nie wiemy; nie wiemy nawet, czy poeta myślał nad tem, by je obydwie pogodzić w omawianym utworze. Może o jednym lub drugim pojmowaniu świata decydowała chwila, uczucie. Może wiara w palingenezę była tem spokojnem niebem, które jak sklepienie obejmowało także i tragizm świata; może tragicznymi byli dla poety jedynie ci, co walczą w Sprawie bożej „we złotych królów koronach“; może tragizm był prawem tylko życia ludzkiego („że los, przed którym daremno ucieka, człowiek znaczący ma piętnem nad czołem“) ale nie prawem wszechświata; dlatego wyzwolon jest z tragizmu, kto się z życia wyzwolił przez śmierć, jak Rapsod. Ale gdyby raz jeszcze w życie chciał wrócić, raz jeszcze młodość przeżyć, musi wtedy przyjąć i tragiczne prawo życia:

„Chociaż się dusza w męce żali,
Pójść musisz ciężar przyjąć twój“. (Sk. 38).

Tak zdaje się przedstawiać stosunek tych dwóch koncepcyj świata w „Skalce“¹⁾.

To nie niejasność myśli, ani „las fantazji“ utrudnia wnikięcie w dzieło, raczej nadmiar pomysłów, niby kilka talentów w jednym człowieku, stale dopominających się swego współudziału — przysłania klasyczne linje opłotem mnóstwa pędów twórczych. Leży w tem specyficzny tra-

¹⁾ W „Akropolis“ jednak i „Powrocie Odyssa“ cały palingenetyczny krąg życia przedstawiony jest jako jedno pasmo tragicznych zmagowań; przemawiałoby to za tem, że tragiczne widzenie życia zwyciężyło optymistyczną wiarę w odrodzenie, następujące po śmierci. Logicznie wiąże się to z pojmowaniem życia jako walki z przeświadczeniem wyrażonem nietylko w „Skalce“ lecz i w „Meleagrze“ i „Odyssie“, że nie masz czynu bez winy.

gizm bogactwa twórczego. Co pod pewnym względem jest szkoda — sówicie i ze zbytkiem zostaje wynagrodzone. Samo starcie się dwu potężnych postaci nietylko przez to jest tragiczne, że zostało pojęte i ukazane jako w przeznaczeniu swoim konieczne: tragizm tego starcia jest tem potężniejszy, że wzmożony indywidualną tragedją każdej z postaci. To tragizm w drugiej potędze. A metafizyczna groza tego zderzenia tem jest wyższa, że nie rozgrywa się ono między ludźmi tylko. To są dwa olbrzymie cienie — wielkie długością czasu, który je od nas dzieli, — wielkie w swej grozie metafizycznej, ile że sięgają w nieznane i niepojęte przeznaczenia, — wielkie, ile że reprezentują nam dwie postawy względem życia, odwieczne i po dziś dzień żywe, obiedwie mogące porywać, ale do wzajemnej walki przeznaczone. Wyspiański, walczący z przekleństwem śmierci zwisającym nad Polską, a usymbolizowanem w trumnie św. Stanisława, wzniósł się tym razem — przez swe wyznanie, łączące Apolla-Chrystusa w jedną pełnię zmysłowego i duchowego życia — ku bezstronnemu metafizyczno-historycznemu punktowi widzenia obu tych postaw.

A losy tych cieniów nie sąż — jak skłonny byłby zapewne orzec historyk — czczą, fantastyczną konstrukcją metafizyka? Nie tyczyż ona żadnej rzeczywistości, skoro nie wchodzi w ściśle określone motywy historycznego zartu? Jestże to mijanie się przeznaczeń — jednego, obranego przez siebie według wyobrażenia o niem w kręgu własnych horyzontów myśli i własnego czasu, a więc domniemanego, z drugim, rzeczywistym przeznaczeniem, — jedynie fikcją poety? Nie jestże każdy czyn w szeregu przyczynowym zdarzeń jakimś zaczątkiem lawiny następstw? Lawiny, wobec której jest się odpowiedzialnym i nie jest

odpowiedzialnym, winnym i niewinnym? W takim rozumieniu czyn jest zuchwałą ingerencją w sprawy boskie. Takie ujęcie czynu historycznego konsekwentnie wiąże się z całą metafizyką poety, według której niemasz czynu bez grzechu. A tragedia historyczna? Wyspiański o wizję wypadków historycznych w sztuce się nie troszczył. Podobnie jak w innych utworach „historycznych“ zajął swe skrajne, konsekwentne stanowisko artysty. Historia (nie dzieje!) jest rzutem naszego ujęcia i rozumienia przeszłości — w przeszłość. Tym razem ujęcie poety było metafizyczne. Zajmowały go dwie odrębne postawy moralne wobec życia — które tu reprezentuje Król i Biskup. Czyny dziejowe przedstawił jako tragiczne winy wobec bytu metafizycznego, historję — jako walkę i krzyżowanie się tych win w sięganiu po to, co miarę i zakres człowieka przeraża. Ale jednocześnie tragiczną tę koncepcję czynów dziejowych ujął jako jedyną drogę spełnienia się skrytych oku ludzkiemu przeznaczeń.

E) PRZEKŁAD „CYDA“.

Przekład Wyspiańskiego jest, jak wiadomo, wolnym, poetyckim, a nie ścisłym filologicznym tłumaczeniem. Wyspiański nietylko tekst uczynił zwartszym, usuwając niektóre sceny (monologi zwłaszcza) bądź skracaając dialogi, ale niekiedy zlekka modyfikuje treść. Na tem miejscu obchodzą nas tylko rezultaty zestawień, które rzucają jakieś światło na Wyspiańskiego, jako tragika. Mamy parę typów tych zmian, więc je kolejno rozważymy:

Pewne głębiej sięgające, choć bardzo, bardzo nieznaczne zmiany treści są nadzwyczaj charakterystyczne dla natury moralnej Wyspiańskiego i jego bohaterów, która

i tragizm ich zabarwia specyficznie. Postacie Corneille'a odznaczają się wysokim polotem etycznym i dzięki temu właśnie Corneille utrzymuje atmosferę tak wielkiej wzniosłości w swych tragediach. Wyspiański nie potrzebuje jej jeszcze podnosić, ale czyni to ilekroć poczuje najłżejsze jej obniżenie. Niezmiernie charakterystyczną dla Wyspiańskiego jest zmiana postawy moralnej. Infantki w pierwszych scenach „Cyda”. Tragizm Infantki Corneille'a polega na tem, że dumę królowny ocalić może tylko zdławieniem miłości do niższego od niej stanowiskiem Roderyga. Co osiągnie, ocalenie dumy, będzie tragicznem, bo zbyt drogo okupionem zwycięstwem. Infantka Corneille'a wyraźnie cel swego postępu (nawiązania miłości między Roderygiem a Szimeną) wypowiada.

„Et j'allumais leur feux pour l'éteindre les miens“. Ponieważ ta дума w owych czasach w Hiszpanji mogła wydawać się aż tak wzniosłą wartością moralną, więc to był postępek tragiczny, dla nas jednak ma lekki ton czegoś niemiłego, płytkiego, Wyspiański postępek Infantki motywuje inaczej. Wyrzeka się ona miłości dla Roderyga, aby ją w tym wyrzeczeniu odnaleźć wyższą, doskonalszą w znaczeniu chrześcijańskim, choć mowa o Amorze.

„Amorze, bóstwo niezdobyte,
Dozwól dojść do się upragniony,
Choćby przez poświęcenie.
Kzesaj w serdeczny blask pożaru,
Co w głębi serca skryte“. (str. 11).

Co zyskał tragizm na pogłębieniu moralnem Infantki, to łagodzi znów przez pojednanie etyczna radość ofiary, więc w zasadzie nie wiele zyskał na sile, albo to podniesienie poziomu moralnego znamienne. Podobnie podnosi Wyspiański etycznie don Diega, każąc mu siebie tylko

a nie siebie obok innych jak u Corneille'a oskarżać przed królem (Akt II. sc. 8).

Do drugiej kategorii zmian zaliczam te, które można nazwać zmetafizycznianiem i zgreczaniem tekstu Corneille'a, to jest modyfikowaniem go w duchu metafizyki tragedji greckich. Nie jest to zgodne z duchem Corneille'a który dalekim był od metafizyki i takie słowa jak „le ciel“, „le destin“, „le sort“ są pozbawionemi wszelkiego mistyczno-uczuciowego akcentu, są pewną górną konwencją poetycką. Wyspiański bardzo często, tłumacząc „sort“ lub „ciel“ przez los, wprowadza swoistą barwę uczuciową tego pojęcia, akcentuje, podkreśla to słowo, nadaje mu subtelne odcienie, których u Corneille'a niema; a więc los przez małe i duże, L, klątwa, przeznaczenie, dola, zazdrość losu, zazdrość Boga. Prócz tego wprowadza je bardzo często tam, gdzie Corneille nie daje do tego powodu, gdzie w tekście francuskim mowy o losie niema:

CORNEILLE:

Elvire: „Après tout, que pensez vous donc faire?“

Chiméne: „Pour conserver mal gloire et finir mon énnui
Le poursuivre, le perdre et mourir après lui“

WYSPIAŃSKI:

Elwira: „Cóż zamierzasz czynić?“

Szimeną: „Co każe przeznaczenie
Pomna rodzica chwały
Jak ojciec mój — chcę słynąć,
Gdy dom się chwieje cały,
Chcę pomścić się i zginąć“

(Akt III. sc. 3).

Albo inny przykład rozmowy Szimena z Roderygiem.

Chiméne: „Ote-moi cet objet odieu
Qui reproche ton crime et la vie á mes yeux“

Szimana: „Krew rodzica do noża
Przyschnięta o swoje prawa klnie“.

(Akt III. sc. 4).

Wyspiański nie tylko mówiąc np. o tej klątwie krwi specyficznie to słowo ożywia, budząc grozę tragiczną, ale wogóle animizuje „siły“ na sposób grecki, jak to zaraz obaczymy, przypisując im zemstę, zazdrość bogów i t. p.

Chiméne: „Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie, et s'en trouve accablée.
Un moment donne au sort des visages divers,
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers“.

Szimana: „Bo wielkie szczęście los zazdrosny ściga,
Gdy człowiek naprzód dołą swą się cieszy,
Już tajemnicze niezgadnione moce
Cios dlań gotują, co szczęście druzgocze“.

(Akt I. sc. 1).

Mamy tu w przykładzie Wyspiańskiego całą metafizykę, o której nigdy nie myślał Corneille, podobną znajdujemy w następującej cytacie:

Elvire: „Gardez, pour vous punir de cet orgueil étrange,
Que le ciel á la fin ne souffre qu'on vous venge...
.....
Et nous verrons du ciel l'équitable courroux
Vous laisser, par sa mort, don Sanche pour époux“.

Ach Szimeno!

„Szimeno, strzeż się, byś tej chwili
Przez los nie była ukarana,
.....
Strzeż się, Szimeno, wyzwąć losu,
By bóstwo cię nie wysłuchało
Darząc, prędkiego darem ciosu. (Akt V. sc. 4).

Ścisłe wiąże się z tem skłonność Wyspiańskiego do mitologizowania, uobiektywniania sił (wszak mamy w powyższej cytacie nawet mowę o „bóstwie“), a nawet poczuć konieczności i wogóle uczuć bohaterów; niekiedy przejawia to się może w drobiazgach niepostrzeżenie dla tłumacza. Mam tu na myśli takie nawet drobne zmiany jak pisanie Los, Szczęście i t. p. przez dużą literę; więc np. sc. 2-iej Aktu I-go znajdujemy taki wiersz:

„Szczęście mi się zaśmiało
Czyli Los da rękojmię“.

Pomijamy tu już fakt, że w oryginale o losie wogóle niema mowy; zwracamy uwagę, że Los i Szczęście są jakby personifikowane, co zaznaczone jest dużą literą, podobnie w sc. 6-tej Aktu I-go Rodrygo mówi: „Gdy się ze Szczęściem chciałem zmierzyć“. Nie zwracalibyśmy może na to uwagi, gdyby nie to, że leżą one w charakterze twórczości dramatycznej poety.

Konfrontacja tych zmian w tekście „Cyda“ Corneille'a z analogicznymi tendencjami personifikowania uczuć i myśli w jego własnych utworach znajduje tu w z a j e m n e potwierdzenie. Własności twórcze Wyspiańskiego każą nam zwracać uwagę na te zmiany tekstu Corneille'a, a te, naodwrot, utwierdzają nas w tem, iż tendencje poety dobrześmy uchwycili i że pochodzą one nie z malarskości i platyczności wizyj poety i potrzeby ich uplastycznienia, ale

mają głębsze źródło, pewne tendencje metafizyczne, które tę formę mitologizowania przyjmują.

W mojej rozprawce o Corneille'u¹⁾, jako tragiku, zwracam uwagę, iż tragizm tych utworów leży tylko w konflikcie wewnętrznym bohaterów, i wskutek tego najważniejszą rolę w formie przedstawienia tragizmu grają dialektyczne, retoryczne i uczuciowe przeciwieństwa zawarte w monologach osób. Wielkość Corneille'a polega głównie na wyczuciu i tworzeniu takich konfliktów duszy, zdolności mistrzowskiej akcentowania tych o pozycji i szerokiej skali ku temu służących środków.

Wyspiański nie zawsze dorównywa, nieporównanemu zda się pod tym względem Corneille'owi, ale gdy nie uda mu się ze względów właściwości języka polskiego dorównywać zawsze równoległe, t. zw. w miejscu odpowiadającym pod tem względem oryginałowi, to wyrównuje czytelnikowi polskiemu ten brak na innem miejscu, świadcząc, iż nie tylko doskonale odczuwa wagę tego rodzaju „tragicznego języka“ w tragedji, ale z mistrzostwem go tworzy. Właściwa Wyspiańskiemu zwartość w celu zbliżenia wszelkich kontrastów tragicznych leży w jego instynkcie tragika; przejawia się nie tylko w budowie ale i języku tragedji, co obaczmy i w przekładzie.

Przytoczmy dwa przykłady: w pierwszym Wyspiański ustąpić musi Corneille'owi, a w drugim odwrotnie:

Chimène: „Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau!
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau
Et m'oblige à venger, après cet coup funeste
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste“.

¹⁾ „Rok Polski“ Marzec 1918.

Szimen: „Plączcie me oczy nieszczęśliwe!
Za jakąż, jakąż karę?
Zbyt może długo, nazbyt długo
Oglądałyście szczęście żywe?
Połowa mego życia
Ostała w ciemnym grobie,
Żywota reszty marne
W cmentarnej mrą żałobie“ (Akt III. sc. 3).

Język Corneille tragiczniejszy, lapidarniejszy w zwięzłej obrazowości przeciwieństw, dosadniejszy — odpowiedni ustęp Wyspiańskiego jest liryczny. Lecz niekiedy moc tragicznych kontrastów Wyspiański nie tylko osiąga, ale wzmacnia ją, nadając przeciwieństwu metafizyczną potęgę, np.:

Chimène: „Mais, malgré la rigueur d'un si cruel devoir,
Mon unique souhait est de ne rien pouvoir“.
Szimen: „Co przeciw tobie pocznę, chcę by los to zwał;
Chcę, by mimo pościgu Bóg ciebie ocalił“.
(Akt III. sc. 4).

Przykładem takiego celowania w emocjonalnych kontrastach, przy posługiwaniu się środkami analogicznymi do corneille'owskich może posłużyć następujący urywek:

Szimen: „To serce niegodziwe
Myśl moją zemście kradnie.
To miłość, znowu miłość,
Co mną okrutna, — władnie“.
(Akt III. sc. 3).

Rozterka, konflikt tragiczny, jest tu zawarty w przeciwieństwach treściowych pierwszego dwuwiersza, to znów transponowany na kontrasty nieoczekiwanego zestawienia: okrutna miłość.

Te cechy, na których odmienność przekładu polega, dążenie do osiągnięcia największej wzniosłości moralnej bohaterów; metafizyczne pojmowanie tragizmu, zabarwione

duchem greckim; tendencja do mitologizowania uczuć, idei; dbałość o zwartość i zbliżanie kontrastów przez skracanie biegu akcji, wreszcie wyrażanie tragicznych przeciwieństw nie tylko w akcji, ale w samym toku wiersza przez odpowiednie zestawianie słów, — przepajanie tragizmem ustępów lirycznych, (zwracaliśmy na to uwagę np. interpretując niektóre ustępy „Legendy“ II-giej) utwierdzają nas w mniemaniu o trafnym postrzeżeniu tych cech w oryginalnych utworach.

KONIEC

LESZEK DEPTUŁA
18-400 ŁOMŻA
ul. Słowackiego 6 m. 74

1979



LE.

ul. Słowackiego 6 m. 74

SPIS ROZDZIAŁÓW.

	Str
Od autora.	7
I. O metodzie badań literackich.	11
II. O tragizmie wogóle.	24
III. Nasz stosunek do Wyspiańskiego jako tragika.	47
IV. Tragizm w światopoglądzie Wyspiańskiego.	59
V. Los i postawy moralne bohaterów.	74
VI. Rozbiór utworów z punktu widzenia tragizmu.	104
A) Utwory osnute na motywach greckich:	
„Meleager“	105
„Protesilaos i Laodamia“	120
„Achilleis“	122
„Powrót Odyssa“	127
B) Utwory osnute na motywach z życia współczesnego:	
„Kłątwa“	143
„Sędziowie“	152
C) Utwory poświęcone zagadnieniom życia Polski:	
„Warszawianka“	159
„Leleweł“	162
„Legjon“	170
„Wesele“	181
„Wyzwolenie“	182
„Akropolis“	185
D) Utwory osnute na motywach z przeszłości narodu:	
„Legenda“	192
„Bolesław Śmiały“ i „Skalka“	205
E) Przekład „Cyda“.	229