

Przegląd Warsz. 1923, październik.



ZAGADNIENIE TRAGIZMU W TWÓRCZOŚCI WYSPIAŃSKIEGO.

Tragizm, który był Wyspiańskiego rodowitym żywiołem i zasadniczą tonacją jego twórczości, nadaje też wewnętrzne tętno rytmiczne, w której takt układają się wszystkie gesty, postawy i ruchy, wszystkie działania, czyny i sprawy posagowych tworów jego idealnego świata, obarczonego tą klątwą już w chwili swego poczęcia. Nie był to z dowolnego doboru płynący, jakiś wyrozumowany pogląd na życie i dzieje, ale z natury mu wrodzony system odczuwania i ujmowania bytu od strony posępnej grozy, twardej surowości i okrutnej powagi. Ciężył on ku niemu nieodparcie mocą wewnętrznej grawitacji całym strojem i ładem swych zdolności konstruktorskich. Układ osiowy niejako takiego systemu krystalizacji poetyckiej wyznaczyć, to dociec samego rdzenia osobowości twórczej w jej najżywotniejszym, barycentrycznym punkcie. Centralne to zagadnienie, w badaniach nad twórczością Wyspiańskiego rzadko dotąd poruszane, i to dorywczo tylko i w związku z niektórymi zaledwie utworami, p. Stefan Kołaczkowski podjął w monografii swej o tragizmie w dramatach Wyspiańskiego¹ w jego całokształcie, na gruncie właściwym je stawiając, po raz pierwszy celowo i metodycznie, bez poprzedników niemal na tej drodze. Rozwiązując je, ustala autor jednocześnie dla krytyki literackiej pewne ogólne poglądy i stanowiska.

Nie przypuszczam jednak, aby praca ta powstanie swe zawdzięczała istotnie teoretycznej potrzebie zademonstrowania na konkretnym przykładzie użyteczności i celowości pewnej specjalnej metody badań, jak na to autor w przedmowie swej wskazuje. Nie wydaje się bowiem, aby naprawdę kierowała nim przedewszystkiem chęć wykazania, że wszechwładnie u nas niemal na polu badań literackich dzierżąca monopol metoda genetyczna nie jest jedynie nauką i że do rezultatów dla poznania literatury równie owocnych i doniosłych dochodzić się musi niekoniecznie zapomocą zmechanizowanych aż

¹ Stefan Kołaczkowski: *Stanisław Wyspiański. Rzecz o tragedjach i tragizmie*. Poznań, 1922, Fiszer i Majewski.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN

Biblioteka

ul. Nowy Świat Nr 72

00-330 Warszawa

Tel. 26-88-66, 26-52-31 w. 42

10989

http://pau.org.pl

do bezmyślności szablonów „wpływologicznego” kierunku. Intencje takie autor sam wprawdzie podsunąć się stara książce swej w przedmowie, *ex post* napisanej, pragnąc widocznie tą pośrednią drogą zaskarbić sobie u oficjalnych mandarynów biurokracji naukowej względy i zyskać rozgrzeszenie z zastosowania metody innej, nie mniej naukowej od tych, które chyba tylko w oczach całkiem naiwnych wychowanków seminarjów polonistycznych za jedynie dopuszczalne uchodzić jeszcze mogą.

Wolno jednak powątpiewać, czy przed trybunałem zatwardziałych naukowców autor wskóra cokolwiek, dobijając się o dyplom naukowości dla swej metody. W dobie przewlekłych kryzysów metodologicznych, kiedy do miana naukowości roszczą sobie wyłączne prawo metody, posługujące się aksjomatyzacją algebraiczną, a rozległe obszary wiedzy, które nie dają się w tych scholastycznych *modo geometrico* kombinowanych formułkach pomieścić, są odsądzane od wartości naukowej jako prymitywne „niedonauki”, ubiegać się o nomenklaturę naukowości byłoby wytaczaniem sporu *de lana caprina*. Ściśle biorąc, cała tak nadymająca się pseudonaukowość badań historyczno-literackich spoczywa na podstawach bardzo kruchych. O ile chodzi o zagadnienia i elementy specyficznie literackie, nie zaś o wspólne wszystkim historycznym pomnikom związku psychiki i ideologii ich autorów z biografią, środowiskiem kulturalnym i całym podłożem dziejowym, polega ona raczej na procederze pewnych ceremonialnych gestów i póz, niż na umiejętności posługiwania się kategorjami obiektywnie ustalonych pojęć, zasad i sprawdzianów. Wciąż bowiem jeszcze nie wyszliśmy z przednaukowych powijaków gromadzenia faktycznych wiadomości o literaturze i katalogowania materiału poznawczego dla krytycznej morfologii i historii form i rodzajów, a prolegomena do wszelkiej przyszłej poetyki czy teorii literatury, która będzie mogła wystąpić jako nauka, nie zaczęły się jeszcze wykluwać z mgławicy bardzo ryczałtowych ogólników. Zarzut nienaukowości zatem, z jakiegokolwiekby strony wyszedł, możnaby od biedy znieść ze stoickim spokojem. Godzi on bowiem mniejwięcej w całą prawie tak pracowicie rozczłonkowaną dziedzinę badań literackich, a najmniej może właśnie byłiby do podnoszenia go uprawnieni mężowie, naukowo niw tę uprawiający. Cała ich bowiem rzekoma naukowość pod względem ukwalifikowania swego jest sama konduity wielce podejrzanej i na dobrą sprawę wiedzy swej nie umiałaby należycie wylegitymować ani z przedmiotu i zakresu badań, ani z zasadniczych podstaw wydawania sądów, ani z właściwych sobie metod poznania. Wiedza ich wie i rejestruje niewątpliwie bardzo wiele o literaturze, ale bardzo mało z niej

rozumie, a im więcej wie, tem mniej rozumieć się wydaje. Stąd pochodzi, że ogromny a tak martwy aparat ich ciężkiej maszyneryj w zetknięciu każdorazowym z najdrobniejszym choćby nowym przejawem twórczości literackiej najgruntowniej zawsze zawodzi, a powaga ich autorytetu sromotnie się kompromituje wobec wszystkich świeżych, niezakatalogowanych jeszcze i nieoclonionych zjawisk. Wiedza i znawstwo nader rzadko chodzą w parze, a nauka nie daje tu żadnej jeszcze istotnej znajomości rzeczy. Opracowuje bowiem tematy, zahaczające przede wszystkim o stosunek dzieł literackich do autorów i zewnętrznego ich otoczenia we wszelkich możliwych kombinacjach, byle tylko nie wejść na jedyny właściwy teren zagadnień, dotyczących samego składu ich wewnętrznej struktury i tych swoistych związków, jakie zachodzą między różnorodnymi, wielce spletanymi ich elementami.

Nie wiem i niewiele dbam o to, czy i o ile studjum p. Kołaczkowskiego da się wliczyć między prace naukowe, czyniące zadość przepisom szkolarskiego cechu. To pewne, że uderzony charakterystycznym dla wszystkich utworów Wyspiańskiego kierunkiem napięcia i pociągnięty tem konkretnem zagadnieniem umiał je autor z pośród tylu innych narzucających się zagadnień wydzielić, określić i naleźć, choć w sformułowaniu nieco oschłym i niezbyt dosadnem, przedstawić, a posługując się kategorią tragizmu, pewne pierwiastki, w skład tych dzieł wchodzące, wyszczególnić, scharakteryzować i wyczerpująco omówić. Przyczynił się w ten sposób w wydatnej mierze do wtajemniczenia nas w swoiste i indywidualne walory tych dzieł, do poznania ich duchowego zrębu i do wnিকnięcia w ich moralną atmosferę. Wychodząc z konkretnych odczuć i zainteresowań, osiągnął cel, do którego w założeniu zdążał i to jest wystarczającym probierzem użytej metody, tak ze względu na punkt wyjścia, jak i ze względu na głównie przyświecające mu zadanie intelektualnego uświadomienia sobie pewnych zasadniczych wartości estetycznych, tkwiących w dziełach Wyspiańskiego.

Nie mogę natomiast dopatrzeć się w studjum p. Kołaczkowskiego jakichś żywszych tendencyj czysto teoretycznych na tle zainteresowań czysto metodologicznych. Zainteresowania tego rodzaju zwykły bowiem, górując w umyśle, wybijać się na plan pierwszy. Musiałyby były zatem doprowadzić do obszerniejszych wywodów i systematycznych rozstrząsań, nie poprzestając na pobieżnem szkicowaniu rysujących się w tym kierunku możliwości, coby w dalszym ciągu cały plan i układ pracy z gruntu przekształcić musiało. Tymczasem wstępne, teoretyczne wywody autora służą mu raczej do wylegitymowania opracowanego zagadnienia jako przedmiotu nie mniej od innych godne-

go ze strony nauki uwagi, niż do ścisłego ustalenia pewnych ogólnie obowiązujących zasad dla metody, którejby zastosowanie na konkretnym przykładzie dzieł Wyspiańskiego starał się wypróbować. Przedewszystkiem interesowały więc autora poszczególne utwory poety same przez się ze względu na specyficzną formę, jaką w nich zagadnienie tragizmu przybrało, nie zaś ze względu na urobioną i gotową już metodę, której przydatność i zastosowalność miałyby być na nich wykazana. Mam nawet wrażenie i nie sędzę, abym się mylił, że zrazu napisane były przedewszystkiem niezależnie od siebie i niezależnie od jakiejś zgóry powziętej metody niektóre tylko szczegółowe rozbiory kilku dramatów, i dopiero w miarę kolejnego opracowywania kilku specjalnie interesujących go utworów autor uświadomił sobie, że rozpatruje je wszystkie z jednego właściwie i tego samego punktu widzenia, ze względu na wspólne im wszystkim elementy, dające się podciągnąć pod ogólne pojęcie tragizmu. Zdawszy zaś sobie raz już z tego sprawę, zajął się następnie i dalszemi już utworami, o ile gdziekolwiek i pod jakąkolwiek postacią pierwiastki tragizmu i poglądy poety na tragizm się przejawiają. Doszedł w ten sposób wreszcie drogą szczegółowej analizy wszystkich nadających się do tego utworów do syntetycznego ujęcia całej twórczości Wyspiańskiego na gruncie fundamentalnego jej zagadnienia tragiki.

Dla ogólnego układu książki, dla jego zwartości i przejrzystości byłoby z korzyścią, gdyby autor zachował był ten naturalny i logiczny porządek stopniowego jej narastania, gdyby zatem, podawszy na wstępie samą tylko definicję zasadniczego pojęcia tragizmu, ogólną jego formułę i związek z koncepcjami metafizycznymi, zbadał był następnie i omówił najpierw na podstawie tego ogólnego założenia po kolei odrębny i indywidualny charakter tragiki, przejawiającej się u Wyspiańskiego w poszczególnych utworach, aby dopiero rezultaty tych szczegółowo przeprowadzonych dociekań zebrać w ostateczną konkluzję, któraby dawała syntetyczny pogląd na swoisty rodzaj konstrukcyj tragicznych Wyspiańskiego, wyróżniający utwory jego od wszystkich innych typów tragedji dawnych i nowoczesnych.

W książce p. Kołaczkowskiego ten naturalny porządek rzeczy odwrócony został z powodów, nie uzasadnionych tokiem wykładu i nie-
dość jasno się tłumaczących. Po rozdziale o tragizmie wogóle, po ogólnych uwagach, rozpatrujących dotychczasowy jednostronny i powierzchowny stosunek krytyki naszej do Wyspiańskiego jako tragika, autor zamieścił nadto dwa dalsze jeszcze rozdziały, które ze względu na ich syntetyczny charakter należało raczej przerzucić na koniec pracy, poza szczegółowe rozbiory dzieł. Mam na myśli rozdział IV

„O tragizmie w światopoglądzie Wyspiańskiego“ i rozdział V, zatytułowany „Los i postawy moralne bohaterów“, oba same przez się obfitujące zresztą w mnóstwo bystrych i oryginalnych spostrzeżeń i uchwytów, zwłaszcza na temat związku tragicznych koncepcyj Wyspiańskiego z jego własną psychiką, ze stosunkiem jego do osobistych kolei życia i z subiektywnym jego poczuciem posłannictwa, wyrosłem na tle ciągłego obcowania z przeznaczeniem i losem.

Autor sądził prawdopodobnie, że oba te rozdziały, jako zawierające również pewne uogólnienia, znamienne dla całej wogóle twórczości dramatycznej Wyspiańskiego, przynależą narówni z rozdziałem „O tragizmie wogóle“ do tej części książki, którą przeznaczył na ogólne rozpatrywania teoretyczne. Przeczył jednak, że między nimi i wspomnianym rozdziałem o tragizmie zachodzi ta diametralna co do źródeł i logicznego charakteru wypowiedzianych w nich poglądów różnica, że oparte są one na wnioskach poniekąd eksperymentalnie wysnutych z rozpatrzenia konkretnego materiału, w dziełach Wyspiańskiego odkrytego, podczas gdy rozdział poświęcony definicji istoty tragizmu, pomijając już nawet powinowactwo jego poprzez Schelera z fenomenologią Husserlowską, przyjmuje w założeniu ideę tragizmu jako daną nam *a priori* na określenie pewnych zespołów zjawisk o cechach im tylko właściwych i przeprowadza analizę tego zasadniczego pojęcia, którem następnie autor przy szczegółowej interpretacji tragicznych pierwiastków w dziełach Wyspiańskiego stale posługiwać się zamierza.

Ujmując z ogólnego punktu widzenia zagadnienie tragizmu u Wyspiańskiego odrazu w syntetyczny całokształt, zanim jeszcze kolejny rozbiór dzieł mógł dać dostateczne dla syntezy tej oparcie w konkretnym materiale i zanim jeszcze na konkretnych przykładach można było unaocznić, w jaki sposób zagadnienie to w każdym poszczególnym wypadku przez Wyspiańskiego indywidualnie rozwiązane zostało, niepodobna było z jednej strony powstrzymać się już w ogólnej części od konkretyzowania swych uwag zapomocą przykładów, czerpanych dość licznie z poszczególnych dzieł. Skutkiem tego nie dało się też uniknąć rozpatrywania następnie tych samych, raz już wyjaśnionych szczegółów po raz wtóry przy rozbiorach szczegółowych. Z drugiej strony, uwagi ogólne, zamieszczone w obu syntetycznych rozdziałach pracy, poprzedzających rozbiory poszczególnych dzieł, i jakby niezależnie od nich powstałe, poruszają wprawdzie istotne i ważne momenty zagadnienia tragizmu u Wyspiańskiego, nie wyczerpują jednak i nie oświetlają wszechstronnie nagromadzonego suto w części szczegółowej materiału. Stąd zakres tego konkretnego materiału wydaje się czytelnikowi znacznie szerszym i nasuwać mu musi

z punktu widzenia tragizmu pewne zagadnienia, na które w części ogólnej niezawsze znajduje wystarczającą odpowiedź. W konstrukcji książki odczuwa się przeto jakby brak ostatecznego wykończenia, któreby jeszcze raz zebrało i powiązało z sobą wszystkie rezultaty, z poszczególnych rozbiorów wywiedzione, w jednolitą całość, prowadząc je do wspólnego psychologicznego i ideologicznego podłoża. Tutaj dopiero najważniejsze byłoby może miejsce dla tych zawsze dość problematycznych interpretacyjnych wycieczek w głąb psychiki Wyspiańskiego, którymi p. Kołaczkowski w ogólnej części swego studjum, w sprzeczności poniekąd z założoną sobie metodą, usiłuje uzasadnić i rozświetlić niektóre tragiczne i metafizyczne koncepcje Wyspiańskiego.

Pod względem metodologicznym te psychologiczne dygresje są w każdym razie już ustępstwem na rzecz psychologizowania i metod genetycznych. Ze stanowiska konsekwentnej bowiem metody estetycznej związek pewnych elementów dzieła z psychiką autora i osobistymi jego przeżyciami jest zgoła obojętny, jako zagadnienie, które leży jeszcze w obrębie samego aktu twórczości. Dzieło sztuki, stając odrębne, samo dla siebie istniejące i w sobie zamknięte zjawisko, może i powinno być rozpatrywane niezależnie od warunków swego powstania, w oderwaniu od subiektywnych stanów twórcy i bez względu na to, czy i o ile za ich wyraz i dokument może być poczytane.

W tej ostatecznej, zamykającej książkę konkluzji znalazłby się był może sposób, aby uwydatnić silniej stanowisko Wyspiańskiego, wyróżniające go od innych tragedjopisarzy zapomocą porównawczego z nimi zestawienia. W ten sposób jedynie charakterystyczne rysy jego jako tragika nabrałyby wyrazistości indywidualnej, podczas gdy skutkiem pominięcia tego, dla zrozumienia odrębnego czaru jego dzieł tak ważnego zagadnienia żywe, konkretne i plastyczne elementy jego tragiki roztapiają się w ogólnych, cokolwiek schematycznych kategoriach abstrakcyjnego tragizmu.

W nakreśleniu ogólnego schematu tragizmu p. Kołaczkowski idzie mnie więcej śladami znanej czytelnikom *Przeglądu Warszawskiego* rozprawy Maxa Schëlera. Nie powiedziałbym, aby mogła ona uchodzić za pewnego rodzaju rewelację. Przeciwnie. Sądzę, że w pozytywnej analizie istotnych składników zjawiska tragizmu zgodna jest ona w ogólnych swych zarysach z definicjami niejednokrotnie już sformułowanymi w estetyce spekulatywnej, normatywnej czy opisowej dawniejszych filozoficznych szkół niemieckich. I u nas zresztą na pokrewnej koncepcji opierał się ideał teatru tragicznego, jaki przed laty mniej więcej dwudziestu równocześnie z ucieleśnianiem się jego

w dramatach Wyspiańskiego miał wśród Młodej Polski swych teoretyków i głosicieli. Nowością u Schelera jest nietyle także pewien patos jego tragicznego na świat poglądu, odziedziczony w prostej linii po Nietzschem, ile próba dedukcyjnego konstruowania naszej wiedzy o tragizmie na podstawie czystej, apriorycznie nam dostępnej idei tragiczności, która tkwić ma jakoby w istocie bytu jako jej uniwersalna cecha i którą uświadamiamy sobie za pośrednictwem obiektywnie ujawniających ją faktów.

O drodze, jaką dochodzimy do poznania tragicznych właściwości zdarzeń, możnaby się niewątpliwie w nieskończoność spierać i spór taki, potrącający o wszystkie epistemologiczne trudności, byłby z pewnością ciekawy, choć doprawdy nie wiem, czyby doprowadzić mógł do jakiegoś rezultatu. Sprawa zasadniczego porozumienia się co do definicji samego pojęcia tragizmu na szczęście nie nasuwa tych wątpliwości i da się załatwić bezspornie. Na tym zaś terenie musi się przyznać tę zasługę Schelerowskiej rozprawie, że kładzie po pierwsze kres bakalarskiej „ze wszystkich najgłupszej” teorii winy i kary, która szukała w tragediach przewiny moralnej, a tragika czyniła sędzią nad bohaterami, i że po wtóre psychologiczne, przyczynowe uwarunkowanie spraw dramatu odróżniła jak najściślej od nieuchronnej konieczności, wynikającej z istoty rzeczy i opartej na związkach istotnych pomiędzy czynnikami świata.

Pozostając w ogólnych zarysach w zgodzie z Schelerowską definicją tragizmu, p. Kołaczkowski zaopatruje ją w komentarz własny, świadczący dowodnie o gruntownym przemyśleniu całego zagadnienia i samodzielnych nad niem studjach. W analizie składników tragizmu odbiega o tyle od Schelera, że wychodząc z definicji możliwie do kilku zaledwie zdaniem jego najistotniejszych cech uproszczonej, inne uważa już tylko za czynniki, pogłębiające tragikę pewną specyficzną jej *par excellence* tragiczną komplikacją, nie zaś, jak u Schelera, za nieodjemne jej pierwiastki.

Skutkiem tej tendencji do jak najdalej idącego uproszczenia definicji, zapewne z obawy zacieśnienia tragiczności do zbyt ograniczonego zakresu zjawisk, podstawowa definicja, po wyłączeniu z niej pewnych przez Schelera słusznie za esencjonalne uznanych elementów, wypadła nieco za kuso. Sądzę bowiem, że samo współistnienie tylko jakichkolwiek, nieokreślonych ściślej zjawisk o wartościach sobie przeciwnych, choćby nawet związanych w zespół konieczny i z natury rzeczy nieunikniony, nie jest jeszcze wystarczającym wymogiem do ujawnienia fenomenu tragiczności. Muszę raczej przyznać słuszność Schelerowi, gdy w trafnym poczuciu dynamiki tragicznego kompleksu zja-

wisk twierdzi, że dla tragizmu nie ma miejsca w nieruchomym świecie wartości i uważa, że niezbędnym warunkiem jego pojawienia się jest przede wszystkim ruch i następstwo zjawisk w czasie i to takie tylko, które wywołane jest jakąś działalnością czynną na tle dążenia czy tylko napięcia ku pewnej pozytywnie określonej wartości w kierunku, nieuchronnie wiodącym do unicestwienia samego podmiotu lub przedmiotu tej lub innej równie wysokiej, jeśli nie wyższej, pozytywnej wartości.

Okrojenie podanej na wstępie ogólnych roztrząsań podstawowej definicji tragizmu z pierwiastków dla niej istotnych nie odbiło się ujemnie na dalszym toku pracy, gdyż autor pierwiastki te uwzględnił następnie jako czynniki wyższego rzędu, które potęgują tragiczny charakter zjawisk, jako koncepcje zatem w ściślejszym tego słowa znaczeniu tragiczne, podkreślając je wszędzie tam, gdzie one w twórczości Wyspiańskiego występują.

W myśl ogólnego swego założenia rozróżnia autor i w tragizmie Wyspiańskiego trzy zasadnicze elementy: 1) faktyczny zespół pewnych dodatnich i ujemnych wartości, pozostających z sobą w stosunku takiego przeciwieństwa, że wywołuje ono dążenia, napięcia i działania, doprowadzające do zagłady wartości dodatnich; 2) elementy, uwidoczniające wewnętrzny, ścisły i nierozzerwalny, ponadprzyczynowy związek konieczności, która, tkwiąc w samej istocie stosunku tak ze sobą splecionych wartości i działań, kieruje całą dynamiką tego spłotu zjawisk, całym przebiegiem i stopniowym rozwojem faktycznego stanu rzeczy od jego punktu wyjścia aż po katastrofę; 3) elementy, nadające tak ukształtowanemu zespołowi zjawisk charakter obrazu, przedstawiającego jakby w symbolicznym skrócie istotny, transcendentny ustrój świata i prawdziwą, metafizyczną logikę sił moralnych, które władają jego budową.

Otóż zauważyć trzeba, że o ile elementy na drugim i trzecim miejscu wymienione wchodziły w skład wszelkich wogóle typów tragizmu i wiążą wspólnym rysem pokrewieństwa wszystkich tragików świata w jedną duchową rodzinę, o tyle właśnie tem, co ich między sobą różni i dzieli, co stwarza właściwą, swoistą każdego typu fizjognomję, jest konkretnie, zawsze indywidualnie określona kategoria wartości, ujmowanych w węzeł tragiczny, jest odmienna dla każdego typu skala wzajemnego tych wartości ustosunkowania się do siebie, odrębny tryb i zakres ich działania i specyficzna sfera promieniowania, wszystko to zatem, co w twórczości stanowi najistotniejszą, najbardziej osobistą nutę.

W syntetycznych rozdziałach swej pracy p. Kołaczkowski, mówiąc o światopoglądzie Wyspiańskiego i o jego koncepcjach metafizycznych, o pojęciu losu i przeznaczenia w jego dramatach, czy też o postawach moralnych i stosunku bohaterów do losu, położył główny nacisk na pojęciowej interpretacji tragizmu, na zintelektualizowanych już ogólnych jego formułach i na nadbudowie ideologicznej, raczej na elementach zatem, powtarzających się w postaci mniej lub więcej jednakowej w konstrukcjach wszystkich tragicznych wizjonerów świata. Nie zwrócił natomiast dostatecznie uwagi na potrzebę uwydatnienia i scharakteryzowania tej specyficznej kategorii zjawisk moralnych, które składają się na zespoły wartości, sprzęgnięte tylko u Wyspiańskiego w właściwe mu węzły tragiczne, jakkolwiek te właśnie elementy uznał w zasadniczej swej definicji za konieczne, istotne pierwiastki tragizmu, wszystkie inne uważając już tylko za wtórne, pogłębiające i potęgujące go czynniki. Mimochodem tylko i jakby nawiasowo potrąca autor o to zagadnienie, nie zdając sobie widocznie sprawy z całej doniosłości wątku, na którego tropie się znajdował i który powinien był go zawieść do jądra sprawy.

Zastanawiając się nad motywem losu w rozmaitych jego znaczeniach i postaciach i nad obrębem, w którym włada tragizm u Wyspiańskiego, dwukrotnie napomyka, że jest on tu rezultatem zwarć bohaterów z treściami metafizycznymi, prawem, które objawia się, włada, sądzi i rozstrzyga na pograniczu ludzkiego i metafizycznego bytu. Otóż dla mnie od pierwszych występów Wyspiańskiego nie ulegało nigdy najmniejszej wątpliwości, że tu tkwi sedno całego zagadnienia i dziwię się tylko, że dotąd nikt nie znalazł sposobności, aby się wyświeceniem jego zająć.¹

Wydawało mi się to zawsze tem dziwniejszem, że ta całkiem osobliwa a dla twórczości Wyspiańskiego wielce znamienita kategoria wartości, czerpanych ze sfery stosunków człowieka do nierealnych tworów idealnego, pozazmysłowego, nadprzyrodzonego świata, pozostaje w ścisłym związku współzależności z oryginalną, swoistą jego konstrukcją dramatu imaginacyjnego, wywiedzioną z Mickiewiczowskich *Dzia-*

¹ Ach ci uczeni! Kilkadziesiąt lat trzeba było, aby dopiero Miriam, myszkując za Norwidianami, w jednym ze starych czasopism poznańskich odkopał wreszcie calutenką pieśń Mickiewiczowskiej epopei o *Kartofli*, uznanej przez badaczy literatury za doszczętnie zaginioną. — Od czasu pojawienia się *Akropolis* Wyspiańskiego czekam daremno już lat dziewiętnaście na uczonego, któryby raczył zaglądnąć do Wujkowego przekładu *Pisma Świętego* i „odkryć”, że w trzecim akcie tego dramatu poeta pełnemi garściami dosłownie na kilkunastu stronach przepisał stamtąd całe ustępy. Odkrycie to zarezerwowano widocznie dla któregoś z przyszłych luminarzy historii literatury.

dów. W konstrukcji tej „imaginacje“ głównych figur dramatu występują realnie jako czynnie działające irracjonalne siły i wyższe w konflikcie tragiczny uwikłane Moce, będące źródłem, dźwignią i ostoją pewnych energii moralnych. Są to symboliczne jestestwa, których gruntem ojczystym jest fantastyczna kraina duchów, odwieczna siedziba ludzkich urojeń i omamów, istoty, noszące u Wyspiańskiego piętno wybitnie metafizyczne. W przeciwieństwie do subiektywnych, halucynacyjnych, indywidualnych płodów wyobraźni w utworach autorów psychologizujących, wiodą one u niego żywot w pełni od realnych figur niezależny, własny, odrębny i obiektywny na tej wąskiej krawędzi, na której człowiek styka się z ślepym, głuchym i niemym żywiołem, a natura graniczy ze Stwórcą. Na czyny, żywot i dzieła bohaterów Wyspiańskiego wizjonerskie te kreacje, upiory, truchła i zmory wywierają w momentach szczytowych wpływ stanowczy. Transcendentalna, przedmiotowa egzystencja tych figur imaginacyjnych nie jest bynajmniej mimowolnym tylko wynikiem samorzutnego procesu twórczego w duszy Wyspiańskiego, samej przyrodzonej jego skłonności do mitologizowania, jak to przypuszcza p. Kołaczkowski. Geneza psychologiczna, do której i tu znów autor się odwołuje, wiążąc ją, trafnie zresztą, z wyobraźnią Wyspiańskiego jako plastyka, nie wystarcza do wyjaśnienia tej typowej jego konstrukcji dramatycznej. Nie wyjaśni się jej bowiem dostatecznie, skoro się przedstawi, że Wyspiański, przystępując do pracy nad jakimś tematem, zajmował zrazu stanowisko czysto symboliczno-psychologiczne tylko i że dopiero w trakcie tworzenia, dzięki uleganiu czarowi własnych widziadeł, symbole, jakie tworzył, nabierały samoistnego życia, uniezależniały się od twórcy i zaczynały wbrew zajętemu zrazu stanowisku działać jako rzeczywiste, obiektywne siły. Sądzę przeciwnie, że w samym pierwotnym już założeniu wszystkich swych konstrukcyj Wyspiański sam wyznaczał symbolom tym rolę głównych i obiektywnych czynników tragicznego splotu wartości i że na dnie takiego właśnie założenia leżała głęboka idea filozoficzna. Cytat z Goethego, który służy autorowi do unaocznienia stopniowej obiektywizacji symbolów w toku procesu twórczego: „*Am Ende hängen wir doch von Kreaturen, die wir machten*“ daje się zastosować w sensie nierównie rozleglejszym jako ogólna formuła dla wszystkich niemal koncepcyj dramatycznych Wyspiańskiego. Wspólnym ich wszystkich bowiem punktem wyjścia zdaje się być ta sama zasadnicza wiara, że nie sposób człowiekowi rozeznąć, czy on to jest panem i sprawcą swych imaginacji, czy też one nim rządzą i przewodzą mu i w życiu ku konfliktom tragicznym przemocą go wiodą, jak niepodobna nam rozwikłać tej dzi-

wacznej i zagadkowej antynomii, że Bóg jest Stwórcą człowieka, który stwarza bogów.

Zasadniczym błędem, który nie pozwolił autorowi dotrzeć do sedna zagadnienia, było niedość ściśle pod względem logicznym rozgraniczenie znaczenia pojęcia losu w dramatach Wyspiańskiego i zidentyfikowanie abstrakcyjnej, ogólnej treści jego jako metafizycznego odpowiednika tragicznej konieczności pewnego zespołu, dążeń i wartości ludzkich z treścią innych idei metafizycznych, zobiektywizowanych bezpośrednio zapomocą konkretnych, realnie działających symbolów. W błąd ten popadł autor z jednej strony skutkiem często powtarzających się u Wyspiańskiego refleksyjnych apostrofów do losu i sentencjonalnych wypowiedzi na temat przeznaczenia, z drugiej zaś strony skutkiem istotnie kilkakrotnego bezpośredniego wprowadzenia przez poetę alegorycznej personifikacji losu jak Anioł w *Akropolis*, zmagający się z biblijnym Jakóbem, Śmierć w *Skalce*, wyjawiająca Biskupowi wolę Bożą, lub Nike Napoleonidów, rozgrywająca z Chłopickim w *Nocy listopadowej* partję kart o przyszłe jego czyny. Faktycznie jednak w żadnym z dramatów Wyspiański nie uczynił losu realnym czynnikiem konkretnego biegu spraw, gdy natomiast w każdym z nich rolę takiego, w węzeł tragiczny wplecionego czynnika grają pewne symbolicznie zobiektywizowane, wyższe siły metafizyczne. Tragiczną dolą bohaterów Wyspiańskiego jest zetknąć się i zderzyć z temi siłami, metafizyczną koniecznością to, że w nierównej tej walce ulec i paść muszą, tragiczną winą, w znaczeniu amoralnem i irracjonalnem, prawdziwą *hybris* antyczną, że wogóle siłom tym usiłać się dają w jakikolwiek z niemi stosunek, który nieuchronnie prowadzić musi do zguby. Ponad tym zawsze konkretnym w rozmaity sposób rozmaite indywidualne formy przybierającym stosunkiem i jego perypetjami unosi się dopiero jako władna ponad wszystkim przemoc — los, dola i przeznaczenie. Są to tylko zewnętrzne wyrazy, metafizyczne odpowiedniki wewnętrznej konieczności, z istoty rzeczy wynikającej i uwarunkowanej moralną budową świata. Nikt z bohaterów Wyspiańskiego, z wyjątkiem może biblijnego Jakóba w owej biblijnej scenie, nie próbuje zmagać się z losem, choć walka jest ich wszystkich tragiczną dolą. Przeznaczenia walką zmóc bowiem nie można, można je tylko w innej walce spełnić, a utarty dramaturgiczny komunał „walki z przeznaczeniem” jest niedorzecznością, zawierającą sprzeczność samą w sobie. Spełniają tedy wszyscy los im znaczony, dochodząc w czynach prawdy i zarazem kresu swego życia; walczą z pozazmysłową, transcendentną sferą ponadludzkich żywiołów, których realnem i konkretnem, żywem w dramacie ucie-

leśnieniem są zawsze duchy wyrosłe z terenu, zobiektywizowane imaginacje osób dramatu.

Odrębny swój czar, oryginalną głębię i tragiczny wiew zaświatowej grozy zawdzięczają dramaty Wyspiańskiego tej całkiem swoistej swej właściwości, że w zespole przeciwstawionych sobie i w węzeł tragiczny splątanych wartości jednym z głównych elementów w akcji, który na ostateczny jej układ oddziaływa jest zawsze jakaś tajemna, choć zawsze zresztą w kształt konkretnego symbolu przyodziana siła, z poza krawędzi bytu moc swą i treść metafizyczną czerpiąca.

Czynnik ten, dla każdorazowego wątku dramatycznej akcji istotny, trzeba odróżniać ściśle od tego, co w dramacie nosi miano losu, a co jest tylko pojęciowym wyznacznikiem nieuchronnej metafizycznej konieczności następstw, jakie wynikać muszą ze stosunku osób działających do pewnych, konkretnie określonych, metafizycznych potęg. Kto dwie te kategorie elementów w dramatycznej konstrukcji Wyspiańskiego ze sobą pomiesza, wpaść musi w paradoks, którego i nasz autor nie uniknął, że w niektórych tragedjach, jak w *Bolesławie Śmiałym* i w *Powrocie Odyssa* odkrywa po dwa losy, jeden, co do którego bohater się myli, i drugi, który z powodu tej jego tragicznej pomyłki się spełnia.

Tylko na płaszczyźnie tak pojętej, specyficznej konstrukcji tragiczmu u Wyspiańskiego dadzą się także i dramaty jego, osnute na ściśle narodowej idei tragicznej doli ojczyzny, sprowadzić do wspólnego ze wszystkimi innymi mianownika. Tutaj bowiem rolę analogiczną do czynników metafizycznych odgrywa Sprawa ojczyzna, a tą upiornie imaginacyjną siłą, która z katagoryczną, imperatywną mocą ujarzmia i do działania porywa, jest idea ojczyzny, którą opętana Hektorowa falanga bohaterów leci w nieuniknioną Śmierć po wiekiustą „pustych hymnów“ Chwałę.

Niedopatrzanie tej zasadniczej we wszystkich dramatach Wyspiańskiego jednorodności elementów tragicznych, polegającej na dwubiegunowej konstrukcji stosunku rzeczywistego świata ludzkiego do wizyjnego świata symbolów, jest powodem, że w szczegółowej części swej pracy, poświęconej rozbiorem poszczególnych utworów autor z dramatów osnutych na tle zagadnień narodowych pominął całkowicie *Noc listopadową*, jako utwór rzekomo zdaniem jego wybitnie tragicznych pierwiastków pozbawiony, z innych zaś *Warszawiankę*, *Wesele* i *Wyzwolenie* omawia lakonicznie tylko, aczkolwiek właśnie ze względu na ogólnie przez niego ustalone kategorie tragiczmu dałoby się o tragicznych elementach składowych tych utworów powiedzieć niejedno, co dotąd i przez innych komentatorów pozostało jeszcze

nietknięte, zwłaszcza o ile chodzi o ideowe i strukturalne ich powinowactwo z *Dziadami*. Charakterystyczne jest również, że autor odmaawia dramatowi *Protesilaos i Laodamja* nawet prawa do nadanego mu przez samego poety podtytułu tragedji, choć mam to niezbite przekonanie, że ekstatyczne pożądanie i miłosna tęsknota Laodamji za zmarłym kochankiem, która przyprawia ją o zgubę, ma charakter opętania wybitnie tragicznego, a motyw wywoływania ducha zmarłego, na którym osnuty jest wątek akcji, jest tym łącznikiem, przez który poeta z całą świadomością twórczość swą nawiązywał do I i II części *Dziadów*. Nie wahałbym się także w stosunku Laodamji do Protesilaosa dopatrywać symbolicznej analogji z osobistym stosunkiem poety do duchów Wawelu, w każdym zaś razie muszę uważać za wielce znamienny dla twórczości jego fakt, że w tym jedynym utworze, poświęconym wyłącznie tragice uczuć erotycznych, tematem jest miłość zagrobową. Przeczuwa to poniekąd p. Kołaczkowski, wskazując za Brzozowskim słusznie na ton osobistego w tym utworze tragizmu poety i widząc w nim również transpozycję na płaszczyznę sztuki własnego stosunku poety do życia; źródła tego tragizmu doszukuje się jednak wraz z Brzozowskim mylnie w odczuwanym jakoby przez Wyspiańskiego braku bezpośredniości życiowej u siebie i w żądzy wyzwolenia się z fascynującej go z tego powodu władzy śmierci. Tymczasem tragizm zarówno Laodamji, jak i Wyspiańskiego, jeżeli wogóle o jakimś jego tragizmie własnym wolno hipotetycznie mówić, polega na nieodpartem, do wizjonerskiego zapamiętania się spotęgowaniem obcowaniu ich z idealnym, obiektywnie narzucającym się wyobraźni, transcendentnym światem metafizycznych omamów. Takiemu zaś napięciu duchowemu nie można bynajmniej odmówić mocy intensywności właściwej wszystkim innym bezpośrednim przeżyciom. O tragicznym charakterze takiego stosunku, sięgającego tajemnic niedostępnych śmiertelnikom zwykłej miary, stanowi tylko nadmiar, przekraczający granice człowieczeństwu wyznaczone, jak to się dzieje z wszelką inną zresztą obsesją życiową, która, jednostronnie w pewnym kierunku wyteżona, pchać musi nieodwołalnie w przepaść, jeśli jej zawczasu nie powściągnie opanowana wolą świadomość, dając jej upust, jak u Wyspiańskiego właśnie, w twórczości artystycznej. Artyzm jest tu pewnego rodzaju klapą bezpieczeństwa.

Nieliczne i nieistotne zresztą te niedobory syntetycznej części swej książki p. Kołaczkowski wynagradza sownie w szczegółowych rozbiórach tych dzieł, którym obszerniejsze poświęcił ustępy. Są to w zakresie obranej metody, w treściwej swej zwięzłości prawdziwie niepospolite studia, które, analizując poszczególne utwory z punktu

widzenia tragizmu, ukazują pierwiastki tragiczne w nich tkwiące, ich podstawy metafizyczne, logikę wewnętrzną i zasadę konstrukcyjną. Przystępując do analizy każdego utworu ze strony, całość zagadnienia najwłaściwiej uwydatniającej, autor daje zawsze odpowiedź wyczerpującą, jasno i precyzyjnie sformułowaną, dowodnie logicznym rozumowaniem popartą, jako rezultat głębokich dociekań. W roztrząsaniach swych uznał za stosowne omówić szerzej osiem tylko utworów. Są to: *Meleager*, *Powrót Odyssa*, *Kłątwa*, *Lelewel*, *Legjon*, *Legenda* i *Bolesław Śmiały ze Skalką*. Przy każdym z nich zajmuje się wyłącznie tylko takimi, wszystkie inne pomijając, motywami, które, w dotychczasowych badaniach albo wcale albo połowicznie tylko poruszone, pozostawały w cieniu. Najcenniejszym wydaje mi się zwłaszcza pod tym względem rozdział o *Powrocie Odyssa* ze znakomicie wręcz wyłożoną koncepcją tej tragedji jako symbolicznej tragedji tułactwa, rozbijającą w puch z takim filologicznym mozolem wykonywaną interpretację tego utworu u prof. Sinki. Niemniej oryginalnie uchwycony jest i w duchu chrześcijańskim pojęty metafizyczno-etyczny konflikt *Kłątwy* jako tragedji grzechu, ofiary i odkupienia, na podkładzie społecznym zbudowanej. Za prawdziwą zaś zaślugę należy autorowi poczytać nadzwyczaj udatną próbę rehabilitacji dramatycznych walorów *Lelewela* zapomocą właściwego ujęcia konstrukcji tej sztuki, przez krytykę naszą dotąd niesłusznie niedocenionej, jako wstrząsającej, na wielką miarę zakrojonej, historycznej tragedji narodowej, która wnika głęboko w tragiczne rozłamy dążności odrodzeniowych naszego życia w dziejach porozbiorowych. Może nowy snop światła, rzucony z tak interesującego, aktualnego nieomal — rzeczy się chciało — punktu widzenia na tę sztukę, skłoni kogoś do wznowienia jej w którymś z warszawskich teatrów. Wraz z *Warszawianką* i *Nocą listopadową* powinnyby ona wejść w stały skład repertuaru jednej bodaj sceny w Warszawie, jeśli nie z ogólnonarodowych względów, to ze względów na miejscowe reminiscencje i pietyzm dla własnej przeszłości tego miasta, gdyby miasto to, grzęznące na mierzniach duchowych, umiało w dziedzinie sztuki składać dowody, że ma *plus d'orgueil que de vanité*. Wszak są to utwory, poświęcone lokalnym, opiekuńczym duchom Warszawy, i *genius loci* wypełnia całą ich atmosferę, jak atmosfera krakowska niepodzielnie panuje w długim szeregu innych dramatów.

Oczywista, że co do niektórych sądów autora i w szczególowej części książki miałbym tu i owdzie pewne wątpliwości i zastrzeżenia, nad którymi tu jednak niepodobna byłoby dłużej się zatrzymywać. Nie mógłbym naprzykład z całą apodyktycznością odmówić samo-

istnych cech tragizmu postaciom i stosunkowi miłosnemu Meleagra

Atalanty, niezależnie od tragicznego refleksu, padającego na nich z głównego wątku akcji w związku ze sprawą Althei. Meleager nie wydaje mi się być tylko bierną ofiarą matczynego przekleństwa, a rzuconą w płonące ognisko przez Altheę głównie tylko symboliczną alegorią uczuć macierzyńskich. W spaleniu główni symbolizuje się raczej typowy akt ostatecznego wyłamania się syna z pod rodzicielskiej władzy i opieki, symptomatyczne rozcięcie węzłów, łączących z bóstwami domowych pieleszy, i wyjście poza próg domu ojczystego w świat, w którym pierwszy zaraz krok jest już zuchwałem wyzwaniem tragedji, niebacznem wchłonięciem ognia, pożerającego duszę żarem, w którym na popiół spala się każde życie. Za pożądaniem miłości swej ślepo idąc, musi i Meleager okupić ją śmiercią, skoro Atalanta, chcąc sobie sławą miłość jego zdobyć, siebie samą i swe dziewictwo wzamian za sławę. Dianie w ofierze składa i tylko we wspólnej z nim śmierci miłość tę zrealizować może. Stąd i samego tytułu tragedji, nazwanej od imienia Meleagra, a nie od Althei, wbrew autorowi nie mogę uważać za nieodpowiedni.

Nie mógłbym również cofnąć zarzutów, jakie jeszcze w 1907 r. podniosłem przeciw konstrukcji katastrofy w *Sędziach*. Do uznania w niej pełni tragicznego wyrazu nie wystarcza mi bowiem zgola koncepcja autora o karzącym ramieniu Boga, który w niedocieczonej rozumem ludzkim sprawiedliwości z jakąś wyższą metafizyczną koniecznością zsyła cios, druzgocący winnych z niewinnymi pospołu. Miałoby to być wedle autora przykładem jakoby irracjonalizmu i amoralizmu zjawiska tragicznego. Niestety, w sprawie czysto kryminalnej, która od początku w żadnym kontakcie ze światem nadprzyrodzonym nie pozostaje (w przeciwieństwie do wszystkich innych utworów Wyspiańskiego), naglej i przypadkowo z zewnątrz w akcję wkraczającej interwencji Sądu Bożego i nadal nie mogę przypisać grozy, jako właściwej wkraczającemu w sferę ziemską żywiołowi metafizycznemu, jakkolwiek autor nazywa tę grozę tem bardziej przemożną, im mniej jasne jest logiczno-przyczynowe powiązanie faktów i im bardziej niespodziewane jest rozwiązanie konfliktu. Skoro bowiem sam autor przyznaje, że w akcji pierwszej połowy dramatu nie znajduje żadnego wątku, któryby jego interpretację uwydatniał, a cały szereg scen stoi zdaniem jego poza tą koncepcją, to i o tragizmie mowy być nie może. W myśl własnej jego definicji tragizm wymaga przecież bezwzględnie, aby groza metafizyczna, z jaką Boże wyroki zapadają, nie przejawiała się w piorunowych interwencjach, działających z zewnątrz jak nieprzewidziany *deus ex machina*, ale wyni-

kała z nieuchronnego następstwa faktów, z mocy konieczności, immanentnie tkwiącej w samej istocie ich zespołu i w ich wewnętrznej konjunkturze. Element niespodzianki i czynnik, z całym przebiegiem sprawy żadnym bezpośrednim węzłem nie związany, już zgóry z samego swego założenia autor sam z wszelkiej konstrukcji tragicznej wyłączył. Nie zawsze koncepcja metafizyczna w dramacie jest już tem samem i tragiczną, a świat, który nawiedzać mogą katastrofy bezpośrednio z dopustu woli Bożej zsyłane, jest może wizjonerskim wytworem mistyka, napewno jednak nie jest światem tragika.

Wypada żałować, że z tekstu książki znikły w druku ustępy, godzące w różne strony ostrzem polemicznem, które z prawdziwą przyjemnością i z niemalym pożytkiem miałem sposobność czytać jeszcze w rękopisie. Zostały one widocznie z tych lub owych względów jako niecenzuralne skreślone. Zawierały zaś wiele cennych uwag, którym nie mogłbym odmówić słuszności, choć między innymi prostowały także i niektóre z mych własnych przed laty wypowiedzianych poglądów. Ten polemiczny żywioł, przyczyniłby się był nietylko korzystnie do ożywienia książki, ale uwypukliłby również wyraziściej zapatrywania autora, odgradzając je ostrzej od odmiennych opinii. Niestety, przy wybijale rozkrzewionem u nas na tle politycznem pieśniactwie, równocześnie stroni się zasadniczo z niezrozumiałą wręcz abstynencją od wszelkiej rzeczowej polemiki o sprawy czysto intelektualne, gdy chodzi o zagadnienia literackie czy artystyczne. Dowodzi to, jak mało właściwie dbamy naprawdę o podstawy życia duchowego, jak głęboko bagatelizujemy sobie wszystkie naogół przekonania, zasady, sprawdziany i metody, panujące w tej dziedzinie, i z jak lekceważącą zawsze obojętnością gotowi jesteśmy akceptować wszelkie oceny i osądy, z jakiegokolwiek bądź stanowiska nam poddawane. W gruncie rzeczy bowiem, przypisując z tą samą zawsze jałową, pobłażliwie liberalną wszechcierancją wszelkim choćby najbardziej niewspółmiernym i sprzecznym z sobą opiniom jednaką, względnie subiektywną wartość i równouprawnienie, dajemy na każdym kroku niemal do poznania, że do wysiłków i zdobyczy zbiorowej pracy umysłowej żadnej obiektywnej nie przywiązujemy wagi i że na taką lub ową decyzję co do rozwiązania pewnych zagadnień na tle naszej twórczości kulturalnej nietylko zdobyć się nie chcemy, ale i wcale nam na niej nie zależy. Tymczasem polemika jest jedną z bardzo żywotnych i płodnych metod społecznej współpracy nad dobrem, uzgodnieniem i utrwaleniem pewnych obiektywnych prawd i wartości. Kto się od niej uchyla i, nie licząc się z odmiennymi w danej dziedzinie badań rezultatami, pozwala, aby w najbliższym z nim są-

dziedzictwie współistniały nieskoordynowane z jego własnymi rezultatami pracy opinie, zrywa konieczny dla ciągłości kulturalnego życia kontakt ze wspólnym warsztatem myśli, którego utrzymanie winno być nakazem tkwiącego w pracownikach pióra poczucia łącznej za swą pracę odpowiedzialności i moralnego zmysłu. W Polsce współczesnej, gdzie każdy odrabia swoje *pensum* luzem i w pojedynkę zawsze od samego początku, pracują wszyscy obok siebie, wygłaszając niezależnie od siebie jakby monologi w próżni, które padają w pustkę i mijają bez echa.

Na tle nagminnie u nas rozpowszechnionego intelektualnego indyferentyzmu wyróżnia się p. Kołaczkowski dodatnio tą prawością sumienia, która mu w pierwotnej redakcji jego studjum kazała dla ugruntowania własnych przekonań zbijać zarazem cudze poglądy, od nich odbiegające. W druku dopiero, czyniąc widocznie ustępstwo konwencjonalnym względem kurtoazji, ustępy polemiczne niepotrzebnie skreślił. W każdym razie ktokolwiek na przyszłość znalazłby coś innego jeszcze do powiedzenia o tragizmie i tragedjach Wyspiańskiego, będzie musiał określić przedewszystkiem swe stanowisko względem wyników pracy p. Kołaczkowskiego.

Rozszerzając bowiem znacznie zakres dotychczasowej naszej wiedzy o Wyspiańskim, stanowić będzie ona odtąd prawdziwą i trwałą zdobycz naszej literatury krytycznej.

OSTAP ORTWIN.



F. 10989

F
10989