

LUDWIK EMINOWICZ.



STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
NOC LISTOPADOWA.

Tak, teraz jest listopad, niebezpieczna pora.
Zaczęło się to wczoraj, tak wczoraj z wieczora.
Od czego się zaczęło — i cóż się stało?
Liście spadły, tak drogę zaścieliły całą,
Liście suche, szit, szit... :

oto opowieść o nocy listopadowej. Wiecie, że spełniło się wiele tajemnic, aż w końcu wszystko wyjaśniło się Joannie, żonie Wielkiego Księcia — prawda okazała się w obłędzie. Joanna, ta Polka, żona Moskala, ta przeczulona marzycielka, śniąca o bohaterze a smutnie oszukana przez los i przez sexus, uwiła sobie z własnego obłędu gwiazdzistą suknię i zaszła w tajemniczy kraj — w przedsiónek własnego pałacu i tu dowiedziała się prawdy, tu ujrzała na żywe oczy przyrodę: Korę, ona jedna, jedyna, szalona...

Przypatrzmy się niektórym pięknościom dziesięciu scen dramatycznych, a potem zadajmy sobie dwa pytania, może stare i banalne, ale ważne aż po sądny dzień sztuki dramatycznej: Kto jest bohaterem „Nocy listopadowej”? Jaka jest idea „Nocy listopadowej”? Z góry zaznaczam, że odpowiem: bohaterem „Nocy listopadowej” St. Wyspiańskiego jest właśnie noc listopadowa, a raczej przyroda — a wszystko inne, walki ludzi i bogów są tylko igraszką jej schorzałych pulsów bijących coraz to ciszej w łonie ziemi, konarów i liści...

Wprzódzy jednak omówię kilka spraw ubocznych a bardzo zajmujących, z których skorzystam częściowo przy określaniu rzeczy zasadniczej. W ten sposób uniknę powtarzania. Zapo-

wiadam jednak, że nieraz wykroczę przeciw ekonomii czasu i przeciw proporcji układu właściwego podobnym studyom; kierował się będę osobistą przyjemnością, jaką napawa mnie niejednen szczegół wielkiego utworu.

Przeważnie będę patrzył na wszystko przez wspomnienie wzruszeń, jakich doznajemy w codziennem życiu. Będzie to więc komentarz praktyczny, będą to glossy-przywidzenia, glosy-tęsknoty pisane ręką nie krytyka, lecz człowieka uczuciowego, gardzącego uczonością, człowieka, co sprawdza prawdziwość poety — sobą samym.

Poświęćmy nieco czasu milczeniu. Zachwycano się cudownem milczeniem Prometeusza przykuwanego do skały w tragedji Eschylosa. Podziwiano prześliczne milczenie Kassandry w „Agamemnonie“. — Czy język jej jest językiem jaskółek, że nie nie mówi..., możnaby z Klitemestrą powiedzieć o niej jednej postaci z „Nocy listopadowej“. Urokowi greckich scen niemych wyrównuje piękno milczków z tragedji Wyspiańskiego. Wiecie, że mam na myśli: Stanisława Potockiego, posąg Sobieskiego, Hermesa i głównie milczenie nocy zaczynające dramat.

Widzieliście ów plac na skrzyżowaniu ulic; widzieliście polskiego magnata i jego myśli rozpaczne bez słów. Zrozumieliście. Wszak nieraz w życiu wybiegliście z domu i w rozterce uczuć lub rozpaczy stanęliście pod niebem, nieruchomi, na przecięciu ulic i owych upiornych, nieuchwytnych dróg, które wam pod stopy rzucało sumienie. Bolesnie było... Czasem umarliście i zatraciliście się w ciemności spuszczonej powiek; trup wracał do swoich lub do pustego domu, by istnieć dalej lub poskarżyć się po zgonie marzeń. Gdybyście byli poetą, stworzylibyście scenę podobną i kazalibyście bohaterowi umrzeć rzeczywiście, jak to zrobił Wyspiański. — Potocki na chwilkę wyrwał się z odrętwienia, przewalczył milczenie, wyrzekł dwa słowa przegrodzone nową szarugą ciszy: „Kto? — — — — — swój...“, rzucił komendę i zaraz w zgiełku utarczki zapomniał o niej, przestał się o nią troszczyć, zapadł na nowo w stan kataleptyczny; w końcu ugodzony kulą padł bez słowa. Milczenie swoje rozwiązał dopiero za grobem, na Theatrum Stanisława Augusta. — Widzieliście nieraz trupa i jego białe, bolesnem zwarciem ust zamurowane tajemnice. Nieraz pytałście trupa samobójcy: „Czy ci nie żal — czy w owej sekundzie po

wystrzale nie zatargają cię rozpacz i tęsknota za życiem — czy w chwili tej nie cofnąłbyś niszczącej ręki“?. Ta ciekawość ludzka, najzwyczajniejsza w świecie, to wsłuchiwanie się w usta trupa i domaganie się odpowiedzi, to hołd złożony temu, co nas najbardziej niepokoi w życiu, hołd milczeniu. I Wyśpiański ulega temu popędowi — i on żąda ostatnich słów niedomówionych i stara się odpowiedzieć sobie, zaspokoić ten głód tajemnicy... Więc zakłębem podważa zaciśnięte usta i każe im mówić po śmierci.

Niemowły mówiące milczeniem spotykamy także wśród posągów. I milczenie rzeźb przemawia wielu językami i o różnych rzeczach, zależnie od widza-słuchacza. Z rodziny tych maryonetek ciszy jest posąg konny, biały, Sobieskiego. Stoi nad wodą, widny na cały ogród i pociąga oczy swą białością. Niepokoi swą postacią; bierze udział w akcji. Konstanty staje się o niego zazdrosny, nie pozwala żonie patrzeć na ten głaz upiorny. Ten posąg to dla niego wieczne memento małości. Więc chciałby okuć go w blachy i wyzwąć do walki. Ale ten posąg milczy i przez to właśnie mówi do każdego inaczej. Do Joanny przemawia urokiem piękności i mocy, on niemal rozkochuje w sobie tę kobietę, bo ta kobieta marzy o bohaterze, bo ta kobieta potrafi wrzawę wojenną i tętent kopyt końskich przekuć w postać Aresa i przeżyć z wytworem swych tęsknot jedną noc zaślubin. Do spiskowców odzywa się most-posąg ich własnem pragnieniem: wskazuje na Belweder. „A pokłońmy się białemu Królowi“ — wołają, nim ruszą do pałacu. Do każdego zwraca swe spojrzenie, jak owe obrazy świętych, o których mówi lud, że patrzą prosto w oczy, skądkolwiek na nich popatrzeć.

Na milczeniu tego głazu odciskają się, jak na wosku, utajone wartości wpatrzonych w nich ludzi.

Powiedzmy tu sobie, że człowiek mający w swym domu rzeźbę lub obraz, musi się liczyć z tą swoją tajemniczą własnością; wyobrażenie człowieka odzywa się do niego z kąta lub ze ściany, wtrąca się w jego myśli, zagląda mu w sny, podpatruje nudę i zgryzoty, przegradza jego spojrzenia utkwione w rzeczy widzialne i niewidzialne, aktualne i wspomniane. Ileż razy, zwłaszcza w młodości, zazdrościliśmy posągom ich piękności, ich dumy, ich wyniosłej postawy?!

Ale są jeszcze postaci nieuchwytnie oku a wyczuwalne, stojące pośrodku pomiędzy posągami a człowiekiem. Milczenie tych zjaw zasępia nam oczy i rzuca niemoc na tętna. Nie my przychodzimy do nich, lecz one do nas. Do tych dziwadeł należy Hermes. Spotykamy go w mieszkaniu Lelewela. Wszedł za Bronikowskim Ksawerym przez uchylone drzwi. Sam ich nie otworzył, bo drzwi skrzypią i wymagają wysiłku, a on milczy, milczy bezwzględnie, wszak ma nauczyć milczenia chore piersi starca. Cisza, którą wnosi ze sobą rzuca senność na zmysły Lelewela, ocięża głowę, mąci oczy. Gdybyśmy ją chcieli określić, powiedzielibyśmy, że ta cisza podobna jest do owych płatków białych, rojących się przed naszymi oczami w ciemności. Odsuńmy nieco milczącego boga, niech postąpi w kierunku pokoiku bocznego, a to uchylenie niemej statuy pozwoli Lelewelowi skupić myśli. Hermes wchodzi do sypialni Ojca — Lelewel wstanie, zachwieje się. Hermes wyprowadza starca, cicho, bez szelestu, a ta krótka chwila milczenia na krótkiej ścieżce śmierci wiodącej od progu do progu, wystarczy, by pomiędzy ojcem a synem odbyło się pożegnanie i został wymieniony długi testament serca. . . . Wszystko to na krótkiej ścieżce uwiętej z ostatniego tchnienia umierającego człowieka. W tej scenie postać niema nie powiedziała ni słowa i nie pozwoliła nic mówić za siebie, nie pozwoliła na badania ani na domysły ani na ciekawość. A przecież była wyczuwalną. Joachim wyczuł jej obecności frazesem. Przypadkiem, określając swe przygnębienie, użył przerośnięty o Hermesie czekającym w jego mieszkaniu na duszę człowieka, a przerośnięta stała się rzeczywistością nerwów. Zasepienie wewnętrzne, przeczucie przełomu dziejowego wiszącego nad Warszawą, lęk o życie Ojca, uwięzienie w obowiązku synowskim — wszystko to skupiło się w jeden nastrój, a nastrój przeszedł w hallucynację dotykową. Podobnie jak czujemy na plecach wzrok osób patrzących na nas z tyłu, wyczuł Lelewel swój własny nastrój jako widmo stojące za nim, przy drzwiach. A przecież Hermes wszedł z ulicy, za Bronikowskim i dopiero wtedy odczuł go Lelewel. Nie Hermes wszedł właściwie z otwarcia drzwi, wszedł z krainy frazesu, z dziedziny wspomnień Lelewela — studenta, — filologa, — syna, — Polaka, wszedł z tego wewnętrznego wrzenia człowieka zrywającego się do czynu a przykutego do łoża umierającego

ojca. Należy odwrócić porządek, jak w śnie, gdzie przyczyna fizyczna wywołująca cały poemat zdarzeń występuje w świadomości śpiącego dopiero na końcu, jako konkluzja. Najpierw chwila najwyższego napięcia niepokoju i przewidzenia żałoby, a potem przypadkowy symbol — przewodnik umarłych. Dodam tylko, że otwarcie drzwi, wejście śmierci przez uchylone podwoje jest pięknym, zużyтым już nieraz pomysłem, powtarzającym się na scenie naszych teatrów i naszych mieszkań (Maeterlinck) Co do zewnętrznego ruchu grupa Hermesa i starego Lelewela przypomina Hermesa i Alkestis Eurypidesa.

A teraz porównajcie ów moment, w którym Lelewel bez niczego zrozumiał, że ojciec umarł — z ową sceną z Horsztyńskiego, gdy Szczęsny nabiera pewności, że właśnie w oddali, w mieście skonał hetman.

Milczenie odgrywa jeszcze inną rolę w „Nocy listopadowej“. Jest ono introdukcyą do całości, wstępem do wielkiej symfonii jesieni. Poeta zaczyna swój utwór od ciszy, która przesila się w milczenie, a więc musi w końcu przemówić jakimkolwiek sposobem.

Spójrzmy na scenę zaraz po pierwszym podniesieniu kurtyny. Światło księżyca i cisza nocna. Niemanikogo w korytarzu szkoły podchorążych. Tylko blask księżyca ślizga się po gwerach, tylko podwoje mówią, że musi ktoś wejść, że musi tu wbiec ktoś, kogo nawołuje cisza.

Wiecie dobrze, widzieliście nieraz arsenały, zbrojownie i sienie obwieszone bronią; wiecie, że w nocy każdy sprzęt ma swoją dziwną, rodzimą mowę, że toczone drzewo i metal dziwnie przyciągają księżyc. I chciałoby się krzyczeć w tajemniczych obszarach ciszy, krzyczeć na tęsknotę, by stało się coś nadzwyczajnego. Człowiek o słabych nerwach ucieka, silniejszy zostaje i przeżywa chwile niezapomniane jakichś przełomów lub rozważań podobnych gromom. — Więc stać się musiało coś dziwnego. I stało się... Stał się krzyk wymuszony jak twarde akordy psich szczekań — ciszą i księżycem. Przez podwoje weszła Pallas Athena, bogini wojny. Któż inny mógłby tu wejść? Kogoż innego wpuściłoby tu milczenie gwerów i kul, mytologia księżyca i stali? Jakże logicznie pękło to milczenie, zbrojowni! Jak logicznie rozwiązało się w krzyk: szal ma być Aresowy.... — ma walczyć Polska... — Jakże to współcze-

sne i nasze! Któż z nas nie marzył podobnej chwili, któż z nas nie przeobrażał tak swego milczenia w Muzeum Czartoryskich, w Zeughausie pruskim, gdzie leży w pętach broń francuzka, w swym własnym pokoju, pod szablą wiszącą na ścianie. Któż z nas w młodzięcym wieku nie marzył, że ruszą się ze snu te zbroje, oręż, karabiny, że pójdą tam, gdzie skinie nasza dłoń — i stanie się cud. A któż nie wie, że często w wyobraźni dzieje się rzeczywistość, niestety, rzeczywistość sekundy rozpadająca się w nicłość. Tą rozmowę naszego serca z milczeniem podpatrzył Wyspiański. Prześlicznie odtworzył legendę ciszy naszych zbrojowni, naszych sieni obwieszonych bronią.

Tak. Działaczami swej tragedyi uczynił owe tajemnicze porywy serc budzone działaniem przyrody lub doli zlepiętej z realnego wczoraj i na śnie malowanego jutra. I to właśnie jest najbardziej wzruszające, bo jest najbardziej prawdziwe. Zwróćmy się do siebie samych, przebiegnijmy okiem owe tyśięczne refleksye a raczej momentalne zapatrzenia się w sumienie czy we własne małe i wielkie zagadki istnienia lub codziennego szarego bytu; przerachujmy owe błyskawiczne odezwania się nasze do wiosny lub jesieni, do napastnika, do oczekiwania lub klęski, do pierwszego świtu przebudzenia ze snu, a potem, po tym przeglądzie własnych dokumentów zadumy, zróbmy z wielu dziwnych scenami „Nocy listopadowej“ to, co Nietzsche ze swojemi własnemi myślami, pożałmy się nad nimi (jak nad ptakami pochwycenemi), powiedzmy im: byliście, znamy was dobrze. Stańmy przy Makrocie pochwycenym przez rozwścieczony tłum i powiedzmy: Znamy twój lęk... Już, już masz zginąć, a jeszcze czekasz na coś, jeszcze nasłuchujesz i nagle robisz się rozpaczliwie sprytnym, szatańsko prze-myślnym; nagle zechcesz oszukać śmierć, a niebezpieczeństwo życia da ci taką dziwną moc, że konający, podły nędzarz rzadził będziesz swym własnym panem, wieszającym cię tłumem; ten tłum pójdzie, gdzie każesz, rzuci się na młodego Gendre'a i zabije, rzuci się na niewinnego generała Nowickiego i zabije, bo da się okłamać i dzięki twej, niezależnej zresztą od ciebie, władzy przesłyszysz się i przekreśli nazwisko.

Widzisz, ty cały z twoją sceną urodziłeś się z jakiegoś momentu w życiu poety, może z jakiejś chwili niebezpieczeństwa a może z chwili choroby, gdy śmierć dobrze zajrzała mu

w oczy. Otóż z tej chwili wysiłku i wydzierania się wzrokiem, oddechem i krzykiem z pod zapadającego na piersi całunu śmierci — powstałaś dziwna sceno powieszenia Makrota, powstałaś ty dziwne zawołanie szpiega: „stójcie — ktoś jedzie...“ (Czy pamiętacie, jak w jednej z nowelek Stefanyka umierający czepia się światła chwiejącego się w izbie).

Idźmy za Joanną w przedsionek pałacu „stawionego sztuką Hellenów“. Droga, po której kroczy żona księcia, kierunku, w którym idzie — przetną się z drogą i kierunkiem Kory. Joanna dowie się, że zabłądziła w kraj tajemniczy, zaszła w świat królowej podziemia, a przecież weszła tylko w przedsionek własnego domu. Tak, ale to miejsce było w tej chwili właśnie i własnością księżycy i cieniów nocnych; było nieco zmienione w kolorze i już przez to samo było czemś innym, czemś nowem. Joanno, czy nigdy w podróży nie spałaś w jakimś obcym pokoju, a zbudziwszy się rano, nie miałaś przez chwilę wrażenia, że jesteś w swej własnej sypialni? Czy nie widziałas zrazu dokładnie znanych ci przedmiotów z własnej sypialni tam, gdzie stały sprzęty obce i nieznane. I na odwrót, czy wyrwawszy się ze snu, co przerzucił cię w spelunkę złodziei, nie przelękałaś się nagle ścian własnej izby, czy nie wydały ci się podejrzanemi kątami owej nory dopiero co widzianej we śnie. Czy nigdy piec, ów pozbawiony okien piec mieszkania nie wydał ci się nagrobkiem? Czy w czasie przedzimerchowym całe twoje mieszkanie zamknięte drzwiami, zatulone portyerą nie wydało ci się jakimś starożytnym grobowcem, w którym trupowi — w tej chwili tobie — dano wszystkie sprzęty, naczynia, szaty...? Otóż widzisz, spotkałaś się z Korą na desce zbitej z przywidzenia -- dzięki temu, że autor „Nocy listopadowej“ miał nerwy podobne do twoich i naszych, do nerwów człowieka.

Tak, jest to znamienem dla Wyspiańskiego, że mięsza przestrzenie i epoki, że często posuwa akcyę naprzód — jakimś stosownie do celu obrobionem przeżyciem własnem, powiedzmy wyraźniej zrealizowanym przywidzeniem. Doznał jakiegoś nastroju chwilowego na ulicy, w mieszkaniu, w górach, we fałach rzeki, o zmierzchu, o świcie, na widok trumny lub kolumnady pałacu, a potem „rozdłużył“ tę chwilę, oderwał nastroj od jego macierzy, od podłoża pierwotnego i przeniósł na

inne, celowo i świadomie nalepił na nową płytę, obwinał około jakiegoś pósagu swej tragedyi, wmięszał w dowolnie ustawiony nowy szereg zdarzeń.

I tem się tłumaczy, że można tworzyć na zimno rzeczy bardzo szczerze, zwłaszcza zdarzyć się to może przy pisaniu dramatu. Jest w tem praca stylizatora operującego uczuciami, i tę mądrą pracę składacza widzę w „Nocy listopadowej“.

Łączy się to ściśle z faktem, że w utwór ten wmięszało się wiele pierwiastku epicznego.

Wyspiański nie nazwał swego utworu dramatem. Pod tytułem podpisał: „dziesięć scen dramatycznych“. Widocznie chodziło mu o tak zwane obrazy. To też zasadnicza idea to nie w powodzi poetycznych ustępów o charakterze poglądowym. Czuć, że poeta chciał wychwytać tajniki powstania listopadowego i zaznaczyć je prawie wszystkie w zaczątkach, choćby tylko gestem. Na wygiętej tragicznie ku grobowi linii pochodu Kory osadził wszystkie składowe czynniki powstania, powiedzmy: wyliczył je skwapliwie, często chwytając je w zarodku — a wszystko to dla syntezy epickiej. Dlatego ukazał nam na sekundę Czartoryskiego, dlatego stawiał nam przed oczy Lelewela i Chłopickiego, nawet Słowackiego, jak to widzimy z fragmentu drukowanego w Przeglądzie powszechnym za 1. stycznia br. — a więc osoby niedziałające bezpośrednio w dramacie, niewpływające na tok akcji. Postacie te zostały wyliczone, bo w autorze „Nocy listopadowej“ drgała silnie w czasie pisania struna homerycka. (Homerowi złożył poeta cześć w scenie, w której Pallas chwyta Wysockiego za włosy, a on ją poznaje, zupełnie jak niegdyś Achilles). Ten sam instynkt podyktował pocie scenę w Teatrze Rozmaitości. Scena na Teatrum St. Augusta, to powieść o czemś, co było, a było źle. Cała ta scena, a zwłaszcza dyalog Gendre'ów i monolog Potockiego, to opowieść o przeszłości tych osób oparta o tło historyczne walki dwóch narodów — to spowiedź nie posuwająca w niczem akcji naprzód, to epitaphium, nagrobek szeroki i długi, pisany w tonie smutniejszych ustępów Iliady, n. p. pożegnania Andromachy z Hektorem lub skarg na pogrzebie Hektora.

Aniś mi bowiem twej dłoni nie podał na łożu śmiertelnem,
Ani też słowa mądrego nie wyrzekł, nad którembym ciągle
Mogła rozmyślać po nocach i dzionkach, łzy wylewając.

Popiel. II. 24. 743—745.

Oczyż do tej skargi Andromachy nie moglibyśmy dorobić dalszego ciągu z płaczebnej frazy starego Gendre'a: „będzie twa dola pamiętna, lecz któż tę pamięć zapłaczę, twoją dumę i wolę junacką“.

Warto przeglądnąć wycinek z pamiętnika pana Adama Chmiela, przyjaciela poety, drukowany w XII. nr. Krytyki, zeszłego roku. Czytamy tam, że Wyspiański, mając już gotową scenę wezwania Wysockiego do podhorażych, zapowiedział, że uzupełni ją scenkami, w których powie im, co się dzieje w mieście, a głównie zaznaczy, że Wysocki przyspieszył wybuch i dlatego tak gorąco, tak prędko naglił, żeby nie być wyprzedzonym przez Zaliwskiego. Tę małostkowość i ambicję zaznacza Pallas, mówiąc Wysockiemu na ucho: „nie zazdrośnyśże jego udziału, że i on równą sławę posiedzie?“ — Albo n. p. owa nieobecność Chłopickiego w czasie wybuchu powstania: „Wyspiański rozwiązuje trudność w ten sposób, że Atene rozkazuje Nice Napoleonidów porwać go i uwięzić w Arsenale, czyli, jak się sam wyraził — Atena wali Chłopickiego w łep“....

Ustępy powyższe, cytowane z artykułiku p. Chmiela potwierdzają naszą tezę. Znajdujemy też w pamiętniku ulotnie rzuconą wzmiankę, że „Noc listopadowa“ miała pierwotnie, w zamiarze poety dzielić się na trzy akty obejmujące scen dziewięć. Miał to więc być dramat. Zdaje się, że po tem, co powiedziałem o pierwiastku epicznym, pytanie: dlaczego? — staje się wyjaśnionem. Intencye autora zdradzają się zresztą wyraźnie w słowach Ateny wypowiedzianych w scenie pierwszej:

„zobaczycie bohaterzy i karły
i wojenniki i gachy
i dumne, pychę pojęte
i podłe, jako gad liche
i wyniosłe i groźne i ciche
i zbrodnicze i jako cud święte“....

Ustępami epickimi (nie najpierwszej wody) są objaśnienia wierszowane, n. p. wstęp, zlot bogiń, wejście Wysockiego, zwłaszcza zaś zbrojenie się podhorażych, owo szczegółowe opisanie ubiorów, ruchów, spojrzeń. (Uboocznie przypomnę, że wiele świetnych ustępów tego rodzaju mieści się w innych utworach Wyspiańskiego. Ginę one dla sceny... Czy pamiętacie

jednak, co powiedział Mickiewicz w Collège de France o utworach Krasińskiego. Omawiając jego allegorye dramatyczne i owe wstępy opisowe czy liryczne, poprzedzające każdą część dyalogowaną, zauważył, że możnaby je odczytywać podczas przedstawienia. Czy nie dałoby się w niektórych wypadkach postąpić tak z utworami Wyspiańskiego. Oczywiście aktor musiałby być niewidzialny, inaczej stałby się prologiem lub osobą allegoryczną. Tylko trzeba chcieć, trzeba umieć, a przynajmniej spróbować. Ale to tylko myśl do dyskusji.)

Mówiąc o elementach epicznych, wartoby omówić pogląd Wyspiańskiego na stosunek Polaków do Rosyan. Możnaby przypuszczać, że wypowiedział swe zapatrywania szczerze, bo wypowiedział je ustami umarłych a więc istot widzących wszystko pod kątem wieczności. Tu na Teatrum St. Augusta, gdzie, jak w „Reducie Ordonu“ A. Mickiewicza „i ci, co się bronili, i ci, co się wdarli, pierwszy raz pokój z sobą wieczysty zawarli“, tu obnaża się szlachetne serce Wyspiańskiego i śpiewa swój żal...

Poznanie tego momentu pozostawiam ciekawości czytelnika. Wspomnę tylko, że umarli Wyspiańskiego przypominają nieco cienie z epopei Homera, zanadto jeszcze są ludźmi i nie zapominają pewnych uczuć ziemskich.

Zajmijmy się natomiast budową utworu.

Uwagi o pierwiastku epicznym „Nocy listopadowej“ wiodą nas prosto do techniki utworu. Przypatrzymy się poematowi w stanie tworzenia się całości i szczegółów.

Pan Chmiel powiada we wspomnianym już artykule, że w październiku r. 1901 — cytuję słowa pamiętnika — zajęty był Wyspiański ułożeniem na scenę „Dziadów“ A. Mickiewicza i pisanem „Nocy listopadowej“. Inscenizacja „Dziadów“, o której myślał Wyspiański po wystawieniu „Wesela“ wpłynęła bardzo na powstanie „Nocy listopadowej“. Jak i dlaczego? Tego nam pan Chmiel nie objaśnia. Postarajmy się uzupełnić tą lakoniczną notatkę. Wiecie, że oba utwory oparte są o tło podobne, o święto umarłych, o porę w której „idą między żywych duchy i razem się bratają“... W obu widzimy „wpływ świata niewidzialnego na sferę myśli i działań ludzi“ — w obu występuje śmierć (pozorna), jako chwila przemiany i rozwoju. Wszystko to jednak należy do strony ideowej.

Wiadomo Wam, że Mickiewicz pisał trzecią część „Dziadów“ po upadku powstania listopadowego. W powstaniu nie brał udziału, nie mógł więc wyzwolić swej twórczej siły i rozpacz scenami z roku 1831. Dlatego oparł swój osobisty, wewnętrzny dramat (filozoficzny) o zdarzenia, których był naoczny świadkiem — „poemat swój osnuł na bohaterskiem cierpieniu studentów z roku 1824, na tej przygrywce do walki listopadowej“. ¹⁾ Wyspiański, inscenizując „Dziady“ wyczuł, jak każdy z nas, między wierszami to, co nie zostało napisane, a właśnie napisaniem być chciało, wyczuł żywotnie elegię na klęskę roku 1831, wydobył ją na wierzch, urzeczywistnił marzenie największego poety polskiego. „Noc listopadowa“ stałaby więc w tym stosunku do „Dziadów“, w jakim rapsod o Bolesławie Śmiałym do „Króla Ducha“. (Oczywiście nie równam wartości tych utworów). Dotyczy to jednak znowu stroiny ideowej. A technika — a budowa?

Mickiewicz marzył całe życie o stworzeniu tragedyi i rozmyślał wiele o teoryi dramatu. Przewidywał „rodzaj dramatyczny różny od formy greckiej, szekspirowskiej, kalderonowskiej“. Za jutrzeńkę tej nowej sztuki uważał francuzkie „Wieczory w Neuilly“. Próby te miały zwiastować dramat romantyczny, oparty na zasadach indywidualizmu i swobody usuwającej wszelkie reguły. Styl naturalny, wolność w wyborze tematów, wyzwolenie temperamentu poetyckiego w scenach lirycznych, choćby najdłuższych — i w ustępach epicznych — oto cechy tego romantycznego dramatu przyszłości. ²⁾ Przedewszystkiem zaś rzucanie licznych obrazów i częsta zmiana miejsca. Taką miała być trzecia część „Dziadów“, akt pierwszy mający scen dziewięć. Coś podobnego widzimy w „Nocy listopadowej“. Anegdotycznie zaznaczę, że dziwnym zrzędzeniem przypadku i „Noc listopadowa“ miała pierwotnie dzielić się na scen dziewięć. Co więcej, uważny czytelnik spostrzeże ciekawy szczegół w paginacyi książki. Oto u dołu stronicy zawierającej koniec sceny trzeciej wypisano drobnym drukiem, tuż obok liczby stronicy wskazówkę: „akt pierwszy“, ale nie znajdujemy już nigdzie zaznaczenia aktu drugiego i trzeciego. Czyżby to

¹⁾ Józef Kallenbach: Adam Mickiewicz T. II. str. 5—6.

²⁾ Tamże i korespond. A. M. IV. 89, 101, 104.

była pomyłka lub niedbałość? Wyspiański sam wydawał swoje książki i zwracał pilną uwagę na stronę typograficzną. Czyżby pomylił się przy wydawaniu utworu, o którym marzył, że zaćmi „Wesele”? Zostawiam pole domysłom i żartom. Któż nam wyjaśni ten dziwny zbieg okoliczności? Dodajmy, że podobnie, jak „Dziady” i „Noc listopadowa” właściwie nie jest skończona i wygląda na pierwszy człon cyklu.

Ale do tematu! Przyjmując technikę „Dziadów” stworzył Wyspiański poniekąd dramat romantyczny.

Pomięszał dramat z epiką i liryką, rozbił akcję na mnóstwo scen nie powiązanych bezpośrednim związkiem, rzucanych z miejsca na miejsce. I uczynił to świadomie. „Wspomnienia” pana Chmiela mówią, że Wyspiański martwił się w czasie pisania rozwlekłością sceny piątej — w Teatrze Rozmaitości, i czuł, że ona zanadto rozbija akcję. Myślał nawet o porzuceniu jej dla dobra całości. Zostawił ją jednak. Dlaczego? Pamiętnik nie odpowiada. Rzecz jednak jasna — odpowie większość widzów —: scena ta zajmowała autora problemem „Trój-gry”. Może. A może się mylą. Przypominam, że Wyspiański skrócił tę scenę o złośliwy a dziwnie płytki epizod, w którym satyry dworują ze Słowackiego. Fakt ten odsłania nam niepewność i wahanie się autora w pewnej chwili pisania utworu. Zeszły się dwa popędy twórcze: epiczny i dramatyczny. Którymż dać folgę? (Używam obu terminów w znaczeniu symbolów pewnych stanów psychicznych). Scenka poświęcona Słowackiemu zakrawa na epizod z epopei, n. p. z Pana Tadeusza — (nawiasem powiem, że Słowacki Wyspiańskiego przypomina Hrabiego w rozmowie z Klucznikiem). Więc przewaga stylu opisowego. Trzeba przywrócić harmonię, przekreślić ustęp. Nie. Zatem całą scenę. I to nie! Cóż tedy? Embarras de richesse. Ostatecznie odnosi tryumf zgoda dwóch spornych pierwiastków. Epika zostaje ukróconą na rzecz ruchu i giestu działania, przewyciężona przez sprawę stawania się nastroju dramatycznego. Ale sama ta walka wewnętrzna autora każe przypuszczać, że świadomie odważał pierwiastki obu wielkich stylów poezji i umiał je świetnie zlewać. Wzorem doskonałym mogła być dla niego scena u senatora z „Dziadów”, w której chmury epiczności wiąże i rozwiązuje elektryczność rozgrywanego się dramatu dwu światów.

A teraz zastanówmy się nad tą dziwną sceną „Trójgry“. Daje ona „przekrój społeczeństwa warszawskiego“ w chwili wybuchu powstania, podobnie jak „Salon warszawski“ i zabawa u senatora w trzeciej części „Dziadów“. Wzbudziła ona entuzjazm smakoszków literackich i teatromanów. Zaimponowała im sztuką układu. Z zapartym oddechem oczekiwano, jak dyrekcyja teatru krakowskiego upora się z rozwiązaniem trudnego zadania technicznego.

Ukazać w ramach sceny całe wnętrze teatru Rozmaitości, a więc scenę teatrzyku, tyły dekoracyi, zapadnię, kurtynę, budkę suflera i widownię oświetloną, aktorów w czasie gry lub pauzy i widzów w miejscach parkietowych, na parterze, w łóżach, publiczność zajętą rozmową w grupach, obojętną wobec widowiska, pokazać zmianę dekoracyi i włączyć w to wszystko muzykę antraktową, cóż to za łamigłówka dla dyrektora teatru, cóż za eksperyment dla poetów! I trzeba przyznać, rzecz jest interesująca, ale tylko interesująca. Rzeczy podobne pociągają zawsze i pojawiają się po różnych scenach miast europejskich, n. p. w Odeonie paryzkim.

Ale nie o to chodziło Wyspiańskiemu. Z pewnością nie ubiegał się o sztuczkę perspektywy scenicznej. Aparat sceniczny nie przedstawiał dla niego większych trudności, niż zasznurowanie trzewika, lub odgarnięcie włosów z czoła. Chodziło mu raczej o problem psychologiczny, o wydobycie nastroju z przypadku, z tego, że chwilowo znaleźli się pod jednym dachem ludzie należący do tłumu psychologicznego i wielki człowiek, generał Chłopicki. Pomiędzy widzami a grającymi wodewil aktorami nie było żadnego ściślejszego węzła. Ale oto wytworzyła się nowa konstelacyja trzech sił: aktorzy, widzowie obojętni i Chłopicki ściągający powszechną uwagę, a więc aktor contra actores. Nastrój wiszący w powietrzu, owo tajemnicze wrzenie Warszawy i przemiana przyrody — wszystko to było iskrą, która spowodowała połączenie tych trzech elementów w jedno ogniwo. Poczęło się coś stawać, coś niepokojącego. Począł się wytwarzać prąd odurzających myśli, poczęli się mylić aktorzy, poczęła niewłaściwie i przewrotnie słyszeć publiczność, począł zamyślać się Chłopicki. A tymczasem o drzwi teatru uderzał powiew wolności, kołatało echo ulicy.

Zewnętrznym symbolem tego procesu są postacie satyrów. Oni to zabijają banalność przedstawienia w teatrze Rozmai-tości, oni to zwykły kontrakt ugodowy publiczności z aktorem — zamieniają w głębszy dialog dwóch konspiratorów. Pamiętacie: Satyry mieszą się w członki przedstawienia, snują się po scenie i wśród widzów, nieuchwytni, wiecznie płynni, jak uśmiech ironii. Jeden z nich czuwa nad myślami Chłopickiego i przelewa je we wspomnienie pewnego zdarzenia, kiedy to Wielki Książę, cesarzewicz spiekl raka i uciekł, bo go obleciał tehrz na widok Chłopickiego. Dwaj inni ilustrują natychmiast całe to wspomnienie i odgrywają owo zajście przed frontem wojska, na placu Saskim. Jeden z Kozłonogów przebrany za Konstantego zdziera gwardziście kask polskiego żołnierza i depcze go nogami. Drugi pojawia się na scenie w płaszczu wielkim i cylindrze, ubrany i upozowany à la Chłopicki i chrząka. Sa-tyr udający W. Księcia na to chrząknięcie zmyka ze sceny. Publiczność wybucha śmiechem. Już, już zaczyna wyzwalać swój instynkt rewolucjonistów i uliczników. Wszystko to działo się w krótkich antraktach. Zwolna jednak igraszka satyrów wciela się w sam wodewil przebłyskami wybuchowych na-pomknień. Na scenie odzywa się Marsylianka. To Kudlicz, grający Mefista, śpiewa swoje kuplety na życzenie publiczności. Zuchwałe bogi wtrącają się w kuplet intrygującym refrenem, który zwolna pojawia się, jakby zaklęty, na ustach publiki. Aż wreszcie aktor wypada z roli. Niezapomniane wzruszenie budzi ta pomyłka Kudlicza, gdy po swywołnym kupiecie oko-licznościowym powraca do roli, a satyr podpowiada mu z budki suflera smutną refleksyę: „przyzwyczaić się można z cza-sem do niewoli“... Ileż w tem melancholii, ile smętnego kon-trapostu francuzkiego Pierota. Kudlicz powtarza bezwiednie za suflerem-satyrem:

„przyzwyczaić się można do rany, co boli,
tańcować“....

„gdy car każe“.... dopowiada głośno satyr,

„śmiać się gdy pozwoli“,

kończy Kudlicz. Publiczność powstaje z miejsc i woła:

„Co to jest, co on gada, to nie z jego roli“...

Nagle, na widowni otwierają się drzwi z ulicy do parteru; wysoko we drzwiach ukazuje się Nike Napoleonidów i woła:

„do broni! do broni!“ Woła do tłumu przygotowanego już tajemniczym wzruszeniem nerwów, a krzyk ten jest niejako szczytem uderzającej fali podniecenia. A potem, potem ta gra w karty i przegrana Chłopińskiego.

Mistrzowska scena! Świetne przeprowadzenie wybuchu za pomocą stopniowego wyzwalania się rewolucyjnego nastroju. Znakomite i dobrze przystające do dramatu romantycznego. Czemże wobec tego problemu psychologicznego jest piękno zagadnienia technicznego? Niestety, aparat teatralny zaciera właściwą myśl, balast słoczonych obrazów i rosnące w widzu zajęcie się sztuczką dekoratora przysłania właściwy zamiar poety.

Powiedziałem, że Wyspiański stworzył poniekąd dramat romantyczny. Rozbiór szczegółów uczy nas, że dramat ten jest tylko połowicznie romantycznym. Pojęcie i umiejscowienie katastrofy „Nocy listopadowej“ jest klasycznym, prawdziwie greckim. Cóżby więc wynikło z tego? Dramat romantyczno-klasyczny czy klasyczno-romantyczny? Wybaczcie mi ten dziwoląg pojęciowy i leksykalny. Wiem, że łatwo jest tworzyć wyrazy bez treści a szumnie brzmiące. Jest jednak wiele prawdy w powyższem określeniu. Zwróćmy uwagę na katastrofę. Poszukajmy jej w scenie trzeciej, a więc nie na końcu utworu.

Oto Goszczyński, Nabelak i studenci czekają na wysłańca od Wysockiego. Czekają w ciemności i mgle, długo i markotno. Przystanęli w bolesnej zadumie, a razem z nimi przystanęły krzewy owinięte słomą i czekają w lęku. Młodzi bohaterowie czują ten lęk drzew, czują sprzymierzeńców. Własnym biciem serca uświadomili ten skrawek przyrody, ten wycinek podobnego ciemnemu szafirowi powietrza, ten płat nocy zanośzający się od wichru — wzajem uświadomieni przeczuciem. Oni wszyscy, ludzie i te drzewa, to jeden czekający las, wstrząsany wichrem i niepokojem, las markotny, bo:

„nie powstrzymać tajemnicy w biegu,

noc ta dziwnem przemawia zjawiskiem“...

przemawia przesileniem jesieni w zimę, pożegnaniem Demetry z córką Korą odchodzącą do podziemia, w krainę wicherów i burz, w krainę snu — odchodzącą, by zasiąść na królewskim tronie, obok męża, władcy podziemia. Córka pociesza matkę, że wróci z letnią porą, lecz w miarę zbliżania się stanowczej

chwili ulega radosnym niepokojom pożądania i płonie wstydem, bo wyznać musi, że jest mocno zakochana, że te więzy, które ją ciągną ku Orkusowi nie są nieznośliwe.

„A przedsię droga to cmentarna“ — odpowiada matka; —
 „w pochodniach, które dla cię płoną
 żywoty onych gasną“....

Na sercu robi nam się ciężko. Żywoty onych? Demeter wyraża się niejasno, nie wymienia. Żywoty drzew, żywoty krzewów, żywoty polskich bohaterów zmieszanych z drzewami, żywot powstania. Z ust bogini padły dziwne słowa. Mus wiodący Korę w krainę umarłych, ten mus, który sprawia, że wszystkie pędy marnieją, zostaje tylko martwy konar drzew — on rządzi także i w świecie ducha, w życiu narodu, w historii porywów wolności, bo wszystko stanowi jedność.

Z chciwością bólu słuchamy powieści królowej umarłych o tajemnicach podziemia, o tych jej spichlerzach, w których skrętnie przechowuje się nasienie brane z każdego owocu, by, wyniesione z czasem na świat, odżyło kwiatem. Jakże nam drogie są te słowa o dziwnym kraju snu, kędy są wiecznotrwałe siły bijące do góry pędami, kędy każdy żywot ma swój byt i czeka świtu. (Wergilius: Eneida ks. VI.). Z pociechą powtarzamy sobie, że ginący są tylko mierzwą użyźniającą pęd nowego życia i z wiarą w zmartwychwstanie wołamy z boginią: „umierać musi, co ma żyć“.

Zaczyna grać muzyka weselna. Hymen i jego orszak z pochodniami, nasi chłopci i dziewczynki trzymający się w pól jak do tańca, otaczają Korę i wprowadzają w kraj daleki.

Teraz już wiemy wszystko. Już ścichła muzyka wiejska, już przeszałała rzewność chłopskich skrzypiec. Teraz wiemy, że to katastrofa, najczystsza, pojęta po grecku. Obróciło się koło przeznaczeń czy kulisy, a po obrocie, *κατα στρογγύην* zacznie się upadanie z góry na dół, na łeb na szyję, wszystko przeleci w zaturę po gładkiej, jak mokra kupa liści, równi pochyłej nieszczęścia. Przyroda powiedziała swoje. Noc, jak to wyrażnie w przypisku zaznacza poeta, przemówiła dziwnym zjawiskiem. Teraz już może przyjść wysłaniec od Wysockiego, teraz już mogą biec do Belwederu. Zostanie po nich szloch i ujadanie wichru i przegląd wojska zwiędłych liści. Teraz Demeter roz-

wiedzie po świecie żale i wezwie na pomoc Hekate i Eumenidy. I stanie się krzyk bogiń-mścicielek.

„porwano oto pełne życie
i powiedziano w noc i grób,
krzywda, krzywda się stała“....

Przypomnijcie nastrój listopada, łkanie wichru i krzyżowanie się falang zeschłej zieleni. Przypomnijcie chłód skulający wam ramiona ku piersiom. Czy nigdy na widok ruiny ogrodów i pól nie wypełzły wam na usta, jak wyciek żdziwienia i żalu, te słowa: „krzywda, krzywda się stała“... Więc wypróbowany ten nastrój dorzućmy do nastroju tej sceny. —

Ze sprawą budowy i techniki „Nocy listopadowej“ łączy się ściśle rola bogów greckich.

Wyjaśniłem przed chwilą znaczenie satyrów jako symbolu pewnych sił działających w obrębie tłumu psychologicznego. Satyry mogły się urodzić z myśli Chłopickiego, mogły być samymi myślami widzów i aktorów w chwili przełomowej dla całego narodu. Wszak grano Fausta (nie wchodzę w to, czy w rzeczywistości grano Fausta). Na scenie panował duch zmysłowości. Kręciło się wojsko i tłumy. Czyż mimowoli nie przypominała się lubieżność W. księcia? Czyż rotty żołnierskie nie nasuwały na pamięć owych sławnych przeglądów na placu sa-skim. I t.k dalej i dalej.

W podobny sposób możnaby wyjaśnić genesis innych postaci mytologicznych. Myt o Demetrze i Korze stał się własnością całego świata cywilizowanego. Jesień i wiosna mogą z łatwością przypominać człowiekowi o niezbyt bujnej fantazji a dobrej pamięci — dolę i niedolę królowej podziemia. Cóż łatwiejszego a zarazem wygodniejszego, jak mówić w czasie wojny o Palladzie i Aresie. (Aresa stworzyła niezaspokojona namiętność marzycielki, dla której wszelka siła jawi się w aureoli krzyku, tętentu i bohaterskiej pozy).

Czyż nie rozmawiamy często sami ze sobą? Rzucamy pytania, lub tylko przedświty pytań i odpowiadamy sobie głosem jakiejś drugiej istoty. Mógł i Chłopicki rozmawiać ze swoją tęsknotą sławy i widzieć a raczej wyczuć ją schodzącą po schodach z wyżyny terasy. Czy ten ktoś odpowiadający na zagadki najgłębsze, dotyczące jego wartości wewnętrznej — nazywa się boginią zwycięstwa, czy duchem sławy wojennej, czy

aniołem dumy, czy sobowtórem, to sprawa podrzędna. Tu chodzi o coś innego. Ten ktoś to siła działająca w dramacie czy komedii jego życia.

Należałoby więc pojąć owe bóstwa greckie działające w „Nocy listopadowej” — jako siły.

Czy te istoty są równoważnikiem naszych własnych procesów wewnętrznych, czy te bogi i boginie mają ciało zbudowane na kościach naszych sobowtórów — na to można różnie odpowiedzieć. Kontrola polega na stwierdzeniu, czy te osoby nadziemskie występują zależnie od osób ziemskich, w najściślejшем tego słowa znaczeniu i nawet w następstwie czasowym, czy więc bóg albo bogini jawi się dopiero po występie człowieka. Wyspiański przyzwyczaił nas do tak zwanych „personae dramatis”, do owych widm we „Weselu”. Tam Wernyhora pokazuje się gospodarzowi-szlachecicowi i jego rodzinie, jako wyraz wewnętrznej treści głowy domu. To samo da się powiedzieć o rycerzu pokazującym się poecie, o umarłym kochanku nachodzącym swoją narzeczoną, o Szeli włóczęgim się za starym dziadem. Zawsze widmo występuje dopiero za człowiekiem, idzie jego śladami. Tylko jeden Stańczyk wyrwa się z pod ogólnej reguły: nie on idzie za dziennikarzem, ale dziennikarz za nim. Nasuwałoby się podejrzenie, że Wyspiański uznawał somodzielny byt widm, samodzielne istnienie personarum dramatis.

Przypatrzymy się „Nocy listopadowej”. Tu mytologia wyprzedza pojawienie się człowieka. Dramat cały otwiera Pallas Atene. Wyspiański powiedział wyraźnie: „jej pierwszy głos i rola”. A więc jest to istota nadziemska, samodzielna, nie „przyczepiona do ziemskiej postaci”. Należy ją traktować jako siłę. Wyspiański chciał — jak to już kilka razy zaznaczono — w tej postaci usymbolizować rozum działający we wojnie. Ten rozum rzuca siłami walki — Nikani, sam zależny tylko od Zeusa. Skądże jednak wzięły się te siły? Chciejcie przypomnieć sobie, co powiedziałem o milczeniu. Wszak cały dramat zaczyna się milczeniem nocy i nieba listopadowego (w które wsłuchuje się krew polskiego serca, krew nasza własna). Otóż przypuszczam, że mytologia grecka „Nocy listopadowej” urodziła się z mytologii milczącego nieba nocnego, z ciszy, z pustki rozpiętej na blaskach miesiąca. Przypuszczenie to potwier-

dza ustęp ze sceny dziewiątej. Hermes kładzie kres działaniu Ateny i powtarza słowa Zeusa: „pójdiesz i zniweczysz Atenę”. Pallas, oburzona, ugina się przed rozkazem ojca, tylko jej gorzko, że Zeus tak z niej zadrwił: „Igraszką byłam w ręku Boga”. I my oburzamy się z boginią. Jak to, całe powstanie polskie było igraszką jakiegoś tam Zeusa!? Cóż za nonsens, albo, coś za dyabelska ironia poety! Ale stójmy! Któż to jest ten Zeus? Znamy go dobrze, widzimy go codziennie i kochamy go bardzo. To przecież — niebo. W Zeusie uosobił Grek przestwory błękitu, czarowny szafir niebieskiej kopuły. Tak. Atene i Niki i Demeter i Kora, były igraszką nieba i to nieba listopadowego. A tym sposobem linie techniki łączą się subtelnie z liniami idei utworu. Potwierdza to naszą, na początku wypisaną tezę, że bohaterem „Nocy listopadowej” jest właśnie noc listopadowa a raczej przyroda.

Rola bogów greckich staje się nieco jaśniejszą. Te bóstwa są dziwnie polskie, właściwie jedynie z nazwiska są greckie. Istota ich pozostanie ogólnoludzka. Kto wie, czy owym Prometeuszem, który ulepił je z gliny i rzucił na warsztat Wyspiańskiego, nie była jakaś strofa Juliusza Słowackiego, z „Grobu Agamemnona”, z „Króla Ducha” n. p. owo powiedzenie Hera Armeńczyka:

„Wtenczas to dusza wystąpiła ze mnie...

W Styxie, w Leoejskiej wodzie, albo w Niemnie
Gotowa tracić rzeczy ludzkich miana.

Poszła”: — —

My wiemy, że dusza bohatera, szukała tylko żywiołu, elementu zapomnienia, a o nazwę i geografję troszczyła się nie wiele.

Zostanie tylko mały, nieśmiały zarzut, może nie wykwinny, może niedobrze mówiący o samym człowieku zarzucającym: — nazwa i szata grecka nie była bezwzględnie konieczna; przynajmniej nie była konieczną konsekwencją ścisłą z jaką jej użyto. Można było te siły działające w dramacie przedstawić w kształcie innym, nie koniecznie mytologicznym. W poezji powinno być wszystko koniecznem. Prawda, że — jak twierdzi jeden z krytyków — postaci greckie pozwoliły poecie uprościć akcję, symbolizować pewne myśli, operować wspaniałe ruchem

tlumu. Prawda, ale to wszystko nie było koniecznem, zwłaszcza zaś użycie symbolu dla ułatwienia sobie zadania nie może być zaletą. Mógł autor zrobić, co zrobił, bo zrobił świetnie, ale nie musiał — a już to samo obniża nieco wartość utworu. Widz, któremu po raz pierwszy „zdarzyła się” „Noc listopadowa”, jest tak zaskoczony ową mytologią grecką na bruku warszawskim roku 1831, jest tak pochłonięty dziwnością pomysłu, że lwia część uwagi poświęca właśnie greczyźnie i traci z przed oka właściwy wątek utworu. Stąd to może się zdarzyć, że „Noc listopadowa” może mu się rozpaść na oku i na sercu w dziesięć scen, a przynajmniej w kilka kawałków. Nieraz zagubi się sens, a czytelnik stanie tylko przed wirtuozostwem pozbawionem głębszej treści. Dopiero, gdy słuchacz powiąże wszystko głębszą ideą, gdy zlepi wszystko przyrodą, stanie zachwycony i wykrzyknie: jakież to piękne!

Ale oto zbliżyliśmy się do tezy głównej i wyczerpaliliśmy jeden z atutów dowodowych — : dowiedzieliśmy się, że Atene i Niki były igraszką w rękach Zeusa, to jest nieba, w naszym utworze nieba listopadowego. Baczny słuchacz lub czytelnik spostrzeże łatwo, że Atene i Niki to sprężyny całej akcji, sprężyny zegaru dziejowego, na którego tarczy ukazają się ruchome figurki — ludzie. Nakręca je niebo, przyroda... i ona tylko może je zmusić do zastoju. Czem? Usypiającą dlonią swej emanacyi — Kory. Cała akcja „Nocy listopadowej” ścieśnia się w gruncie rzeczy do działania Ateny z boginiami zwycięstwa i przeciwdziałania Kory, — rzekłbym w tym wypadku: do zmagania się lewej i prawej ręki przyrody.

Właśnie rola Kory potwierdza naszą tezę.

Któż to jest ta Kora? Wszyscy wiecie: — to przyroda, a raczej jeden z jej stałych przejawów. Sama o sobie mówi, że część urody straciła na jesiennym wichrze i chłodzie, że fala niesie po rzece jej złote, kosztowne listowie. Jawi się ona dwa razy. W scenie trzeciej i ósmej. Widzieliśmy już jej wystąpienie w scenie trzeciej i dowiedzieliśmy się, że droga, po której idzie, to droga cmentarna; zapamiętaliśmy słowa Demetry:

„w pochodniach, które dla cię płoną

żywyoty onych gasną...” — zapamiętaliśmy, że zjawienie się i odejście Kory, stanowiło katastrofę. Jasnem też było, że o ziarnach życia i o wiecznotrwałych siłach wyrzucających

nowe pędy, że o żywotach czekających świtu mówiła, jako o swojej własności, jako o czemś umiłowaniem, jako o istotach, w których przemianie bierze serdeczny udział. Pójdźmy za nią w dom ostatniego Augusta Polski. Podpatrzmy tu Królowę podziemia. Rzuca sen na boginie zwycięstwa, królewską dłonią ujmuje złote klucze i zamyka niemi serca i dusze. Imponującym gestem rozkazuje Aresowi i Joannie przejść w ciemności pałacu. Oto zwiedziła swoje spichrze i rzuciła błogosławieństwo ziarnom, których treść będzie pokarmem przyszłych wieków. Wiecie, co mówi:

„Pokoleniom zostawię czyny,
po ojcach wielkich wskrzeszę wielkie syny.
Kiedyś — — — będziecie wolni.
Co złego w was i co marne,
to jako plewy i ziele złe zgarnę,
co chwastu na waszej roli
i co szkodzi wam i co was boli
to ukoję czasu przebiegiem.
Przejdziecie jeszcze niejedną nędzę
i niejedną jeszcze przebolicie próbę.
A jeżeli ludzie lichego serca
w was samych gotują wam zgubę —
ja ich powołam i jako plewy zmiotę
i w ziarnach tu na dnie, przechowam cnotę.
Za czas znów wrócę i jeszcze razy wiele
przyjdę — wiosna z gwiazdą na czele
i żywot dam tlejący w zgliszcz popiele
a teraz kres — — — krwi przelanej nie zmarnię,
krwią pola i role użyżnię
i synów z krwi tej dam — kiedyś ojczyźnie.
Dzisiaj kres...

Ubocznie zaznaczam, że Kora poniekąd parafrazuje ustępy z „Ksiąg narodu — i pielgrzymstwa polskiego“ A. Mickiewicza i „Psalm dobrej woli“ Zygmunta Krasińskiego — tylko tu sprawa została inaczej ujęta. U Wyspiańskiego „ludzie lichego serca w nas samych“, gotujący nam zgubę, zostaną usunięci przez przyrodę. U Krasińskiego my sami własnymi czynami mamy się zbawić. Rzecz właściwie ta sama, boć i ta przyroda może działać na nas i za nas a dla nas tylko w ten sposób,

że pobudzi naszą wolę do wyplenia chwastów ze siebie samych. Inaczej działać nie może, bo pogwałciłaby naszą naturę. Zresztą i my jesteśmy przyrodą.

Odkryliśmy więc w Korze przejaw przyrody, powiedzmy przewodnią myśl przyrody w postępowaniu z nami. Ta Kora działa i mówi tak, jakby jej krew rozlana była w naczyniach roślin, w łonie ziemi i w naszych tętnach — a przez to właśnie nadawała nam pewne stałe piętno i pewien instynkt samozachowawczy na przyszłość. Dramat sprowadza się do dramatu tego instynktu. Ale Kora jest tylko przemówieniem przyrody — noc przemówiła jej zjawiskiem do innego swojego zjawiska, do ludzi i roślin. Zaszedł więc w przyrodzie jakiś dramatyczny proces wewnętrzny. — A teraz przejdźmy do sceny pierwszej po dalsze dowody.

Pallas zwołuje boginie zwycięstwa i wprzega je w pracę.... Szumiące skrzydłami Niki zrywają się do lotu, gdy nagle jawi się Nike z pod Cheronei. Przynosi wieńce wiązane z choin, uprzódek suchy jałowca i krwawe korale jarzębin. Lecz boginie żądają wieńca z róż, z wawrzynu, z dębu.

„Róż niema“ — odpowiada widmo — róże pomarły.

Badyle kwiatów suche

wichry przegonne w puch starły. Siostry!

Krzew zwarzył wichr ostry

i szron bieluchny mrzy.

Laurów niema, a róże pomarły.

I nagle jęk bolesny wrywa się z piersi bogiń: „Jakoż zwycięstwo się ziści“? Czemże uwienczą bohaterów. Niema laurów i róż, nie będzie zwycięstwa. Widmo z pod Cheronei wie, że drzewa żałoby wystarczą dla tych, co wzrosli w męce i trudzie. Zapytana przez chór: „jakoż zwycięstwo się ziści“? — odpowiada bez wahania:

„niech giną synowie moi!

Kres hańbie, wstrętom, zawiści“!

Oddech nam zamiera. Wiemy, że przyjdzie śmierć, bo niema laurów i róż. Dziwna logika uczucia. I cóż ten znak zewnętrzny? Cóż znaczy ten marny dodatek do spełnionego czynu — ów marny wieniec róż, krasna zabawka! Rozum powiada, że jest on czemś ubocznem, nawet zbytecznem. Lecz skoro tak łatwo zdobywamy się na podobne orzeczenie, musi-

my przypuścić, że i Wyspiańskiemu przyszłoby ono bez trudu. Jeżeli więc za przesłankę okrutnego wniosku o klęsce wziął brak różanego wieńca, czynił to z rozważą, świadomie, miał jakiś zamiar. Rozumował więc, że wszystko na tym świecie dzieje się logicznie i — zaczawszy się — dzieje się aż do ostateczności, aż do najdrobniejszych szczegółów. Istnieje ściśle przyczynowy, organiczny związek całości i szczegółów jakiegoś zdarzenia czy tendencji, przymierze myśli lub czynu ze symbolem, podobnie jak na obrazie. Bez zewnętrznego symbolu niema realizacji pomysłu. Jak na płótnie obrazu możemy wymalować róże i liście, owoce i nagie bachantki na białej płaszczyźnie śniegu, możemy i w życiu naszym wśród nagich, zczerniałych drzew zakląć wonne kwiaty nadziei, ale to będzie fantazja, tylko fantazja przesłaniająca smutek. Istnieje bowiem pewien nieprzeparty rytm zamierań i odrodzeń.

Gdy przyroda kładzie się do snu, śmierć chodzi po świecie i staje w drodze bohaterom. Nadzieje wolności warzy mróz; kwiaty marzeń muszą opaść w nocy listopadowej.

Kto wraz z ludem wiejskim wierzył choć raz w życiu, że komety zwiastują wojnę i zarazę; kto, choć raz w młodości popatrzył na gwiazdy spadające, jako na zapowiedź nieszczęścia; kto, dzieckiem będąc, w burzy i piorunie lękał się ręki Boga; kto słyszał, że kołysanie się wisielca budzi szalone nawałnice; kto wie, że przyroda nieraz rozstrzygała wojny i walki, że ona to zwyciężyła genialnego Hannibala kurzawą piasku, wielkiego Napoleona mrozem i przepaścią; kto wie, że Grecy modlili się do wiatru o łaskę i sprzyjanie żaglom; kto więc wie, że przyroda uczestniczy w życiu człowieka; kto z nas czuje, że przyroda polska jest lwią częścią naszej Ojczyzny a raczej idei polskości; kogo przekonano, że przyroda nadaje narodom pewne stałe cechy, pewien odrębny charakter; kto wczuł się w „Króla Ducha“ Juliusza Słowackiego: — ten, jeżeli tylko ożywi nieco tę przyrodę, nie będzie się dziwił Wyspiańskiemu i uzna, choćby na czas przedstawienia lub czytania, jego logikę uczucia, uzna, że noc listopadowa zaciążyła nad losami powstania. — Czem więc było powstanie? Jakże wogóle mogło być, mogło się zacząć w czasie zamierania przyrody? — Było „igraszką w rękę boga“, igraszką jesieni, która czasami, w pewnych chwilach przypomina wiosnę, aby tem

smutniej opamiętać się w chłodzie przenikliwym — co nie wyklucza jakiegoś głębszego sensu, głębszej wartości. Ta igraszka jest marzeniem przyrody o wiosnę, która istotnie przyjdzie.

Ale zapytajmy się jeszcze o te sprawy — Wielkiego Księcia. Chodźmy do alei ujazdowskich. Tam Konstanty rozmawia z liśćmi. Wojsko czeka na rozkazy, adjutant przypomina co chwilę obowiązek, a Wielki Książę zbywa go milezieniem i chodząc po alei rozgarnia nogą morze zwiedłych liści zalewające drogę i naśladuje ich szelesty. Zniecierpliwionemu adjutantowi, wzywającemu, by wydał rozkazy, odpowiada:

„czy słyszysz, co te liście gwarzą?

Szit, szit, szit, szit — te liście marzą,

o czym — o Wielkim Księciu“...

Zrozumiał tajemnicę, bo jest duszą chorą. Tak. Całe dzieje nocy 29. listopada były rozmową uwiedlonych liści. Cały ten czas, od zmierzchu aż do świtu, wylał się z czarnych lewarów ogromnych drzew i przefalował w kryształe uwiązaniem zabarwionego powietrza.

Wszystko to było przemową jednej nocy. Bohater był kosmiczny, rozlany w pulsach ludzi chorych jesienią; działał, jak drobnoustroje, jak bakcyl gruźliczy w suchotniku. Bakcyl niewidzialny dla tłumu, uchwytny dla szkła uczonych, a więc obłąkanych wiedzą, robi swoje, trawi organizm, wywołuje gorączkę i wizje gorączkowe, rzuca obłęd na całą rodzinę, przywołuje cieśnię z trumną, księdza z kropidłem, dzwony z wyżyny wież, grabarza z rydłem i wnętrza ziemi z rozkopanego grobu. Łamiemy ręce, płaczemy, prześcielamy łożę chorego, podajemy lekarstwa a potem oddajemy mu ostatnią posługę, zdajemy się działać niby bohaterowie tragedii rodzinnej, a tymczasem prawdziwy bohater kryje się we krwi i płucach chorego biedaka. — Wybaczcie mi to porównanie, tą analogię; jest ona niedokładna, jak każda analogia, bo w utworze Wyspiańskiego przyroda jest widzialna, jak ludzie — i większa niż oni...

Dlatego to nie uważam wystawienia „Nocy listopadowej“ na teatrze krakowskim za bardzo fortunate. Na pierwszy plan trzeba było wysunąć przyrodę: drzewa, liście, wicher, światło, szelest, szmer, jęk, a ludzi cofnąć w głąb i ukazać w pomniejszeniu, w perspektywie zamglonej wydechem jesieni. Tymcza-

sem na pierwszy plan wysunięto aktorów. Trzeźwi krytycy, bogaci rutyną i doświadczeniem, powiedzą, że tak być musiało — teatr nie zna innych środków. Może się nie mylą. Mnie tylko zdaje się, że tu zaszła jakaś pomyłka.

A więc powtarzam: — Bohaterem „Nocy listopadowej“ jest przyroda, występująca chwilowo pod postacią nocy listopadowej. Ona to, rodzicielka, wydała świat roślin i świat ludzi — ale jej dzieciom źle się jakoś dzieje, bo nie są doskonałe. Więc trzeba je przeprowadzić przez *καθαρσις*, przez czyścowy ogień ciemności i grobu, przez klęski i cierpienia, trzeba je niszczyć, by wytrawić, co złe i słabe, albowiem to, co jest w człowieku silne i dobre, co ma wartość, przetrwa i zostanie i kiedyś dzięki temu cudownemu doborowi powstaną ludzie doskonali, wolni, wiosenni prawdziwą wiosną wolności.

Przypominam, że cały problem etyki, cały problem życia: szczęścia i cierpienia, to problem wolności. Nieszczęśliwym jest ten, komu skrępowano wolność — chorobą, głupotą, nędzą materyalną, więzieniem, prawem ciężkości.

Że z takim pojęciem bohatera łączy się pojmowanie t. zw. idei dramatu, nie potrzebuję dodawać. Ideę tę właśnie wypowiedziałem. Jest w niej przesunięcie środka ciężkości z ludzi na przyrodę. Jest w niej wiara w czas, wiara w sprawiedliwość przyrody świadomej dziejów ludzkich. Więc historyozofia. Czy nie słyszycie w tych słowach dalekiego echa „Króla Ducha“ Juliusza Słowackiego? Czy nie wiecie, że Popiel krwią kupił naród, przeprowadził go przez męki konania, by stał się wolny. Tylko w utworze Słowackiego tym Królem Duchem nie jest człowiek świadomy swych czynów, ale przyroda. Natężcie słuch, skłońcie głowy w kierunku pamięci. Ona przypomni wam walkę Wenedów z Lechami, narodu z narodem — w „Lilli Wenedzie“. Ujrzycie na rozstaju wspomnień postać ogromnej Rozy Wenedy, tej, co ukochała naród. Wszak wiecie, że ona była świadomą klęski, wiedziała, że naród trzykrotnie powstanie i trzykrotnie zginie. Ale wiedziała też, że męczennikom urodzi mściciela, urodzi, zapłodniona popiołami, więc — mówiąc słowami Kory: „żywot da tlejący w zgłiszcz popiele“.

Ale te rzeczy są dziwne. Któż im uwierzy. Często jedynym słuchaczem tych tajemnic jest biedna głowa waryata;

tu i ówdzie znajdzie się jakaś dusza marząca, jakaś Joanna i zrozumie. A może to wszystko jest tylko mrzonką nocy listopadowej, mrzonką jakiejś jednostki; może to wszystko jest żartem, jest n. p. dla nas, dla Wyspiańskiego chwytaniem się deski ratunku, czepianiem się za skrzydła nadziei, aby nie runąć w odmęty rozpacz. Myślę, że i ten zagrożony instynkt życia tlejący w narodzie i w Wyspiańskim odegrał ważną rolę w napisaniu „Nocy listopadowej“, popchnął poetę do historyzofii nadziei. Myślę też, że poeta świadomie powikłał nici swojego dramatu, aby wiernie oddać nastrój naszego biednego narodowego bytu w teraźniejszości. Słuchając jego poematu przechodzimy od nadziei do zwątpienia. raz wszystko zdaje się nam koniecznem, wytyczonem ręką opatrności, raz znowu igraszką wichury, zgiełkiem gorączkowych snów jesieni... — Czar trwa... Z zakłętego koła tych niepewności nie wyjdziemy może nigdy — nie wyszedł z nich i Wyspiański. Będą się mnożyć komentarze i nie powiedzą nic więcej, prócz tego, że krzywdą się stała, ale się może odstać, że jesteśmy wzruszeni na zawsze...

Ale powróćmy do Lili Wenedy i porównajmy scenę, w której Derwid i cały naród czeka na harfę zakłątą — porównajmy z ostatnią sceną „Wesela“, gdy gromada chłopów i panów czeka na złoty róg. Ileż w tem podobieństwa. Pieśń nie nadechodzi: harfa przepadła — złoty róg zaginął. Niema nadziei. Niema? Są tylko dwa rozwiązania tragedji. Roza Weneda zapowie, że zapłodni się popiołami i urodzi mściciela, ale na dzisiaj kres. Chochół rzuci obietnicę, że kiedyś, kiedyś skończy się obłądny taniec snu, ale na teraz kres... Wszystko polega na obietnicy. Obietnicę tą spełni Król Duch i Kora. Pozostaje tylko życzenie, by poezja stała się życiem, rzeczywistością historyi. Lecz tu zaczyna się rola przekonai indywidualnych. Nim rzucę ten temat, dodam, że w dramacie Wyspiańskiego pokutuje dalekie, dalekie echo mesyanizmu romantyków. Wbrew jednak wszystkim naszym krytykom i recenzentom zaznaczam, że w utworze tym nie widzę nigdzie śmierci. Niema śmierci, gdzie jest zmartwychwstanie i to zmartwychwstanie pojęte bardzo po ziemsku, bardzo po ludzku. Owszem całość technie, podobnie, jak „Król Duch“, jakimś patosem dramatu indyjskiego, ideą doskonalenia się przez cierpienie i szereg pozornych śmierci. — — —

Za bohaterem utworu, za jesienią idzie korowód jesien-
nych nastrojów. Wszędzie rozlana jest omdlałość listopada,
melancholia, jęk, cichy płacz kobiety, albo borykanie się wi-
chru z zatorem gałęzi, owo cofanie się dla nabrania rozpędu,
owo działanie powolne a skuteczne. Na całej akcji ciąży coś
z ołowiu. Chodźmy w korytarz szkoły podchorążych, przysłu-
chajmy się walce Ateny z Niką Napoleonidów rzucającą veto.
Jak na sejmie rozdzielają się boginie i kłócą się o sposób
działania, o sposób wyzwolenia Polski, zupełnie, jak lwy wy-
rywające sobie młodą jaskółkę, spierające się o to, kto ma
podrzucić pisklę do lotu. Ileż w tej scenie histeryi jesiennej.
Chodźmy w park łazienkowski pod posąg konny, biały. Przy-
patrzmy się długiemu czekaniu studentów, przechodzącemu w roz-
pacz i zwątpienie. Padnie hasło. Pobiegną do Belwederu, by
poszamotać się z drzwiami sypialni, pójdą borykać się jak
wicher, a drzwi wstrzymają ich rozpęd. Napierający usłyszą
rozmowę kilku osób i uciekanie. Gdy wyważą podwoje, ujrzą
Joannę i — nie przejdą. I tak dalej. Tak samo na ulicach
Warszawy. Tłum, nim powiesi szpiega, zabije dwóch niewin-
nych na słowo tego zatracańca. Zaliwski, nim pobiegnie do
arsenału, zatrzyma się na Potockim i z ręki wypadnie mu na
chwilę komenda; oddział zwróci się w stronę przeciwną wła-
ściwemu kierunkowi. Ileż dziwnego nastroju rozlał poeta w sce-
nie drugiej i czwartej. W salonie belwederskim można się
nadychać jesieni i melancholii. Stańmy w tym salonie, w tem
resonansowem pudle zeschłych liści i pojęków wichru. Stańmy
przy wielkiem potrójnem oknie sięgającym podłogi. To przed-
sionek świątyni uwiędu. Ludzie przesuwający się po lśniącej
posadzce tego pałacu podobni są do dziwacznych mystów ob-
chodzących tajemnicze święto opadania liści. Jawią się w łu-
nie pożaru, czują, że gdzieś, jakby pod ziemią, uderza wielka
godzina dziejowa — i kłócą się, przekomarzają, krzyczą, płaczą,
mdleją, tylko niema w nich czynu. Dokoła każdego krążą nie-
widzialne gromnice, ich cera wydaje się woskową — czuć roz-
kład trupa. Oto wielki książę ze swoją wiarą w Polskę, śniący
o carstwie Polskiem, a zajęty w gruncie rzeczy krzykliwą
medytacją nad własną samotnością i upadkiem. Posłannictwo
dziejowe łamie mu się w ręce, jak świeca, a on... wymusza
na żonie uścisk miłości (stosunek Joanny do Konstantego,

poza złudą i snem o bohaterze, pachnie nekrofilizmem) i — szuka ludzi, bo jest sam. Nagle, pod wpływem żony, która w chwilach oburzenia wyczuwa rozczarowanie własne, uświadamia sobie podłość. To nagłe uświadomienie sobie wrodzonej, w głębi serca ukrytej zapory do wielkości, jest właśnie śmiercią i najprawdziwszą katastrofą (powtarzającą się codziennie tysiące razy u dziewięciu dziesiątych całej ludzkości), jest sceną z przewrotów jesieni. Chorą duszą jest Książę Konstanty i niecodzienną; ma w sobie coś z widma, z dekadenta. Należy go szanować, mimo pogardy. Mógłby, jak Lady Makbet, iść niby somnambolik, przez długie schody i ścierać z czoła jedną małą, a nie dającą się zetrzeć plamkę zwierzęcej krwi, odziedziczonej, tragicznej. Gdyby nie ta jedna okropna skaza, kto wie, czem byłby w dziejach. Jest w nim rzewny choć krzykliwy pęd do czynu, do sławy, do wielkości — jest, ale przeznaczony na zatrącenie. Może się mylę, może słusznie krytycy widzą w nim i w jego otoczeniu niechlujność. Czuję jednak, że Wyspiański w postaciach Rosyan uwydlatnił nie tylko strony ujemne. W gruncie rzeczy oni bardziej stoją pod znakiem przyrody, więcej w nich akcentu szczerości i szamotań duszy, niż w postaciach Polaków. Wielki Książę szuka człowieka. Któż rozjaśni mu mroki. Może generał Gendre, ten pijak płaczący nad utratą honoru, marzący o czystości dusz (a więc mimo wszystko ewangeliczny)? Czyście porównywali kiedy płaczliwe apostrofy pijaka z wichrem płaczącym w drzewach, nad stawami, albo — w kominie. Z pijakiem można rozprawiać tylko o tragedii życia podkreślonej wódką, można paplać rzewnym szlochom aktora popadającego w komizm. My wiemy, że i to jest bolesne, jest strofką z wielkiego poematu jesieni. — O, jakże wielka jest omdłałość listopada! Do księcia przychodzi szpieg, nędzarnik Makrot. Książę ma adjutanta, ma strażę, ma płatnych szpiegów donoszących, co się dzieje na zaukach Warszawy, a nie wie, co się dzieje w jego własnym ogrodzie, tuż zaraz w pobliżu, w odległości jednego spojrzenia. Nie wierzy żonie, której wydaje się, że jacyś ludzie stoją w ogrodzie. Gdy Joanna wzdryga się niespokojna i chwyta uchem szept ludzkich głosów, on odpowiada jej z ironią, matowo, przez ognie żądz, przez smęt poniżenia, w łoskocie snów o wielkości przepadających mu w sercu w otchłań zatrąty — odpowiada, że jest przejęta pismami francu-

skiego poety i dostrzega ludzi tam, gdzie ich niema, a nie widzi żywych.... Widzimy, że noc i szelest zwiędłych liści i ujadanie wichru oszukało go jesienią, upiornie. Omdlałość listopada! Słuchajmy: Wielki Książę nie czuje, że sidła zasadzki zewężają się i już, już zaciskają mu się około szyi, rozmawia ze szpiegiem, słucho donosów z kloaki na Świętojańskiej ulicy. Wytyście słuch: to zatraceniec rozmawia ze zatracenim po to tylko, by się dowiedzieć, że „listopad to dla Polski niebezpieczna pora“ —

„znacząca“ — poprawia go Makrot

„Oni się modlić przychodzą nad groby
w dniu narodowej tak zwanej żałoby.

Tak, teraz jest listopad, więc bacznie mam słuchy.

Jest to pora gdy idą między żywych duchy
i wzajem się bratają“....

Przyznajmy z Wielkim Księciem, że ten szpieg przemawia, jak poeta. Językiem artysty przemawia nędzarz, łotr. A może nie jest bezwzględny łajdakiem, może mówił prawdę, że ma serce i czuje, a musi żyć dla dzieci. — Jest w tej artystycznej rozmowie waryata ze szpiegiem jakiś pierwiastek grozy. To też lęk bierze niedoszłego cara Polski. Konstanty wypędza adjutanta, wypędza i Makrota; zostaje sam z męką w sercu, w obliczu pożarnej łuny i uczuwa pustkę. A potem — potem z ciężkiem sercem każe rozpuścić strażę i kładzie się do łóżka. O jakże wielka jest omdlałość listopada! Książę sam oddaje się w ręce spiskowców. — — — Zapada noc. Na ulicach Warszawy poczyną się działania. W salonie belwederskim czuwa pijany Gendre i przekomarza się z Lubowidzkim. Pamiętacie: Gendre rzuca dukat — pieniądź toczy się, Lubowidzki biegnie za sztuką złota, podnosi i nagle, jakby się opamiętał odrzuca dukat z powrotem w kierunku pijanego dawcy. Mistrzowska scena, podobna do gonitwy gałązki pomiędzy brzegami rzeki. Tymczasem godzina dziejowa uderza o pałac głuchym łoskotem. Lubowidzki zrywa się — zrozumiał:

„Co to — biją do bramy — rozwalają wrota“?!

— „A cóż mi to obchodzi, to twoja robota“ odpowiada Gendre, a to powiedzenie pijaka stawia go nagle na wyżynie człowieka, który wiele przeżył i przeboleł.

„Trzeba obudzić Księcia“ — woła Lubowidzki

„Trzeba Księcia budzić“ — woła wpadający kamerdyner Frieze. Ale Gendre nie rusza się z kanapy. Nie dba, z omdłością i rezygnacją spadających liści dogaduje (jak obojętna przyroda do naszych nędz i bólów) — dogaduje przerażonym:

„Niech Książę śpi spokojnie, na co się ma trudzić.

Co być ma, niechaj będzie“....

Człowiek mówiący te słowa stoi przed śmiercią. Za chwilę skona powalony przez Nabelaka i wypłacze po pijacku głęboką sentencję o znaczeniu swej śmierci. Skona, a W. Książę ucieknie. Widok ten uderza nas niemiłe, wytwarza w nas nastrój z panopticum figur woskowych plądrowanego przez nastrój pastwą zdobywców. — Ileż ironii losu mieści się w rozmowie Gendre'a z Nabelakiem.

„Rycerzu!

Ty mordujesz... myślisz, że z Bogiem w przymierzu?

Znajdzie się na was sąd“...

woła konającymi ustami pijany generał.

„Sądu nie będzie“ — odkrzyka zwycięzca

„Od dzisiaj my jesteśmy sądem i my sędzie,

a wam się znaczy kres“...

Człowiek mówiący te słowa nie wie, że jedynym sędzią będzie tu przyroda. Człowiek mówiący te słowa do lalki farbowanej krwią konającą — jest przeboleśnie śmieszny, zwłaszcza, że nie spełni tego, po co tu przyszedł i za chwilę ucieknie z łaski kobiety, która z szyderstwem a litośnie pokaże mu drogę.

Scena ta uderza nas swoją niezwykłością. Nic dziwnego, że (bl. p.) Stanisław Lack poświęcił jej połowę swojego bardzo pięknego artykułu O „Nocy listopadowej“, drukowanego w XI. Nr. „Krytyki“ 1908 r. St. Lack nazywa nastrój tej sceny realistycznym, przez co chce powiedzieć, że scena ta jest prawdziwa, niekoniecznie dlatego, że się tak odbyła lecz, że się tak odbyć była powinna. Ani z jednej ani z drugiej strony niema bohaterskiego napięcia. Goszczyński i Nabelak działają po prostu jak ludzie, którym się spieszy z wykonaniem czynu. Wielki Książę jest dostatecznie śmieszny. Opisywano już niejeden zamach i silono się na stworzenie atmosfery strachu, atmosfery wielkich sił, wielkich zbrodni dziejowych. Tym-

czasem atmosfera w Belwederze jest stosownie do gatunku otoczenia Księcia niechlujna, prywatna, odpowiednio też traktowana przez Goszczyńskiego i Nabelaka. Ci ludzie wpadają, by usunąć intruza. Krótko mówiąc niema tu u naszych powstańców ani śladu respektu dla ludzi i atmosfery i to właśnie jest najprawdziwsze oddanie sytuacji. Gdy z prostotą widzenia Wyspiańskiego porównuje St. Lack sztuczny patos innych pisarzy, ogarnia go wesołość. „Jakiż skok choćby już n. p. od Słowackiego“!

Nie będę polemizował z panem Lackiem, bo wiele prawdy mieści się w powyższym twierdzeniu. Zwrócę tylko uwagę na ów patos sztuczny, na ów strach, na ów respekt wielkich sił. Nie, nie widzę owego szalonego skoku od Kordyana. Ów inwentarz spisku dostał się i do „Nocy listopadowej“, tylko został przesunięty od spiskowców do W. Księcia. Strach Kordyana przerzucił się na Konstantego. Wielki Książę czuje siłę dziejową Polski i wierzy w nią głęboko. Wielki Książę ceni Polaków i uwielbia ich geniusz wojenny. Wywleczony z łóżka przez kamerdynera wije się po ziemi w przestרחu. (Ten strach nie jest niechlujny ani śmieszny, bo „Wielki Książę się boi nie ludzi, lecz Boga“ et. c.). Czuje zapach siarki i wyziewy piekła. Sumienie przygięło go do ziemi okropnością jakiegoś spisku i posągu. Za cóż on uważa tych spiskowców, skoro czyni ich sojusznikami kamiennego króla i szatanów!? Podnosi ich w tej chwili ponad poziom człowieka, na wyżyny duchów i upiorów, a cała ta waryacja wylękłych nerwów zmienia się w halucynację. — — Czy istotnie ta scena jest tak bardzo śmieszna i niechlujna? Po tem, co mówiłem o nastroju jesiennym, o omdlałości listopada, o uśpieniu czujności Księcia przez szelest liści i grę cieniów, po tem, że powstańców dopuściła tu do salonu tylko podstępność jesieni — możnaby położyć znak zapytania na wywodach Szanownego Krytyka. Tak, zachowanie się spiskowców w salonie belwederskim nie jest bohaterskie i Wyspiański oddał je realistycznie, ale ono samo nie stanowi sceny. Dopiero w połączeniu z innemi momentami pomyślanemi nierealistycznie (wyraz „realistycznie“ w rozumieniu St. Lacka jest za szeroki i może być stosowany do wszelkiej twórczości i wszystkich scen, zależnie od osobistego odczucia), w związku z dynamiką scen poprzednich zlewa się

w jedną scenę podminowaną nastrojem romantycznym w stylu Kordyana. — Ubocznie dodam, że W. Książę St. Wypsiańskiego jest rodzonym bratem W. Księcia z „Kordyana“ a obaj stoją w dalekiem pokrewieństwie ze senatorem z „Dziadów“ — w stylu, ruchu i dykeyi.

Na tem kończę rozbiór „Nocy listopadowej“.

Pozwólcie mi jeszcze na zakończenie na krótką anegdotę sierpniowo-grudniową — :

Było to w lecie. Sosny przeżyły się ku słońcu czerwono-skóre szyje i ramiona i było w boru wiele łyskliwej karnacyi gibkich indyanek. Usiadłem pod samotną brzozą niby u stóp starej cyganki kabalarki i zabrałem się po raz pierwszy do czytania „Nocy listopadowej“. Wzdrygałem się co chwilę, a poemat wydawał mi się igraszką powolnych żółwi i rumaków nalanych ołowiem. Rytmika wiersza męczyła mię, jakby mazurek Chopinowski grany przez ręce kostniejące i rozgrzewające się naprzemian. Ludzie i bogowie okręcali mi się około ręki trzymającej książkę, jak gniazda ptasie zwite z pierza, jedwabiu, gałązek, świecideł i błota. Nie było w tej pięknej architekturze ptasiej żadnego koniecznego sensu, żadnej środkowej sprężyny. Nic dziwnego: — pomieszałem dwa style: porządek listopadowy z sierpniowym. Gorący olbrzym lata igrający z czerwonymi indyankami boru odsunął dławiającą ręką widmo płaczącej, jak Danaidy, jesieni. I rzekłem sobie: oto ramota pisana wspaniale przez mistrza.

Aż oto w grudniu ujrzałem tę ramotę na scenie teatru krakowskiego i — podrwiłem głowę. Wzruszenie dzwoniło mi w uszach, szumiało w głowie, płoneło ponuro na powiekach. Poniosłem szczęśliwą klęskę: byłem zachwycony. Zrozumiałem tajemnicę, dobrałem się do źródła fantastycznego korowodu bogów, ludzi i liści.

Czyżby gra aktorów sprawiła tę przemianę? Nie. Więc kto? Potęga późnej jesieni, obumarła przyroda. Ona to, nieśmiertelna, przywiodła mię w królestwo maski i koturnów. Wszak jechałem do Krakowa przez siola i węgrody, przez wstający ze ziemi opar smutnego srebra, co ścina się w przepyszne zwierciadła więdących okolic a zowie się mgłą. Dookoła majaczyły drzewa, łany, śnieg. Na niebie chwierutały się pocziwie gwiazdy. Konie biegły szybko, powóz toczył się

muzycznie. Mijając bez wysiłku mięśni — drzewa, pola i wzgórze, straciłem poczucie ciężkości, wydawałem się sam sobie w obliczu tego uciekania przedmiotów nie bardziej rzeczywistym, nie bardziej dotykalnym, niż ta czerwona poświeta krwi między palcami, widzialna pod światło. Mogłem być, jak te drzewa, wytworem zimnej, skostniałej drogi, upiorem długiego gościńca. — Wbłąkałem się w szpaler plant krakowskich i wszedłem w pałac narodowej sztuki, z ogrodów nieśmiertelnej złudy w aleę wiecznego udawania. Idący od podmuchów jesieni stałem się dziwnie czuły na wszystkie, nawet najcichsze półtony jesieni wychylającej się ku mnie ze sceny i zrozumiałem, o co chodziło poecie. Całe przedstawienie stało się dla mnie jedną wielką uroczystością zachwytu i wzruszeń.

Życzę i Wam podobnego święta.

Czytajcie „Noc listopadową“ w owe jesienne wieczory, gdy młodzież nasza gromadzi się pod pomnikami naszych bohaterów i razem z drzewami plant zalanych mgłą zmienia się w jeden zaczarowany las śpiewający smutnie w obszary przeszłości.

Pisałem w Jaśle, w drugim tygodniu stycznia 1909.

