Nr. 273. Kraków, Niedziela 27 Listopada 1932. Rok LXXXIV.

CZAS

Numer poświęcony pamięci Stanisława Wyspiańskiego.

STANISŁAW STREICHER.

Stanisław Wyspiański.

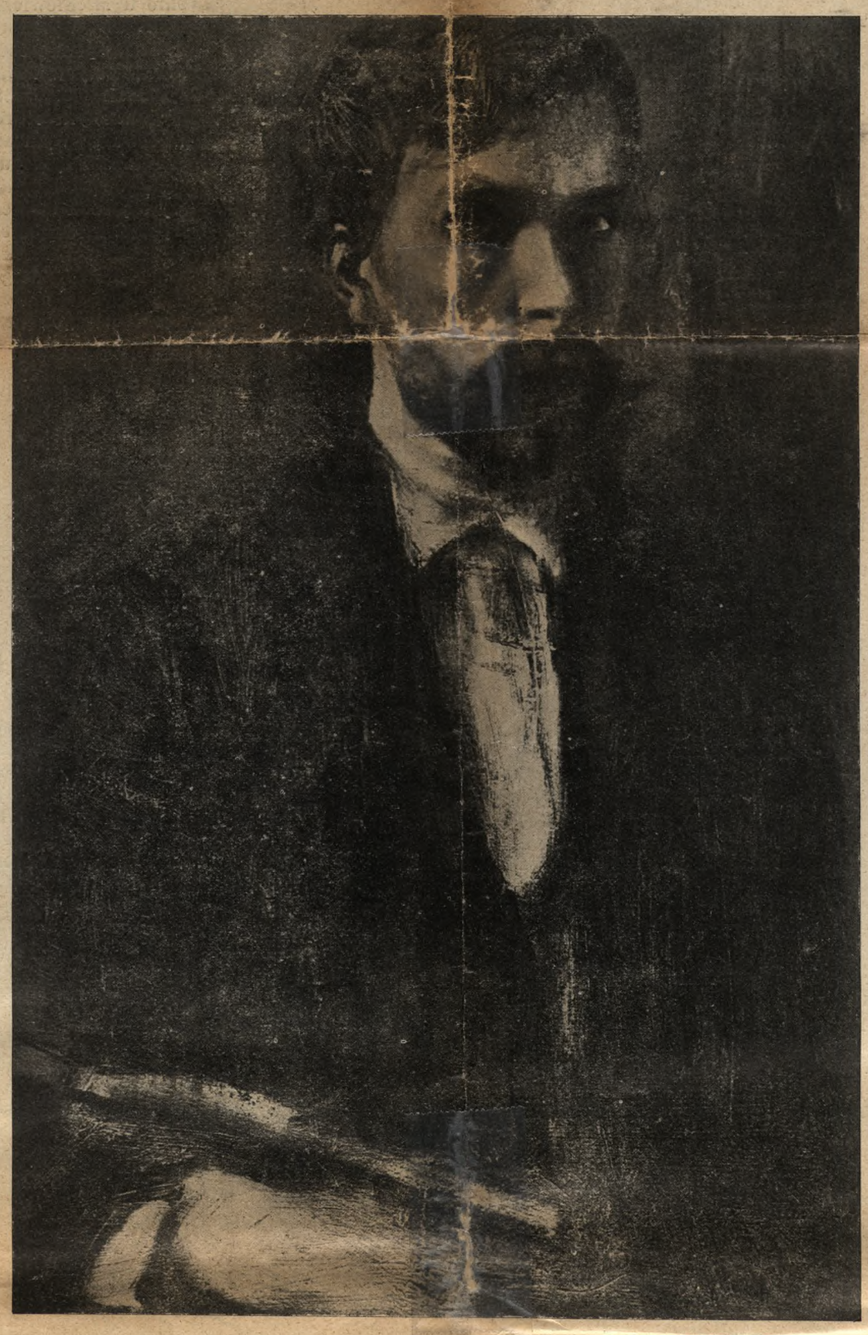
Obchodzimy dziś święto, mające uczcić pamięć tego rajskiego ptaka, jakim był w naszem malarstwie i w naszej poezji na przełomie XIX i XX wieku Stanisław Wyspiański. Był to wielki malarz przedzierżgnięty w wielkiego poetę, rzecz tak rzadka i wyjątkowa, iż przykładu jej — na te przynajmniej rozmiary — nie łatwoby znaleźć w dotychczasowej kulturze całego świata. Już ten sam fakt czyni Wyspiańskiego fenomenem wyjątkowym. Wieki miną a następujące po nas pokolenia będą jeszcze studjować pozostałe po nim dzieła, aby zrozumieć tę najgłębszą tajemnicę ducha twórczego, który wytrysnął na zewnątrz kwiatem dwojakiej sztuki, na pozór różnym a w głębi rzeczy zawsze jednym i tym samym.

Wyspiańskiego duch twórczy przemieniał wszystko, czegokolwiek się dotknął, w piękno. W jego oczach wszystko żyło, wszystko barwnie błyszczało i układało się w linje. Te barwy i te linje należało jego zdaniem umieć dojrzeć i uchwycić, a wtedy widziało się prawdę wszech rzeczy, ich najgłębszą istotę. Należało tylko wyolimi nować wszelką przypadkowość, a szukać w rzeczach ich zasadniczych linji i zasadniczej harmonji kolorów, aby dotrzeć do platońskiej „idei", do prawdy rzeczy. Myśl jego i uczucie jego — jako artysty malarza — pracowały nieustannie, wprost nieznużenie nad tem chwytaniem prawdy w zjawiskach, aby przedstawić ją oczom ludzkim już jako piękno, czyli nad „stylizowaniem" natury. Bo tak właśnie w tych latach walki o nowy wyraz dla piękna nazywano ujmowanie natury przez Wyspiańskiego. Stylizacja jego odznaczała się przedewszystkiem prostotą — i dlatego właśnie w oczach społeczeństwa przyzwyczajonych do barokowego bogactwa środków Matejki nie budziła zrazu uznania, owszem krytykę. Cała jego twórczość malarska jest dziwnem połączeniem przebogatej fantazji w pomysłach, przelewających się w dziele twórczem ponad brzegi — oraz niesłychanej prostoty w środkach, zapomocą których pomysły swe stara się uplastycznić; prostoty umyślnej, będącej wyrazem wysokiego opanowania techniki i najgłębszych jego pojęć o pięknie.

Również i w dziełach poetycznych stara się Wyspiański stylizować duszę ludzką rysami prostemi, zasadniczemi, najistotniejszemi wedle niego. Wielkość i nowość „Warszawianki", „Wesela" czy „Wyzwolenia" nie polega na tem, że poruszył w nich temat niepodległości polskiej, odrodzenia narodu, buntu przeciw niewoli; ale na tem, że potrafił z tych aż do zbytku przez poezję romantyczną ogranych strun wydobyć akordy nowe. A wydobył je przez to, że odrzucił wszystko, co było konwenansem w ujmowaniu naszego stosunku do problemu niewoli. Patrzył na swoje pokolenie przez własne oczy i badał, jaki skutek niewola całego wieku na to pokolenie wywiera. Potem silnemi rysami, odrzucając wszystko, co było pozą, konwenansem, tradycyjnym szablonem, nakreślił istotną charakterystykę dusz swego otoczenia, — prostą, jasną i zasadniczą, która dla następnych pokoleń będzie z pewnością nietylko dokumentem artystycznym ale i pomnikiem historycznym. Tak samo postępował w swoich poematach społecznych („Klątwa"), antycznych i historycznych („Bolesław Śmiały"). Jeden bo i ten sam duch tworzył witraże, portrety czy krajobrazy — co dramaty i rapsody.

Nie jest i nie może być mojem zadaniem w tym zwięzłym artykule charakteryzować całe bogactwo jego fantazji i oryginalność jego środków. Nie jest w szczególności moim zamiarem wykazywać, że wniósł do poezji polskiej i organicznie z nią połączył dar malarski, ujmując każde swoje wrażenie jako szczegół dotykalny i barwny, zaklęty najczęściej w pewnej konkretnej wizji, często w pewnym symbolu, — tak jak malarz lub rzeźbiarz ujmuje wszystkie swoje wrażenia i myśli. Takich to środków bogactwo sprawia, że dzieła Wyspiańskiego będą przedmiotem entuzjazmu i naśladowania przez długie pokolenia. To wszystko wyjaśni i wytłomaczy kiedyś krytyka estetyczna, skoro zajmie się tym fenomenem artystycznym od strony jego organizacji psychicznej, a nie od strony tematów, jakie poruszał.

To wszystko tylko w paru zdaniach zaznaczając, pragnę jednak scharakteryzować jego pogląd na istotę i rolę sztuki, tak jak mnie się ten pogląd jego przedstawiał na podstawie wieloletnich z nim rozmów. Sztukę wogóle, a tem samem sztukę swoją, pojmował Wyspiański jako identyczną z odtwarzaniem prawdy; ale nie tej prawdy powierzchownej, realistycznej, konwencjonalnej, tylko prawdy leżącej głęboko we wnętrzu rzeczy, prawdy zakrytej dla oczu rozsądnych i trzeźwych, a widzialnej tylko dla artysty. Wedle jego pojmowania sztuka ma zadanie odkrywania istoty rzeczy, a nie odkryje jej ani doświadczenie pospolite rozsądnych ludzi ani nawet mędrca szkło i oko. O tak pojmowanej sztuce miał pojęcie wysokie i przyznawał jej rolę przewodniczenia społeczeństwu. Taka powinna być jego zdaniem rola artystów, rola odkrywców najgłębszej prawdy. Cichym i skromnym, pozbawionym wszelkiej arogancji i zamiłowania w hołdach, był zawsze Wyspiański w obejściu — ale nie był skromnym we wnętrzu swojej duszy. Wierzył z poetą, że dzielni cieszą się swoim czynem, a tylko miernoty bywają skromne. Dlatego to był taki nieustępliwy w swoich dążeniach do ideału artystycznego. Był to jeden z wybitnych rysów jego charakteru, że o popularność, o podobanie się, o zarobek nigdy nie dbał. Z uśmiechem na ustach, ale milcząco zwykł był słuchać nawet złośliwych krytyk czy rad. Conajwyżej odpowiedział na nie czasem z ironją, pogardliwie. Nie protestował, nie wybuchał, gdy jeden po drugim odrzucano jego projekty dekoracyjne i powoływano do dzieła takich, których niższość artystyczna była widoczna. A jednak te niepowodzenia pierwszych lat bolały go niezmiernie — i dużo ironji, czy goryczy, jaka jest rozsiana po jego dramatach, gdy mówi o polskiej teraźniejszości, o pospolitości zalewającej serca ludzkie, o zwężeniu dusz i upadlaniu narodu przez niewolę, — ma swoje niewątpliwe źródło w tej atmosferze nieuznania, z jaką wielka jego indywidualność artystyczna przez szereg lat tworzyła, odtwarzając piękno dla ślepych albo głuchych. Można to ująć w określenie, że zasadniczym rysem jego charakteru była pewna wyniosłość duchowa, wskutek której mało kto tylko z tych, co się w życiu codziennem z nim stykali, mógł mieć o tem, co się działo we właściwej głębi jego duszy, należyte wyobrażenie.



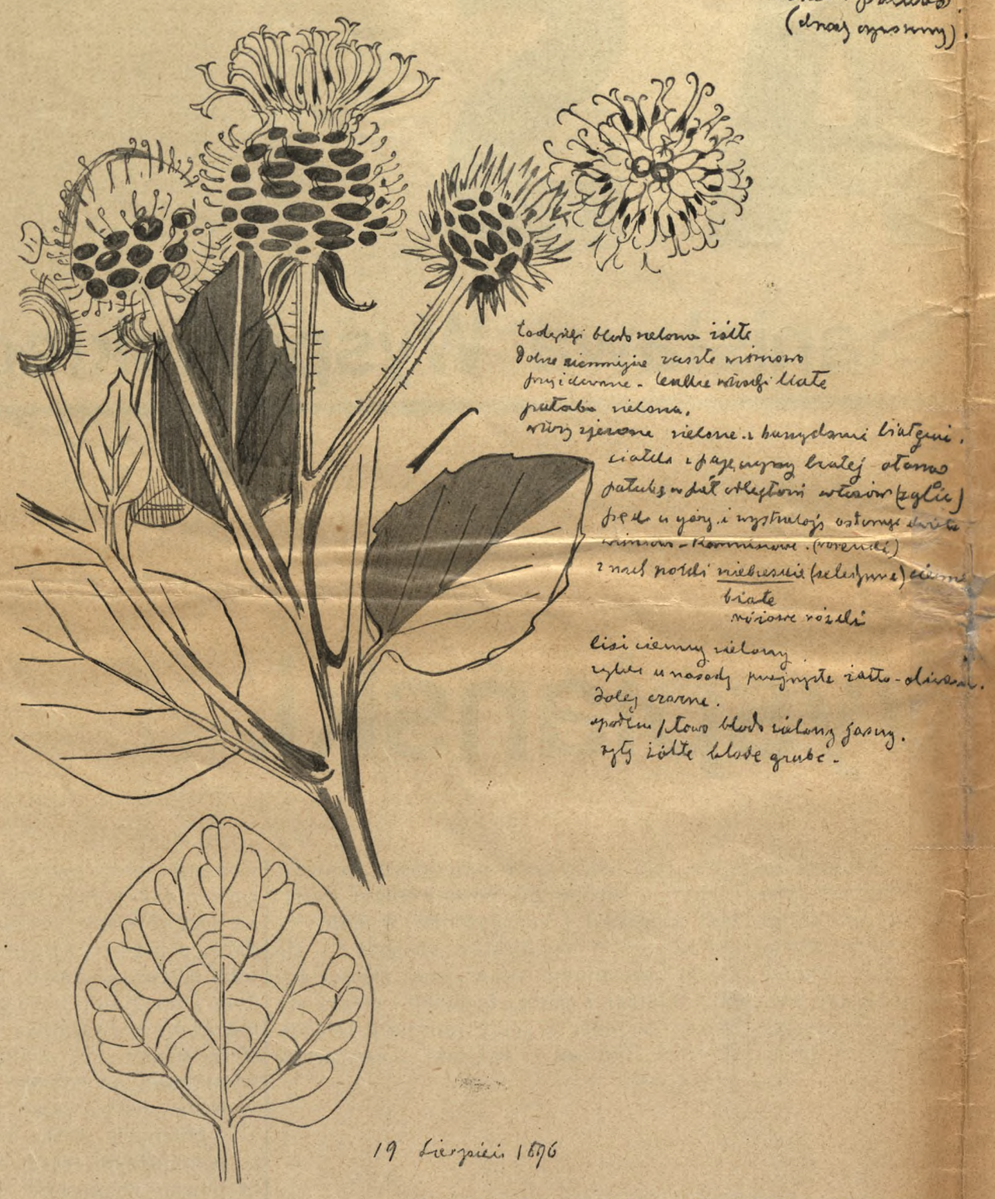
15. I. 1869 — † 28. XI. 1907.

Była to dusza wyniosła i do innych niepodobna, unikająca szablonu i pospolitości w każdym kierunku. Gdyby chodziło o znalezienie najbardziej zasadniczego znamienia jego charakteru, to kto wie, czy nie była niem odraza do pospolitości, do wszystkiego co przeciętne, banalne i zużyte. W całej jego twórczości dominuje nuta poszukiwania rzeczy nowych i własnych, ambicja odkrywania tego piękna, około którego wszyscy przechodzili codziennie lecz bez zwrócenia na nie uwagi. Kwiat polny, płatek śniegu, chłopiec z ulicy, chore i wątłe dziecko, żebrak nędzny — nęciły go swojem pięknem, właśnie dlatego, że inni prawdy (to znaczy piękna) doszukać się w nich nie mogli, a on je z łatwością światu objawiał. W tem to znaczeniu można i o nim powiedzieć, iż ta „pospolitość, co nas wszystkich pęta, leżała gdzieś poza nim jak cień marny".

Odszedł młodo, w pełni sił męskich — ale zarazem i w pełni uznania dla siebie jako artysty. Zdobył to uznanie jednym niemal zamachem: „Weselem", targającem duszą współczesnych. Zatargało ono nią potężnie, nietylko swojemi wartościami artystycznemi, ale głównie przez swoją myśl krytyczną, zbolałą i pełną niepokoju, którą intuicyjnie na dnie utworu poetyckiego odczuto. Tą drogą — a nie drogą uznania dla swoich nowych i jemu tylko właściwych środków artystycznych — zdobył sobie Wyspiański popularność w szerokich kołach; i to najprzód jako poeta; a za tem przyszło dopiero uznanie dla malarza — artysty.

Dzisiaj po latach trzydziestu, kiedy bezpośrednia aktualność tematu poruszonego w „Weselu" i dominującego w innych jego utworach przeminęła — a w każdym razie przemija — możemy i musimy przyzwyczaić się, aby patrzeć na Wyspiańskiego jako na artystę. A artystą był tak wielkim, tak oryginalnym w doborze środków i o tak bujnej fantazji — że o sąd potomności nad sobą może być spokojnym. Należy do tych, którzy się nigdy nie postarzają i nie będą złożeni w lamusach literatury czy malarstwa. Do poezji i malarstwa polskiego wniósł tyle nowych i własnych wartości, że nie prędko zostaną one przetrawione i przeżute. Dla patrzących z oddalenia będzie raczej rósł w oczach jako artysta. Przeminie niejeden ze współczesnych mu malarzy czy pisarzy, nawet bardzo popularnych, utalentowanych i zasłużonych, ale rość będzie sława malarza i poety, który ideał sztuki dźwignął tak wysoko, że dla patrzących nań współcześnie zdawał się on nieraz szybować w mgłach i ciemnościach. Późniejsi dopiero zrozumieją, że płynął w słońce.

http://rcin.org.pl



Ze szkicownika Stanisława Wyspiańskiego. Studja natury.

JÓZEF MEHOFFER.

Wyspiański — Zjawisko.*)

Rocznica dwudziesta piąta śmierci artytysty, to etap sam w sobie wiele znaczący; mówi nam ona rzeczy, którychbyśmy nie byli w stanie sobie uświadomić wtedy, kiedy znaleźliśmy się — przed dwudziestu pięciu laty — pod bezpośredniem wrażeniem śmierci Wyspiańskiego. Jeden więc taki etap minął, dalsze nadchodzić będą w miarowym pochodzie czasów, a ziemski, żyjący jeszcze w naszej pamięci ślad człowieka, przysypywać zaczną piaski, niesione w powolnem a nieustannem tempie idących po sobie wieków, albo rzucone nań nawałnicą wypadków. Widoczny pozostanie już tylko ślad jego ducha, spuścizna artystyczna, oglądana i sądzona z odległości coraz to większej, pod kątem coraz to zmieniających się wierzeń społecznych i artystycznych. Pokolenia, które nadejdą, zdane będą już tylko na to, co im powiedzą o człowieku badania historyczne, jakże często zawodne, i co im przekaże legenda, jakże często fantastyczna i odrzucająca to, co dla niej okaże się niedogodne.

Tymczasem dzień dzisiejszy ma jeszcze swoją wagę, jeszcze żywe jest wśród niektórych z nas wspomnienie człowieka; ten rumieniec życia będzie jednak stopniowo zanikał, ustępując miejsca papierowemu obrazowi, wciskającemu się natrętnie w bezbronną umysłowość naszych następców. Nie zapominajmy, że ktoś, co minął jasny krąg swego rzeczywistego, doczesnego bytu, i pogrążył się w niedostępną dla oczu naszych głąb, ziejącą doczesnym niebytem, pozostawia już tylko wspomnienie, które jest jakby magiczne zwierciadło: pokolenia dopatrywać się w niem będą tego, czego dopatrzeć się pragną, albo pod naciskiem chwili — muszą.

Wśród ruchu, który zbudził się w umysłowości polskiej w 25 lat po śmierci Wyspiańskiego, wśród całego żniwa artykułów, przemówień, studjów a może i dzieł większych, które dzisiejsze pokolenie mu poświęci, powinien obchód w Akademji Sztuk Pięknych urządzony, zasłużyć na osobną uwagę. Jesteśmy w murach, w których rozważa się i w rzeczywistość wprowadza prawa, kierujące powstaniem dzieła sztuki. Jeżeli dzisiaj zebraliśmy się tutaj, to oprócz uczczenia pamięci wielkiego artysty powinna wyniknąć z tego korzyść i dla samej Akademji, dla profesorów i uczniów, dla zebranych tu artystów i czcicieli jego pamięci.

Korzyść ta — dopóki żyją ci, co go znali i patrzyli na powstające jego dzieło — polegać będzie na wydobyciu na jaw i przekazaniu potomności wspomnienia Wyspiańskiego żywego. Innem wydaje się życie, które udało się ocalić od przysypania popiołem niepamięci i przekazać je słowem żywem na użytek potomności, a innem znowu życie, odgrzebywane dopiero przez nią kiedyś w tym popiele. I dlatego postanowiliśmy zebrać w krótkich ramach dzisiejszego obchodu to, co dochowało się w pamięci niegdyś uczniów Wyspiańskiego, z tych czasów, kiedy uczył w naszej Akademji malarstwa dekoracyjnego. Będą to z natury rzeczy wspomnienia podane bez zamiaru wyciągania wniosków do utworzenia syntezy jakiejś prowadzących. To materjał, z którego czujący słuchacz budować sobie może człowieka i artystę, który pracował jak mało kto, ogarniał duchem przestwory tak rozległe jak mało kto, a także i — jak mało kto — przechodził męki.

Jeżeli w tej chwili wolno zdobyć się na coś więcej niż wspomnienia, a więc na coś, coby było już już jakby dalszym krokiem ku objęciu i zrozumieniu Wyspiańskiego, to, przemawiając dzisiaj w imieniu Akademji Sztuk Pięknych, zwrócę uwagę na pewne szczególne cechy odróżniające twórczość Wyspiańskiego od wszelkiej innej. Z różnicy tej zdajemy sobie zresztą sprawę wszyscy. Wyspiański malarz i Wyspiański poeta, Wyspiański artysta i Wyspiański wieszcz.

Już dzisiaj patrzymy na niego inaczej, niż wtedy, kiedyśmy się znaleźli pod bezpośredniem wrażeniem jego śmierci, kiedy pogrzeb jego stał się manifestacją przedewszystkiem artystyczną. Była to chwila, kiedy cała ówczesna rzesza artystów opanowana była jakby spontanicznem, jednem pragnieniem, a to: pochować go jaknajpiękniej, nie dopuścić, by jego ciało wiezione na Skałkę, otoczone było zwykłym, zdawkowym aparatem pogrzebu. To była przysługa ostatnia kolegów, którymi kierował jakiś gorączkowy, artystyczny poryw.

Dzisiaj u jego sarkofagu staje Wolna Polska.

Gdyby nie było się stało to coś niesłychanego, o czem się nie mogło i nie śmiało myśleć jako o rzeczywistości, nawet wtedy, kiedy się o tem marzyło, i kiedy się twierdziło jako pewnik, że to się stać musi, kiedy się to zmartwychwstanie prorokowało — a proroctwa nawet wtedy, kiedy się mają spełnić, to i tak dzieli je od spełnienia nieokreślona ilość lat podobnie jak wtedy, kiedy niezmierzona ilość lat dzieliła proroków od zapowiedzianego przez nich przyjścia Chrystusa — otóż, gdyby to coś niesłychanego do dziś dnia nie było się stało, to cały wysiłek twórczy Wyspiańskiego, oglądany przez dzisiejsze pokolenie jakże inaczej by mu się wydawał! Wolna Polska zapragnęła uczcić go, jako tego, który w chwilach, kiedy się wszystko wokół sprzysięgło, aby słowo „nadzieja“ wymazać ze słownika czującego Polaka, zaczął głośno domagać się Polski. Dzisiaj zestawia się słowa jego z tem co zaistniało; zaprawdę ciężka próba dla artysty i jego dzieła! Bo czyż gdzieś nie powiedziano, że „Wesele“ dla dzisiejszego widza nie budzi interesu, że anegdotyczna strona przebrzmiała, i że miejsce jego już tylko na półkach bibljoteki teatralnej? I czy ci, co tak myślą warci są, aby w narodzie, do którego należą, mieli wielkich artystów? I dlatego dzisiaj, kiedy te 25 lat przyniosły z sobą materjalizację zjawy, zadaniem nas tu zebranych jest zaznaczyć, że artysta nawskroś, jakim był Wyspiański i jakim go na Skałce składano, nie powinien w umysłach naszych ustąpić miejsca wieszczowi, a jeżeli chwilowo ustąpił, to staraniem naszem niech będzie to godne miejsce artysty mu zachować.

Ale oprócz tego dwoistego charakteru jest jeszcze inny: malarz i poeta.

Wyspiański zaczął pisać jako malarz. „Warszawianka“, „Wesele“, „Bolesław Śmiały“, „I Akt Wyzwolenia“, „Noc Listopadowa“ są mimo całej swej ideologji koncepcjami malarza. Przypuszczam, że kiedyś naukowa krytyka określi dokładnie, dlaczego to są koncepcje malarskie; jako takie określane one były jeszcze za jego życia. I chcąc się wytłómaczyć jaśniej, wskazałbym na różnicę, jaka zachodzi między niemi a np. raczej tylko zewnętrznie malarskim sposobem patrzenia i ujmowania zjawisk u Mickiewicza, mimo, że krytyka już podniosła i określiła malarskość jako wybitną cechę wizji Mickiewiczowskiej. To była wielka epiczna wizja, niedościgniona w swej poezji, unoszącej nas w błękity. Błękitem nazwę tę atmosferę właściwą dziełu czystej poezji, bez przymieszki z innego świata zaczerpniętej. Poezja jest tą cudotwórczynią i to właśnie u Mickiewicza; proste wymienienie słowem dwóch kolorów, najprostsze określenie, że coś zupełnie codziennego się stało, że jakieś przedmioty w najzwyklejszy sposób znalazły się obok siebie, niedoścignionym artyzmem i niezbadanym czarem przenosi nas jak gdyby w czwarty wymiar. Niewymowna rozkosz ogarnia nas tylko dlatego, że te dwa kolory zostały wypowiedziane, że te przedmioty znalazły się obok siebie, że ten właśnie najprostszy wypadek miał miejsce. To jest misterium poezji. I dlatego Mickiewicz nie potrzebuje wcale, aby robiono z niego malarza dlatego, że ujrzał i ucieszył się blaskiem czerwonych butów albo urokiem jagód na tle zielonej murawy...

Ale zato władyka Bolesław w swem drewnianem dworzyszczu, ale Chłopicki w otoczeniu młodych i śpiewających „Warszawiankę“ oficerów i panien z polskiego dworu w Grochowie, ale satyry na theatrum w Łazienkach i głębie zakulisowe Wyzwolenia zostaną koncepcjami malarskiemi, bo powołała je do życia wrażliwość malarska. Twórczość Wyspiańskiego była ekstraktem wrażliwości niezmiernej, chciwej i nastawionej jak najczulszy instrument. Wyspiański był jakby myśliwym, łowiącym z otaczającej go knieji podniety wrażeniowe.

Były to podniety działające przedewszystkiem na malarza. I wtedy Wyspiański był czystym malarzem. Ale w nim także poeta ekscytowany zapragnął przyjść do głosu. I tu zapytujemy, kiedy zrodziło się w nim odczucie, że podniety te niekoniecznie muszą odziać się w kształt dzieła malarskiego? A kiedy wreszcie w dalszych przemianach jego istoty artystycznej odezwał się w nim już tylko czysty poeta, aby nas przenieść w sferę tego elementu, który nazwałem poprzednio błękitem, w sferę czystej, oderwanej od wszelkich wpływów poezji? Tych chwil może nie było wiele, ale były.

Niepodobna abyśmy mogli pytania te postawić, nie czując jednocześnie, że znajdujemy się wobec niezwykłego w sztuce zjawiska. To słowo: „zjawisko“ może nam odrazu ukazać Wyspiańskiego artystę takim, jakim go należy brać i rozumieć, pomoże też do należytego ocenienia zarzutów i krytyk, jakie ściągnęła na siebie jego sztuka, będąca — jak się mówi — nieporozumieniem z prawdziwem malarstwem, a może i z prawdziwą poezją. Wszakże ostatnie czasy ucieszyły się tym przełomowym faktem, że po tysiącach lat została wreszcie wynaleziona i ustalona definicja rzekomo prawdziwego dzieła plastycznego! Jeżeli mówimy, że Wyspiański był zjawiskiem, to zastanowić się trzeba, na czem polega to pojęcie. Na polu sztuki określamy tą nazwą coś, co nie daje się ująć w karby, w szablon, w przepisy, coś, co nas zadziwia. Wyspiański zjawiwszy się na polu sztuki naszej, nie stawiał swej własnej doktryny, ani nie przyjmował jej od innych gotowej. Różnił się w tem od tych, co przed laty przyjęli w Paryżu t. zw. „princip“ od Gauguin'a i stali się apostołami. Poza formą, którą zresztą dałoby się odszukać u jego współczesnych (może u Hodlera) w jego pracach malarskich tkwiła nowa i dziwna treść wewnętrzna. Jego „Macierzyństwo“ obrysowane czarnym twardym konturem było równie twarde, nieubłagane, fatalistyczne w swej treści, przerażające prawie w zestawieniu takiej właśnie kobiety i takich dziewcząt, wpatrujących się w dziecko. Z innych jego rzeczy szedł powiew taki, jaki idzie z zimnej wiosny, apodyktycznie zjawiającej się na polskich błoniach i ugorach zrzadka zasianych kwiatkami. Wyspiański sam był apodyktyczny, kapryśny i nieubłagany. W tej treści jego wewnętrznej mieści się pojęcie z j a w i s k a; tem zadziwiał a potem wytrącał broń z ręki przeciwników. Z otaczającym go światem znalazł się w niezgodzie — do czasu — bo przynosił swą własną treść artystyczną, a za treścią szła jego forma. Dzisiaj inaczej: na ołtarzu umieszczono formę jako godło „nowej“ doktryny, która co trochę ustępuje miejsca innej, jeszcze nowszej. Gdyby nie te zmiany, częste jak w modzie, która z natury swej przemija, możnaby sądzić, że to religje się zjawiają: z tak nieubłaganą zawziętością padają wyroki.

Tak więc Wyspiański — zjawisko ma na sobie rodzaj pancerza, odbijającego pociski. — Nie czepiają się go one z tej samej racji, sądzę, co nie czepiłyby się np. św. Franciszka z Assyżu — również zjawisko — na innem zresztą polu, któremu by współczesny jakiś prałat, uporządkowany najzupełniej w swem sumieniu wobec hierarchji i swego otoczenia, uczynił zarzut, że w inny zupełnie sposób na świat spogląda, a zachowanie się jego jest conajmniej dziwne.

Do tej wrażliwości artystycznej, doprowadzonej do najwyższego stopnia czułości, i do tej zjawiskowości zagadkowej dołącza się trzeci jeszcze element w twórczości Wyspiańskiego: wewnętrzna jego mechanika artystyczna, doprowadzająca do wysokiej sprawności działania otrzymany od natury dar inwencji, plastycznej i poetyckiej. Obie zasilane ciągłem, nerwowem poszukiwaniem podniety. Podnietą był mu świat otaczający, natura i ogrom twórczości artystycznej, przekazany przez rasy i wieki. Wszystko to było nasieniem, które zapładniało jego artyzm, jakby glebę niezwykle urodzajną. Nasienie kiełkowało, chwytane, przerabiane i pędzone przez niezmordowanie czynną inwencję, ćwiczoną codzienną gimnastyką. Wyspiański — to za wszelką cenę wrażliwość, jako źródło z którego przedarła się przez skały rzeka, Wyspiański — to za wszelką cenę artystyczna treść, oparta na inwencji, jako rzeka, która z tego źródła szeroko popłynęła.

*) Przemówienie wygłoszone na obchodzie uroczystym w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie, w dniu 26 listopada 1932 r.

MIECZYSŁAW LISIEWICZ.

Serca z mosiądzu.

Zetlił się duch, w murach ukryty,
w łukach bram wżarty, zbłąkany
na przedsionkach katedr, podeptany,
u sklepionych rozpostarty sufitów.

Roztwierajcie się groby wawelskie!
łuny duchów — przybądźcie ze Skałki!
Może wrośnie wam w kość miecz anielski...

Gdy trwa słowo poza pokolenie,
jako zwid drobnej sztuki aktorskiej,
nikt nie sięga w jego moc spełnienia.

Więc umarłych wołać nam potrzeba,
w czarnej — krytej kirem — sali,
by na nowo imię swe nazwali.
Oczom naszym kształt niech się zapali,
Ustom poda ciepłą duszę chleba...

I rozewrze okrutne wrzeciądze,
łańcuch starga na moc wykowany,
zbity z serc, wytartych na mosiądz...

Zstąp Gołębica, Zbożny Duch
Pług ognia niech w piersi się w orze,
zboże... zboże... złote w łasce zboże
i żniwo — i owoc — i ruch!

Karykatury historyczne Stanisława Wyspiańskiego.

Karykatury obok umieszczone — i kilka innych tym podobnych — narysował Wyspiański, bawiąc raz wieczorem u mnie (w r. 1900). W czasie tym rysował chętnie i to na poczekaniu tego rodzaju karykatury osób lub scen historycznych, posługując się przytem jako podstawowym motywem jakimś znanym portretem lub rzeźbą danej osobistości (tak np. w tym razie za podstawę karykatury Mickiewicza wziął posąg Rygiera). Niektóre z tego rodzaju karykatur publikowano jeszcze za jego życia; powyższe rysunki są tu ogłoszone poraz pierwszy. Świadczą one o niezwykłej pewności ręki artysty i o umiejętności zredukowania istotnych rysów karykatury do kilku zaledwie kresek.

Stan. E.

Napoleon — Władysław IV — Adam Mickiewicz — Książę Józef Poniatowski — Napoleon

http://rcin.org.pl

JULJAN NOWAK.

Ze wspomnień o Wyspiańskim.

Ktoś zamożny z poznańskiego zgłosił się do Wyspiańskiego i zamówił kartony na witraże do kościoła na wsi, jako wotum poświęcone pamięci matki. Wyspiański bardzo się tem ucieszył — rozpoczęła się gorączkowa praca — narazie szukanie tematu. Temat się znalazł, w witrażach miały być zrealizowane wizje z „Dziadów“ ze scen w kaplicy. A więc w pierwszym:

Wszelki duch! jakaż upiora!
Widzicie w oknie potwora?
. . . . . .
ja nieboszczyk pan wasz, dzieci!
. . . . . .
Darmo żebrze, darmo płacze
My tu czarnym korowodem,
Sowy, kruki i puchacze,
Niegdyś panku, sługi twoje.

I tak miały niesamowite zjawy „Dziadów“ zostać powołane do życia w witrażach. Jednak nieszczęście chciało, że Wyspiański zapytał raz zamawiającego, czy byłby zadowolony z takiego opracowania kartonów? Na co otrzymał odpowiedź, że dobrze, niech tylko zrobi coś takiego, co kochający syn może ofiarować pamięci swej matki. Na to Wyspiański zadecydował: „miłość syna do matki jest silniejsza, niż moja sztuka, nie potrafię zrobić nic takiego“ — i witraże przepadły.

* * *

Jak często bywało, siedziałem, a Wyspiański nerwowo krążył po pokoju. Była noc późna — na kominku płonęły dwie świeczki. Wyspiański snuł dramat, improwizował. Od czasu do czasu chwytał gęsie pióro i rzucał coś na papier, jakieś fragmenty dramatyczne. Dramat toczył się w duszy jednego człowieka — człowieka targanego wątpliwościami i żądzą czynu — ale ten jeden człowiek był podwójnym — inny był w nocy, a inny we dnie; doba jego istnienia rozpadała się na dwie połowy, dzienną jasną i nocną tragiczną — tragiczną nie w losach, lecz w walce toczącej się w jego duszy.

Wyspiański tworzący, improwizujący był niesamowity, wydawał się mi niezupełnie przytomny wskutek poetycznego natchnienia, jakie zawładło całą jego istotą. W pewnym momencie zwrócił się gwałtownie do mnie z apostrofą: „panie! więc jak dalej! — co dalej!“ — odrzekłem: „jak to dalej — co mianowicie?“

„Co on mówi dalej — przecież pan musi wiedzieć!“

„Gdybym wiedział co dalej, to sambym napisał dramat“.

Taki oto toczył się urywany djalog owej nocy twórczej w pracowni Wyspiańskiego przy ul. Krowoderskiej. Niestety dramat ten nie ujrzał światła dziennego — nigdy już o nim Wyspiański nie wspomniał.

* * *

Wyspiański wysoko cenił Matejkę, żywił dla niego pewien rodzaj czci. Pewnego razu zaproponował mi, że mi odtworzy fragment „Grunwaldu“ Matejkowskiego — „namaluję panu kawałek Grunwaldu — chce pan?“ — niestety odmówiłem „wolę, aby mi Pan namalował swoje rzeczy, te Matejkowskie są już, istnieją, wystarczą“. Na to Wyspiański odrzekł: „nie toby było interesujące, przekonałby się pan, że obrazy Matejki to wielkie dzieła dekoracyjne, to projekty do witraży; niesłusznie się też zarzuca Matejce brak perspektywy w jego dziełach, nie była potrzebna, witraż z przesączającem się przezeń światłem już sam przez się jest perspektywą“.

* * *

Zapragnąłem posiadać Boga Ojca od Franciszkanów, skoro nie można w witrażu, to przynajmniej w kartonie, naturalnie w pomniejszeniu, tak aby się zmieścił w mieszkaniu. Pragnąłem gorąco mieć ten właśnie karton z potężną kreacją Boga Ojca — Siły Twórczej Wszechrzeczy, ale jak tu do niego nakłonić Wyspiańskiego, jak spowodować by stworzył pomniejszoną replikę kartonu. Wspomniałem wprawdzie o tem Wyspiańskiemu, ale to nie odniosło żadnego skutku, pozostało bez echa. Wybrałem przeto drogę pośrednią. Wyspiański był chory, nie wychodził z domu, aby go przeto rozerwać, wypożyczyłem od dyr. prof. Kopery projekcję, wówczas jeszcze ze światłem acetylenowem i zabrawszy ze sobą różne artystyczne przeźrocza — zakwaterowałem się z tą projekcją w mieszkaniu Wyspiańskiego przy ulicy Krowoderskiej; puściłem projekcję w ruch i na ekranie zjawiły się jak widma to zarysy katedr gotyckich, to sławne obrazy, rzeźby Rodenowskie itp. Wyspiańskiego bardzo ucieszył rzucony na ekran sławny obraz Puvira de Chavannes: „Rybak“. „O! dobra rzecz, b. dobra — pełna sentymentu“. Następnie ukazał się na ekranie, jako niespodzianka „Bóg Ojciec“ — Wyspiański był widocznie wzruszony, „tak — mówił — możnaby to zrobić, to dobrze wygląda, wcale dobrze. Niech Pan przyniesie karton, to to narysuję“.

Rozumie się nie potrzeba było mi tego powtarzać, za dwa czy trzy dni był już karton u Wyspiańskiego nalepiony na płótnie rozpiętym na bleitramie kształtu okna z Bogiem Ojcem. Postanowiłem pokazać się dopiero za kilka dni, gdy już będzie coś narysowane. — I rzeczywiście za kilka dni zastałem już narysowaną węglem całą postać Boga Ojca — a gdy znów za kilka dni odwiedziłem Wyspiańskiego, była już głowa nałożona farbami pastelowemi. Nie pokazałem się potem u Wyspiańskiego tydzień, aby mu dać czas na skończenie rzeczy, zaś po tygodniu poszedłem w przekonaniu, że znajdę karton gotowy i zabiorę go do domu, by dać zrobić odpowiednią ramę. Lecz jakież było moje zdumienie, gdym ujrzał starte z kartonu to co tam było, a Wyspiański przyjął mnie chmurny i zagniewany — pełen wyrzutów: „Dlaczego to starłem? bo to niema sensu, dlaczego mnie pan do tego namówił? — nie da się pomniejszyć to, co zostało zrobione w większej skali — a biedziłem się z tem, nie mogłem dojść, czemu te linje na kartonie są takie sztywne, bezduszne — a to wszystko jest następstwem pomniejszenia. — Nie, takie rzeczy pomniejszać się nie dadzą i niech mnie pan do tego nie namawia“.

Odszedłem z żalem w sercu, że marzenie moje oto zniweczone. Gdym za parę dni znowu Wyspiańskiego odwiedził, ujrzałem karton przygotowany na Boga Ojca, wypełniony repliką Madonny z polichromji Franciszkańskiej. Na moje pytające spojrzenie Wyspiański powiedział: „tak widziałem, że panu to przykro było, że Bóg Ojciec nie da się tak wyrysować, więc przygotowuję dla pana tę oto Madonnę. Będzie ona trochę inną niż Madonna Franciszkańska, tamta ma płaszcz czerwony, zaś ta ma biały, będą i inne zmiany — ale zresztą płaszcz jest taki sam, bo skoro jego ufałdowanie zostało raz znalezione, to niema czego dalej szukać, tłem są azalje, łodygi ich poschnięte, gdzie Madonna przeszła tam wszystko uschło“.

Tak tedy niedoszłego do skutku Boga Ojca zajęła Franciszkańska Madonna.

* * *

Tak to nieraz powstawały kartony Wyspiańskiego. Gdym raz oparty łokciem o stół w pracowni Wyspiańskiego, z głową opartą na dłoni czekał aż odejdzie p. Solski, z którym Wyspiański omawiał coś ze sceny, nagle Wyspiański zawołał: „niech się pan nie rusza, o tak dobrze, niedługo to potrwa“; — pochwycił białą tekturę i w przeciągu kwadransa namalował mój portret. „Portret — mówił — można malować kwadrans, pół godziny — godzinę, ale nie można go malować dłużej, bo to już będzie nie portret, lecz obraz na temat danej osoby — historja osoby. Człowiek nie jest ten sam we wtorek, jakim był w poniedziałek, zmienia się bezpowrotnie, zmieniają go przeżycia i przemyślenia, portret to odbicie chwili, odbicie artystyczne ujmujące rzecz do głębi“. Tak do głębi, i ta głębia tkwiła w portretach Wyspiańskiego, to też jeden z wybitnych, mądrych ludzi, gdy Wyspiański mu zaproponował, że zrobi jego portret, odpowiedział: „O! nie, skąd ja do tego przychodzę, żeby mnie Pan demaskował“.

* * *

Wyspiański rozpoczął szereg portretów — ludzi wówczas w Krakowie żyjących, i znaczących samych przez się — i do tej serji portretów należy n. p. portret Stanisławskiego. Jednak niebawem przerwał tę serję, a część portretów już gotowych zniszczył, widocznie to zdemaskowanie głębi nie wypadło dla Wyspiańskiego zadowalniająco.

Pewnego razu przyszedł ktoś do Wyspiańskiego zamówić swój portret. Wyspiański odmówił, a za przyczynę podał, iż zamawiający wcale go nie interesuje. Gdy jednak Wyspiański spostrzegł, że odmowa zasmuciła zamawiającego, zapytał: „a może ma Pan dzieci, córeczkę lub synka, to chętnie zrobię Panu portrecik“ — i zrobił też śliczny potrecik kilkuletniej dziewczynki.

* * *

Wyspiański postanowił ubiegać się o dyrekturę teatru miejskiego Słowackiego. „Muszę mieć — mówił — do dyspozycji scenę, bez tego trudno napisać dramat żywy i jest rzeczą bardzo niefortunną, że Słowacki nie rozporządzał choćby tylko jakąś amatorską sceną — wielka to szkoda dla literatury. Nie darmo też i Szekspir i Mollier byli aktorami“. Zabrałem się nie na żarty do agitowania za tem, aby przy załatwianiu konkursu rozpisanego na dzierżawę teatru, Rada miejska oddała go Wyspiańskiemu, a rzecz nie była łatwa. Przedewszystkiem należało odpowiednio urobić opinję publiczną Krakowa, jedni bowiem sądzili, że Wyspiański poeta żadną miarą zadaniu nie podoła, bo wszak oprócz strony artystycznej teatr posiada bardzo ważną i b. skomplikowaną stronę ekonomiczną, a artystyczna bez prosperującej tej ostatniej staje się jeśli nie martwą, to w każdym razie mało wartościową. Inni zaś sądzili, że Wyspiańskiego na to szkoda, że teatr ze swojemi trudnościami administracyjnemi poprostu zje Wyspiańskiego — zniszczy go, podkopie jego niezbyt mocny organizm, że nie trzeba dać Wyspiańskiemu teatru właśnie ze względu na niego, ze względu na to, że dla nas jest rzeczą najważniejszą aby Wyspiański żył, a wszystko reszta to rzecz drugorzędna.

Agitacja za oddaniem teatru Wyspiańskiemu przybierała coraz szerszy zakres, poruszeni byli radcowie miejscy, zainteresowana była szeroka publiczność miasta — i kiedy już za parę dni — miała rzecz być zadecydowaną na Radzie miejskiej — przyszedł do mnie Wyspiański i oświadczył mi, że kandydaturę swoją cofa i o teatr się ubiegać nie będzie. Bardzo się takim obrotem rzeczy strapiłem: „jak to tyle trudu włożyło się w agitację za Panem i rzecz zapowiadała się dobrze, a Pan się cofa teraz, w ostatniej chwili?“ Ale jednak może rację mieli ci, co sądzili, że teatr byłby zjadł Wyspiańskiego — że byłby go zniszczył fizycznie lub też, że Wyspiański byłby zmuszony niebawem teatr porzucić, a to tembardziej, że Wyspiański niejako nie znał wartości pieniędzy, a przynajmniej nie przywiązywał do nich wagi.

* * *

Raz też miałem z Wyspiańskim zatarg natury materjalnej, zatarg jakżeż dla niego, dla jego umysłu charakterystyczny. Prosiłem go mianowicie o replikę kartonu do grupy Charitas z polichromji kościoła OO. Franciszkanów, proponując jako honorarjum 300 guldenów. Wyspiański karton namalował, a gdy przyszło do płacenia i wręczałem mu 600 koron czyli 300 guldenów — Wyspiański nie chciał przyjąć tej kwoty twierdząc, że była mowa o 300 koronach, a nie o 300 guldenach i trzeba było dłuższej perswazji, aby go przekonać, że to nie 300 koron, a 300 guldenów.

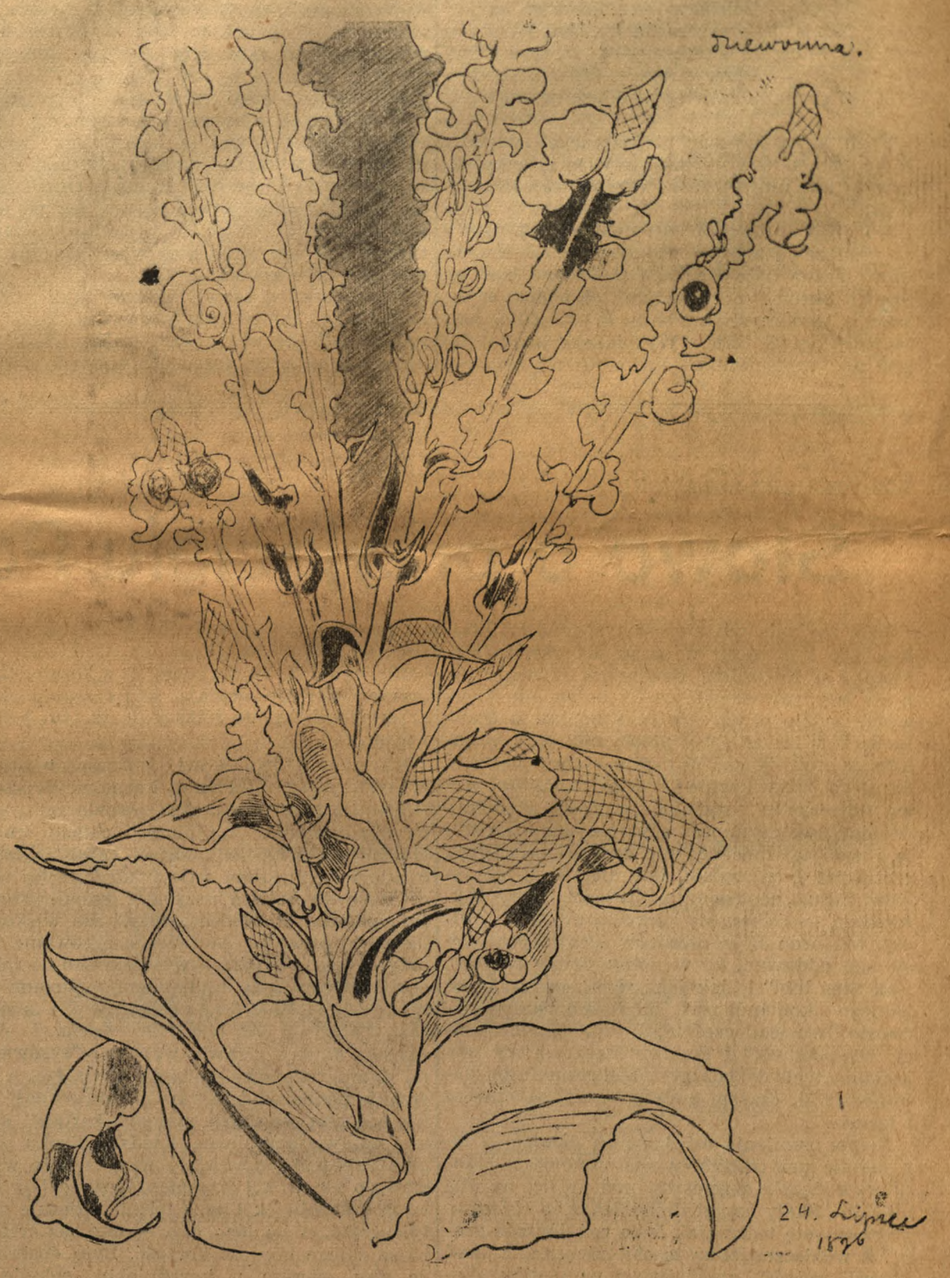
O swoich utworach lubił Wyspiański mówić, szczególnie wtedy, gdy je pisał, a zaczynał zazwyczaj pisać je jeźli nie z końca, to najczęściej gdzieś ze środka, początek dramatu przychodził zazwyczaj później. Nie tłomaczył natomiast nigdy znaczenia utworów, nie zapuszczał się w żadną ich analizę, jednak wymagał rozumienia ich od swych bliższych znajomych.

* * *

W Zakopanem był Wyspiański tylko raz w życiu — chodziliśmy nieco po górach i raz spędziliśmy niemal cały dzień na Świnnicy — dzień sierpniowy był przepyszny i widok na groźne turnie Tatr niezrównany. Wyspiański gorzkie przytem czynił wyrzuty, że nikt z jego znajomych dawniej go do Tatr nie zaprowadził. Marzył przy Czarnym Stawie, coby to była za scena teatralna, gdyby Czarny Staw był posadzką, a otaczające go góry kulisami.

* * *

Wyspiański był głęboko pobożny i posłuszny przykazaniu „będziesz dzień święty święcił“, odpoczywał też nie pracując w niedzielę i święta i rad był, gdy w te dnie odwiedzali go ci, których uważał za swych przyjaciół. Ze szczególnem nabożeństwem obchodził dzień św. Stanisława i uczęszczał pilnie na nabożeństwa na Skałce. Żalił się raz do mnie, że ludzie polityczni chcieli wyzyskać w duchu niepożądanym jego dramat „Klątwa“, co go głęboko dotknęło.



Ze szkicownika Stanisława Wyspiańskiego. Studja natury.

HENRYK UZIEMBŁO.

Jego korekta.

Pisać wspomnienie o Nim! Tyle ich ciśnie się pod pióro. Nasza młodość, młodość mojego pokolenia wychowanego w Krakowie — zazębia się nieustannie ze wspomnieniami o Wyspiańskim każde z nich to temat jeżeli nie do pisania to do rozmyślań.

Widzę go jak żywego. W malarni teatru czy za kulisami sceny, w szkole czy w kawiarni. Widzę Jego mieszkanie i pracownię w okropnym czynszowym domu na ulicy Krowoderskiej tak jasno i dokładnie, że potrafiłbym po tylu latach narysować całość i każdy tam sprzęt z osobna. Ach — to mieszkanie!

Dlaczego Żeromski taki świetny „architekt wnętrz“ — dlaczego on nie opisał tej jedynej na świecie pracowni?

A znał ją przecież!

Opowiem jedną korektę „profesora“ Wyspiańskiego. Skromne moje wspomnienie niechże będzie ofiarowane nie tym Czytelnikom „Czasu“ — którzy posiadają wspanialsze pamiątki po Nim i wspanialsze od moich wspomnienia — ale najmłodszym — tym co dopiero pierwsze kroki na ścieżynie wiodącej do Sztuki — prowadzą.

Otrzymaliśmy w Akademji zadanie kompozycyjne z dwóch tematów — do wyboru. Projekt dekoracji teatralnej jednej ze scen „Komedji Nieboskiej“, o ile się nie mylę, ruin cmentarza i rozwiązanie wnętrza pokoju dziecinnego. Wybrałem wnętrze i zabrałem się do roboty. I oto pewnego razu profesor zapowiedział, że przyjdzie do mojej pracowni prywatnej oglądnąć pracę.

Kiedy usłyszałem taką zapowiedź — ogarnął mię nieopisany lęk. Niechaj nikt nie sądzi, że słowa „pracownia“ użyłem tu w pełnem znaczeniu. — Moja pracownia — był to sobie zwykły studencki pokoik z jakiem takiem oświetleniem.

Sądzę, że każdy młody artysta, któremuby jakikolwiek nauczyciel zapowiedział swoje odwiedziny — byłby wewnętrznie takim faktem poekscytowany. Cóż dopiero oczekiwać odwiedzin Wyspiańskiego!

Stanisław Wyspiański należał do niewielu z wielkich artystów, których już współcześni umieli ocenić. Uderzył świetnie w ton pokolenia. My zaś młodzi adepci — zareagowaliśmy na Jego sztukę w sposób bezprzykładny.

Mówiąc „my młodzi“, mam na myśli nietylko Akademję Sztuk Pięknych i malarzy, ale widzę ówczesną ogromną rzeszę artystycznej młodzieży w Krakowie — jakby jedną rodzinę nie znającą separatyzmów. Wówczas aktor czy muzyk — literat, dziennikarz, poeta czy rzeźbiarz, wszyscy oni tworzyli jedną ogromną kastę — żyjącą na tle Krakowa życiem dość ekskluzywnem — ale nadającą miastu daleko silniejsze piętno aniżeli młodzież dzisiejsza.

Co do Wyspiańskiego nie było między nami żadnych nieporozumień. Młodzież doskonale zdawała sobie sprawę kim był — On!

Na przyszłych plastyków działał już oddawna jako malarz i rysownik, a wkrótce uderzył w nas — Słowem.

Byliśmy romantykami — śniliśmy już jakiś mglisty Sen o szpadzie — sen, który tak blisko, Budowniczy Nowej Polski Józef Piłsudski — miał zmienić w żelazną rzeczywistość. Podchwyciliśmy więc całem sercem melodję „Warszawianki“. Cóż dopiero „Wesele!“

Dość powiedzieć, że po premjerze — nie mówiło się inaczej jak całemi okresami „Wesela“. W Akademji wielu z kolegów świetnie naśladowało aktorów, którzy tu w Krakowie poraz pierwszy w Polsce kreowali te niezapomniane role.

Najkapitalniejszym był Karol Frycz, Chudy, wysoki, czarny jak djabeł, w długiej czarnej pelerynie, otoczony całą naszą czeredą szedł przez linję A—B i opuściwszy straszliwą pelerynę po same kostki — tak niesamowicie udawał dwie słynne artystki panie S. i S., występujące w „Weselu“, że ludzie oglądali się przerażeni. Filipkiewicz zaś do złudzenia „robił“ gospodarza — czyli wybornego ówczesnego amanta sceny, Sobiesława. Najłatwiej jakoś nam było udawać Stańczyka — którego grał ubóstwiany przez nas malarzy Kamyk *), a zwłaszcza owego Sobiesława. Kiedy wreszcie cała Akademja zaczęła „robić“ Sobiesława — zaprzysięgliśmy solennie i poprostu, że za udawanie Sobiesława — kula w łeb. A że w owych czasach i temperamentach nie były to czcze słowa — jakoś nareszcie to ustało.

Ciekawa rzecz, w mniejszym, ciaśniejszym jeszcze od dzisiejszego Krakowie — gdzie nieustannie wszyscy wzajemnie ocierali się o siebie — Wyspiański umiał utrzymać ludzi w należytym dystansie. Widzę Go zaczytanego w dziennikach, siedzącego w środku znanej, pełnej po brzegi artystycznej kawiarni Michalika — mimo to nikt nie byłby się ośmielił przeszkadzać Mu w czytaniu.

I nasz stosunek do Niego — nas najmłodszych był wyjątkowym. Moje wzruszenie, więc mój prawdziwy lęk, należy brać dosłownie.

Przygotowałem zatem rozpięte na sztaludze rysunki dla pokoju dziecinnego — dalej studjum olejne młodej dziewczyny, po którem sobie wiele obiecywałem i projekt na okładkę Historji Polski, która została nawet wydaną. Pamiętam jednakże, kiedy wydawca przysłał mi już oprawioną całość — doznałem srogiego zawodu. Okładka odbita nieużywaną już dziś techniką druku barwnego na płótnie, nie przypominała nawet mojego pomysłu wykonanego na papierze.

Profesor zjawił się punktualnie w pracowni i rzuciwszy okiem na kartony rozpięte na sztaludze — zażądał pokazania prac wakacyjnych.

Istotnie było to po wakacjach spędzonych w zapadłej górskiej wioszczynie w Łętowni pod Jordanowem, a tak miłych, że nic się tam nie malowało.

Znając bezprzykładną pracowitość Mistrza — byłem przerażony. Jak w godzinie śmierci mignęły błyskawicą — góry, lasy, łąki i o zgrozo, mignął ogród pana Ceremugi organisty, przy pięknym góralskim kościółku — a w ogrodzie pachnące kwiaty, brzęczące pszczelne ule i... huśtawka.

Nie znaliśmy wówczas piłek, tenisów ani sportów. Jedynym sportem letników w zapadłej za siedmiu górami Łętowni — był ten ogród, a w nim złotowłose kuzynki — i niewinna ogrodowa huśtawka —

„i te wszystkie spotkania najpierwsze
i te wszyskie rozmowy u pola...“

Była tam jeszcze jakaś gwałtowna letnia burza. Zapaliłem się do niej — nawet podmalowałem dosyć spore płótno. Ale burza jak burza — przeleciała, a kiedy w podmalowanym obrazie nadeszła kolej na opracowanie detalów — ogród pana organisty nęcił bardziej niźli wszystko — i obraz pod tytułem „Burza“, nigdy nie został skończonym.

Ale nie było rady — wyciągnąłem więc z kąta niedokończone płótno i rozpoczęła się niezapomniana dla mnie na całe życie korekta.

Wyspiański zaczął od okładki. Raczył nawet pochwalić karton, ale rzecz szczególna, zażądał pokazania wykonanej książki. Kiedy wyszukałem oprawiony egzemplarz dzieła — Wyspiański porównał uważnie z projektem i zapytał czy jestem zadowolony z rezultatu? — Zaprzeczyłem szczerze.

Otóż to — widzi Pan — ta niespodzianka, ta rozbieżność z projektem — wyniknęła z nieznajomości techniki wykonania. Cokolwiekbądź projektujemy, dla jakiegokolwiek materjału — musimy znać ten materjał, musimy znać sposób jego użycia. Zanim artysta przystąpi choćby nawet do szkicu, do pomysłu, już powinien do głębi zbadać technikę wykonania. Projektując zaś, powinien nieustannie myśleć o rzemiośle, które jego myśl, jego ideę przekuje w piękno okratowanego okna, czy mebel zdobiący wnętrze.

Ciężar tych słów w ustach człowieka, który sam własnoręcznie łamał w drukarni kolumny czcionek, stwarzając z nich zupełnie nowe a tak śmiałe koncepcje „układów drukarskich“, który nawet nowe formaty książek dla swoich Dzieł wymyślił (n. p. Protesilas i Laodamja, Legenda w I-szem wyd.) — słowa takie w ustach Jego nabierały szczególnego znaczenia.

Każdy przedmiot Sztuki stosowanej przez Niego obmyślany, kotary haftowane czy gwiazdy kute w żelazie, czy sprzęty w świetlicy krakowskiego Pałacu Sztuki — wszystko Ten słaby ciałem ale niezmordowany i niezwyciężony duchem człowiek dozorował osobiście w warsztatach, prowadząc poprostu rękę rzemieślnika-wykonawcy. Ta miłość fanatyczna rzemiosła i jego najgłębsze odczucie i znawstwo — wspaniały zaiste plon wydały w teatrze, w krakowskich inscenizacjach Jego dzieł. Znalazł On tam na szczęście drugiego fanatyka pracy scenicznej a wykonawcę Jego teatralnych idei w osobie malarza-dekoratora i wybornego technika sceny — Jana Spitziara.

Profesor tymczasem rozejrzawszy się w moich szkicach pokoju dziecinnego — zażądał ołówka i papieru. Podałem Mu karnet, w którym korygując zadanie kilkunastu śmiałemi linjami narysował wnętrze, widziane jakby z lotu ptaka — sposób, jaki dopiero dzisiaj praktykujemy. Szkicownik ten schowałem jak relikwję na pamiątkę. Kiedy wreszcie zajął się wspomnianemi wyżej olejnemi pracami — po kilku uwagach o malarskiej ich stronie, natychmiast począł mówić o... konstrukcji.

W epoce królestwa barwy, kiedy „bajecznie kolorowo“ było naszem być albo nie być, słowo „konstrukcja“ mówione Jego cichym ale przenikającym na wskróś głosem — krajało mnie i moją namalowaną dziewczynę — jak ostry nóż chirurga. On tymczasem dawał przykłady jak analizując rysunkiem naturę, ciało ludzkie czy skromny kwiatek przydrożny, bez farby i pędzla — ołówkiem — naiwną choćby dziecinną kreską — jak należy wyrażać istotę rzeczy. Zawsze z największym wysiłkiem obserwacji i zawsze z najgłębszym namysłem.

Farba — mówił — zblaknie, zczernieje. Już w naszem krótkiem życiu widzimy z każdym dziesiątkiem lat jak ciemnieje olejne malowanie, jak żółknie papier, na którym rozlewamy barwną akwarelową plamę. Konstrukcyjna linja cokolwiekbądź wyrażająca — ona nie zblaknie.

Wyspiański nie mówił nigdy — komunałów. Z jakiemże niesłabnącem po latach wzruszeniem czytam lub słucham ze sceny, te słowa w „Nocy Listopadowej“ — kiedy w huczącej już orkanem rewolucji Warszawie, w cichym pokoju na Starem Mieście, Lelewel pochylony nad stołem zawalonym według informacji scenicznej autora, przyrządami pisarskiemi i ry-

*) Kamiński.

http://rcin.org.pl

sowniczemi — nad stołem, na którym leżą i blachy i rylce, monety i medale — mówi:

„Napis już prawie nieczytelny.
B, O, — Bolesław — ale który?
Napis, i — rycerz na koniku, —
Z mieczem i tarczą, —
— Przerysuję.
Z rysunku łatwiej wymiarkuję.

Tych kilka napozór nieznaczących wierszy, a ile one mówią — jakie otwierają perspektywy! na umysłowość Wyspiańskiego plastyka.

Po Jego śmierci, kiedy nam się otworzyły tajemnicze skarby Jego malarskich kajecików, można było śledzić i podziwiać bieg tej kreski skromnym zwykłym ołówkiem rysowanej. Jego myśl zamieniła ją na pełną najwyższej potęgi linję. Wyspiański szukał jej pod wpływem natury — aż ujarzmił i podporządkował Naturę — swoim artystycznym celom.

Ciekawe były Jego korekty a zwłaszcza dobieranie kolorów w drukarni. Zajmowałem się wówczas gorliwie drukarstwem i byłem niejednokrotnie świadkiem jak Wyspiańskiemu podsuwano w tym celu katalogi fabryczne barw.

Ktokolwiek tylko miał coś do czynienia w drukarniach z doborem kolorów czy doborem czcionek — zna te nieszczęsne (zawsze niemieckie) fabryczne katalogi. Wionie z tych wydawnictw bezbrzeżna nuda i chłód. Kiedy szukamy tam jakiejś barwy, już po przewróceniu kilku kartek z kolorami (katalog zawsze ma przerażającą objętość) tracimy wogóle poczucie koloru.

Wyspiański z pasją odrzucał takie próbki. Drukarzowi, który przygotowywał kolor na próbną odbitkę afisza czy druku, wskazywał kolor... w naturze. Jeżeli Mu chodziło o kolor szary — stawiał za wzór brudną ścianę w mrocznym kącie, zatopioną w subtelny cień własny. Jeżeli szukał pięknego, brązowego tonu dla swojego wspaniałego afisza na premjerę „Wnętrza“ Maeterlincka — wskazał zdumionym drukarzom poczerniały od starości i użycia blat stołu drukarskiego, mówiąc: proszę mi odbić w tym właśnie kolorze. I podobnych przykładów możnaby przytoczyć szeregi.

Z najprostszych kwiatków polnych wydobył drzemiące w nich najwspanialsze tajemnice dekoracyjne. Zamienił je na zupełnie własne, nigdzie w żadnej innej sztuce europejskiej nie spotykane motywy zdobnicze książki lub w barwne ornamenty polichromiczne i witrażowe. Zaś dla witrażu w kościele Ojców Franciszkanów w Krakowie — nazwanego przez Niego „Wodą“ — znalazł rytm — rytm zachwycający, — w linjach bystrego nurtu, swojej polskiej Wisły!

WŁODZIMIERZ ŻUŁAWSKI.

Słowo o przyjacielu Poety i o Nim.

Jeśli za życia wielkiego artysty istniał ktoś, kto jego imię nosił w sercu jak żar, to niewątpliwie Kazimierz Brudzewski. Ten cichy, nieśmiały, zawsze zamyślony uczeń szkoły realnej, będzie przez cały czas pobytu u Stankiewiczów łamał sobie głowę nad tem, w jakiby sposób okazać Wyspiańskiemu głębokie do niego przywiązanie i wdzięczność. Stać mu się użytecznym, spełniać za niego rozliczne drobiazgowe czynności, czytać z jego oczu wolę i woli tej móc uczynić zadość — szczyt szczęścia! I odwrotnie, ileż niepokoju, domysłów, lęku, „chodzenia na palcach“, gdy Wyspiański — co mu się zdarzało często — milczy, lub broń Boże niezdrów. Przyzwyczajono się już oddawna, że w domu dzieje się tak, „jak Staś lubi“ i „jak Staś chce“, lecz zamiast jednego „komendanta“, mieli ich Stankiewiczowie dwu jednocześnie: Wyspiańskiego, który „dysponował“ i Brudzewskiego, który wykonania tych dyspozycyj najskrupulatniej dopilnowywał, czasem gorącą prośbą, a czasem i łzami...

Nieporozumienia między nimi oboma — bo i one się przytrafiały w ich wspólnym pokoju — kończyła wycieczka nad Wisłę, na Panieńskie Skały czy gdzieindziej, albo obiecany przez artystę teatr, „jak będą coś dobrego grali“. Z wdzięczności za tę obietnicę, za tę „nad radości radość“, zjawiały się na stoliku Wyspiańskiego wiązanki kwiatów lub słodycze, a zjawił się raz i gołąb biały, „duśka“ szczególnie mu miła, wyuczona zczasem przez nich obydwu szukać w ustach grochu i pić wodę... Naturalnie zarówno teatr, jak i resztę z odwzajemnienia się wynikłych kosztów pokrywała kieszeń przezacnego wuja Kazimierza i jego uroczyste milczenie...

Zdarzyło się atoli, że przestąpili próg teatru bez grosza na bilet. Nie było wtedy siły, coby ich od tego powstrzymała! Wsłuchani w ciszę po zaczętem widowisku wyczekiwali tylko momentu, kiedy zerwą się oklaski i narozcież otworzą drzwi parteru... Ileż utrapień, zanim się przez tę ciżbę wychodzących uda przecisnąć niepostrzeżenie i zdobyć przy parapecie „punkt do obserwacji!“ — Lecz osiągnięte zwycięstwo nie niosło zupełnego szczęścia: „stracili“ Modrzejewską w całym I. akcie M a r j i S t u a r t.

Utrudniane przez Stankiewiczową z uwagi na szkołę rozczytywanie się obu w literaturze, jakoteż zaledwie pobłażane wciąganie Brudzewskiego do tej lektury, „kwitnęło w najlepsze“ po nocach *). Trzeba było dobrze liczyć domowe świece, bo zabrana lampa stanu rzeczy nie zmieniała... Inne sprzęty, jak portjery, nakrycia stołów i łóżek, meble — nie biorąc w rachubę garderoby wujostwa — służyły im stale razem z dostarczaną przez nich dekoracją malarską (Brudzewski dobrze rysował) przy wygłaszaniu deklamacyj, rozmaitych djalogów i studjowaniu ról, kiedy mieli „grać“ w teatrze amatorskim. Podczas jednej z takich prób, z niezwykłemi zawsze ostrożnościami późno w noc urządzanych, zdawało się Stankiewiczowej, że ktoś głośno zawołał... Zmiarkowawszy się w sytuacji, uchyla drzwi do pokoju „chłopców“ i najwyraźniej widzi, jak zdmuchują świece, a jednocześnie w ciemnościach słyszy głos Wyspiańskiego mocno zmieniony: „To ciocia nie wie, że podczas próby widownia dla publiczności jest zamknięta?!“

* * *

O dwie mile od Krakowa położone Korabniki, majątek Brudzewskich, były tą wsią polską, która czarem krajobrazu i przechowanemi w jej dworze tradycjami, przywiązała do siebie serce Wyspiańskiego na zawsze. Tu spędzał z wujostwem święta Bożego Narodzenia i Wielkiejnocy, tutaj miewał stałe p i e d à t e r r e wakacyjne aż do chwili odjazdu zagranicę, a nierzadko witano go tam przychodzącego z Brudzewskim, w czasie, gdy już jako uczeń uniwersytetu większą się cieszył swobodą. Ciągnęła go tam szczerość i serdeczność ludzi, co zawsze bożemi chodzili ścieżkami; kusiły zielone wieczyście nad dworem świerki, a po rabatach ogrodowych narcyzy i astry, kwiaty korabnickie, kwiaty pachnące mu jak żadne inne na świecie; — nigdzie nie widział tyle w przestworzach błękitu i takiego z promieniami wszystkiemi i blaskami słońca.

„O Korabnikach zawsze lubię się czegoś dowiedzieć“ — pisze do wujostwa z Paryża. Posyłając ukłony dla znajomych, każe je złożyć „specjalnie Korabnikom“. W jego korespondencji ze Stankiewiczami mało jest listów z roku 1891 (Korabniki zostały sprzedane w roku następnym), gdzieby bodaj dwoma słowami nie zapytywał o drogą mu wieś, za którą tęskni na paryskim bruku.

„Co słychać w Korabnikach? Tutaj już jesień, na wszystkich drzewach liście żółte i opadłe; mnie się wciąż zdaje, że z korabnickich drzew listki nie opadają, że na korabnickich krzewach listki nie żółkną i że tam jeszcze wiosna“.

Naocznemu świadkowi wywczasów wakacyjnych poety, doktorowi Karolowi Brudzewskiemu, Kazimierza bratu, zawdzięczamy cenne wspomnienie. Wyspiański całemi dniami chodził po ogrodzie i polach korabnickich, z blokiem i ołówkiem, o ile tylko świeciło słońce. Rysował wciąż i wszystko, jednak przeważnie pejzaże. Robił ich „stosy“, ale większość niszczył zaraz. To ustawiczne rysowanie pejzaży — jak twierdził — wprawia oko do chwytania natury. Jego ulubionemi modelami były dzieci wieśniaków, sąsiadujących z dworem. Zabierały mu one dużo czasu i dużo miejsca w tece. Prawie wyłącznie rysował je na t. zw. tonowym papierze ołówkiem, a następnie podbarwiał akwarelą. Konieczność dania zaobserwowanym rzeczom kształtu sztuki i objawiający się na każdym kroku przymus tworzenia, sprawiały wrażenie, że wszystko co się wokół Wyspiańskiego dzieje i w czem jakikolwiek bierze udział, zajmuje go o tyle tylko, o ile jego oko — oko malarza — może z tego odnieść korzyść. Było dostateczne, aby zebrane w korabnickim salonie towarzystwo siedziało przez chwilę spokojnie, przysłuchując się czyjemuś opowiadaniu. Tej chwili Wyspiański zdawał się oczekiwać. Natychmiast wyjmował ołówek i ukradkiem próbował portretować obecnych. Portrety ich powstawały jeden za drugim. Chwycenie podobieństwa niezbyt mu się udawało, ale rysował niesłychanie szybko i bardzo „korekt“ w proporcjach. „Ojciec mój — opowiada Dr Brudzewski — lubił zabawiać gości anegdotami z życia dawnej szlachty, pełnemi nadzwyczajnych zdarzeń, sytuacyj i t. d., a wtedy Wyspiański napoczekaniu szkicował fantazyjne twarze i figury w anegdocie występujących osób, nieraz bardzo udatne i komiczne i na czem się dało, nawet na marginesach gazety, którą miał pod ręką. Wszystkie te twarze i figury — często groteskowe — przypominały fakturą matejkowskie rysunki“.

Jakiemu losowi uległy listy, które Wyspiański pisał do przyjaciela podczas swej bytności zagranicą i później z Krakowa, niewiadomo. Pogłoska, jakoby znajdowały się u kogoś w przechowaniu, okazała się zwyczajną plotką, a domysł, że schodząc ze świata Brudzewski sam zniszczył drogą mu pamiątkę, jest wszystkiem, co wiedzieć będziemy o czynie spełnionym może tuż przed śmiercią i tak jak powód jej, całkowitą tajemnicą zasłoniętym. Z dociekań ludzkich nad nim, jedno jedyne ś. p. Stankiewiczowej godzi się wziąć pod uwagę. Związana z tragicznie zmarłym węzłami niemal macierzyńskiej tkliwości, znająca jak nikt jego niezłomny charakter, długoletnia opiekunka zaprzecza stanowczo inwektywie, czyniącej go sprawcą zniszczenia listów dla jakiegoś osobistego celu; odrzuci również podejrzenie, iż uczynił to w wybuchu rzekomej choroby nerwowej czy innej. Cenione przez zmarłego jak relikwja, lecz stokroć sercu bliższe, dokumenty przyjaźni Wyspiańskiego przestaną istnieć, bo taka była jego wola. Spełnić ją, to obowiązek ostatni przed pójściem w drogę bezpowrotną, i ś. p. Brudzewski się nie zawaha.

Z chwil w życiu jasnych zapamięta dobrze litanję gorących próśb, jakiemi Wyspiański wróciwszy z Paryża domagał się u Stankiewiczowej oddania mu całej jego korespondencji. Pod pozorami najbardziej wymyślnemi pragnął za każdą cenę osiągnąć nieschodzący mu z myśli cel: zatarcie śladów wszystkiego, co do kogokolwiek pisał. Nie cofnie się nawet przed gwałtem. Tylko zbiegowi okoliczności, a mianowicie wcześniejszemu powrotowi wychowawczyni do domu (wróciła się po książkę do nabożeństwa), zawdzięczamy ocalenie 53 listów z Paryża i skądinąd, listów troskliwie przed nim ukrywanych w komodzie z bielizną. I n f l a g r a n t i schwytany na ich poszukiwaniu oświadczył, że zadecydował zniszczyć je „co do jednego“ i że tak wcześniej czy później bezwarunkowo zrobi. A przecież były to już ostatki trwonionego tylokrotnie jego rękami skarbu!

Przepadły (z wyjątkiem jednego) „dużą kopertę“ wypełniające listy z r. 1892, obok korespondencji z Henrykiem Opieńskim drugie źródło, skąd biografowie czerpać mieli materjał do rozpraw o pierwocinach twórczości przyszłego dramaturga, o D a n a i d a c h, H i o b a c h, W a n d a c h, F a n t a s t a c h i tylu innych, nawet z tytułu nieznanych nam utworach. — A rok to, kiedy genjusz Wyspiańskiego i z ducha muzyki poczęty, najczęściej będzie trącał jej struny. — Przepadły również listy z pierwszej połowy następnego roku. Jak artysta lekceważy sobie tę własną korespondencję, dowodem sygnatura na jednym z listów — niedatowanym. Zapytany, czy nie pamięta roku, w którym go pisał, bierze do ręki ołówek i ku ogromnemu zdziwieniu wuja Stankiewicza kaligrafuje urojoną niemal w całości datę: „Paryż 16 Juillet 1895“. — Na zwróconą mu uwagę, że to chyba żarty, bo przecież z Paryża wrócił w roku 94-tym, a nie w 95-tym, datę listu zaopatrzył znakiem pytania i wykrzyknikiem...

Tak samo korcą go listy, których nie dał sobie odebrać przezorny Rydel. I jemu nie było tajne, do czego zmierzał Wyspiański, pisząc w grudniu 1898 roku: „Udaję się do Ciebie z prośbą o łaskawe odesłanie mi tych listów, jakie są u Ciebie (listów z owej podróży przed kilku laty pisanych), oraz o łaskawe przyłączenie do nich tego obrazka udramatyzowanego o „Królowej Korony Polskiej“. — Czyż i ten klejnot poezji kościelnej — jak Sinko „K r ó l o w ę K o r o n y P o l s k i e j“ pięknie nazywa — miał być zniszczony?! Wdzięczni musimy być Rydlowi za jego dla literatury naszej największy czyn, jednakowoż trudno nie zaznaczyć, że czyn ten spełniono wbrew woli artysty, a zatem z jego krzywdą. Ale aby tę wolę zrozumieć i uczynić jej zadość, potrzeba było wielkiego serca i wielkiego w niem żaru. Oba te skarby bożą ręką dane miał jeden jedyny człowiek: Kazimierz Brudzewski. I dlatego listy przyjaciela spalił.

Między pamiątkami, które piszący niniejsze słowa otrzymał od Janiny Stankiewiczowej, znajdują się dwie kartki pocztowe artysty do Brudzewskiego. Ocalały — w książkę włożone przez zmarłego i zapomniane. Pierwsza, z datą (na pieczęci pocztowej) Salcburg 14 maja 1891, z drogi do Paryża, zawiera szczegółowe wskazówki, jakich się ma trzymać młodociany Brudzewski, zobowiązawszy się przygotować Wyspiańskiemu kartony pod rysunki szyb okna fasadowego w kościele Marjackim. Bez intytulacji zaczęta i przez Wyspiańskiego niepodpisana, kartka ta (widać nie pierwsza tego dnia!) brzmi:

„Co się tyczy różnych informacyj odnoszących się do pozostawionych przedmiotów, zdaje mi się iż wszystko powiedziałem wyraźnie, przypomnę zatem tylko to, co mi jest nieodzownie potrzebne i czego nie chciałbym, abyś zapomniał. Mianowicie chodzi o przygotowanie kartonów pod rysunki szyb okna frontowego — narazie najpilniejsze są mi te 5—4 razy powtórzony rysunek według tektury, która została w mojej małej tece (szablon) i raz przerysowane dokładnie koło środkowe. — Mianowicie trzeba kupić papieru niezbyt grubego ani zbyt cienkiego r u l o n o w e g o u Fiszera (2 metry) = 80 centów i na nim odrysować 4 razy szablon duży, oraz szablon mały, i skoro już wszystko będzie gotowe, zanieść do p. Stryjeńskiego, który będzie już wiedział co z tem zrobić, bo mu o tem napiszę. — Toż samo kupić będzie trzeba z 10 metrów papieru tegoż samego i według miar, które Ci prześlę w następnej korespondentce, wyrysować 36 pól na szyby do okna na froncie kościoła. Pieniądze 5 złr. da Ci p. Stryjeński, ale wpierw zrób to pierwsze i zanieś“.

Drugą kartkę wysyła Wyspiański po przyjeździe do Paryża. Widać z niej, że Brudzewski powierzonej pracy dokonał, że ta wiadomość rozweseliła artystę, co mu się nieczęsto zdarzało. Jest więc w doskonałym humorze („wczoraj“ widział „Cyda“), żartuje. Przychodzą mu na myśl postacie z nieznanej nam dotychczas książki, którą wspólnie z Brudzewskim czytał, czy też role z jakiegoś amatorskiego teatru, gdzie występowali obaj, a może tylko w ł a s n e j i m a g i n a c j i p o s t a c i e... i przyjaciela zowie „Melimirysem“, a siebie „Loribelisem“. Na zapytanie, jak mu się powiodło w konkursie wyrokującym przyjęcie lub nieprzyjęcie do paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych, odpisze dopiero później, gdyż wynik tegoż jeszcze nieogłoszony. Wreszcie wynurza się najostrożniej i z pomocą najdowcipniejszych alegoryj, donosząc o tajonej przed ludźmi, a razem z Mehofferem wykonywanej w dalszym ciągu dekoracji dla hali praskiego Rudolfinum. Ponieważ wszystkiego co Brudzewskiemu obwieszcza, na kartce zmieścić nie może, czyni to na jej zewnętrznej stronie i tuż pod adresem dopisuje: „nie wiem, gdzie dałem literaturę, ale nie Maszkowskiemu“. (O tych zewnętrznych stronach kart pocztowych artysty możnaby osobną ogłosić publikację. Adresując do Henryka Opieńskiego, pisze z Paryża: „Monsieur Henryk Ibsen“, poczem orjentuje się, Ibsena przekreśla momentalnie i obok pisze: Opieński. Podobna rzecz zaszła na innej kartce — 6 marca 1892. Adresuje — teraz znowu siedzi w Szekspirze —: „Monsieur Henri VI Opieński“. Ten kilkakrotnie przekreślony *Henryk VI* i Ibsen, to jedno z najwymowniejszych słów, jakie Wyspiański kiedykolwiek powiedział o teatrze — tym razem bezwiednie — w swojej ustawicznej nad nim zadumie).

Tekst kartki do Kazimierza Brudzewskiego jest następujący:

„Paryż dnia 22-go Czerwca 1891 rp.

Kochany Kaziu, Melimirysie! Dziękuję Ci bardzo za wykonanie tak olbrzymiej pracy, którą zapewne jutro ujrzę (jeszcze bowiem z poczty jej nie oddano). Ponieważ sam ją robiłeś, sam więc jeden jesteś w możności ocenić jej ogrom, a ja tylko jeden potrafię ocenić jej potrzebę, jak np. p. Stryjeński znów mógł widzieć jej konieczność. — (Jest to wszystko zwrot retoryczny). — Co się tyczy prawdy, to o wyniku konkursu jeszcze nic nie wiem. Za parę dni prawdopodobnie już coś stanowczego doniosę. Z polityki chcąc Ci cośkolwiek donieść zewnętrzniej, powiem Ci że sprawa czeska zaczyna nas znów interesować, że mianowicie nietylko mnie samego tym razem — notabene żart (o czem później). —

Uważaj Karola Maszkowskiego za przyjazdem, o ile mu się będzie wydawało, że się zmienił i o ile się rzeczywiście zmienił.

Wczoraj podziwiałem w teatrze „Cida“ rasynowskiego (sic!).

Loribelis“

*) Teraz dopiero objawi się gwałtownie wrodzona Wyspiańskiemu, a zdawiendawna zauważona przez wychowawców „pasja komenderowania wszystkimi“, ów najbardziej bezinteresowny trud misyjny, jakiego się podejmie w stosunku do przyjaciół i kolegów.

Pamięci Stanisława Wyspiańskiego.

O niezapomniane chwile uniesień i wzlotów! — chwile niezwykłe! chwile pełne uroku, a tak proste i nieskomplikowane, jak modlitwa wieczorna mnicha po całodziennym trudzie.

Artyzm Wyspiańskiego był, czy wydawał się sam z siebie płynącym, nie wymagającym uczoności ani artystycznej kalkulacji. Natchnione strofy poetyczne — strumienie barw gorących wydobywały się z jego wątłego organizmu jak lawa z wulkanu, którego podziemna praca jest niedostrzegalną i zdradza się jedynie drżeniem ziem u stóp jego rozpostartych.

Wyspiański nie spoczywał nigdy i tylko niemoc fizyczna kładła tamę jego pracy twórczej; duch jego pracował bez przerwy — bez wypoczynku. Mawiał: „Niewiele mi dano czasu, przeto muszę się spieszyć“. Dlatego też po części tak mało pozostawił obrazów olejnych, zaś głównie pastele: „Nie mogę czekać aż farby wyschną“.

W duszy Wyspiańskiego Ojczyzna — Polska stapiała się w jedno pojęcie z Krakowem — nie było tam różnic; Kraków był dla niego, dla jego twórczości, symbolem Polski, jej istotną treścią. Był kimś, z którym jesteśmy ciągle, mamy go koło siebie, nie potrzebujemy za nim tęsknić, natomiast Warszawa to była ta Ojczyzna, do której duch jego zwracał się z utęsknieniem — była kimś drogim a dalekim, przez miłość jednak równocześnie bardzo bliskim.

Wyspiański był poetą a równocześnie artystą plastykiem, władał dwoma terenami twórczości artystycznej, panował nad oboma. Poczęte w duszy jego obrazy, jakże często tak gigantyczne, że nie mogły być ujęte w ramy plastyki, powoływał do życia potęgę swego słowa pisanego.

Wyspiański zabłysnął na horyzoncie ostatnich lat życia porozbiorowego Polski, jak ognisty meteor, co dobywał z mroków przeszłość w tym jedynie celu, aby rzucić przez to snop światła na przyszłość — na nadchodzącą Polskę, do której nie wszedł.

Ośrodkiem myśli Wyspiańskiego był on sam — Wyspiański, ale nie ten, który był — który istniał, lecz ten, który miał zaistnieć w zaświatach — Wyspiański niezniszczalny — „Ach, któryż jestem żywy?“...

Tak, Wyspiański był zapatrzony w głąb samego siebie, ale nie w tego Wyspiańskiego, co żył między nami, co był z krwi i kości, lecz w tego, „co mija szczyty i drogę tnie piorunem“; a gdy odszedł, dziś, w rocznicę jego zgonu dochodzi nas z góry jego głos już nieziemski:

„Zbudzę stulecia jednej doby;
w obliczu Boga wstałem.
Bóg — Żywe Słowo zszedł nad groby;
uczciłem Go chorałem“.

Juljan Nowak.

FELIKS PŁAŻEK.

Przy lekturze Wyspiańskiego.

(Notatki)

Pisząc dzieje nowoczesnego dramatu europejskiego, historyk wymienić musi od Szekspira począwszy szereg nazwisk autorów, należących do różnych narodowości, stanowiących niejako ogniwa łańcucha, ciągnącego się przez stulecia. Od śmierci Ibsena brak dalszego ogniwa. Czyżby łańcuch się zerwał? Czyżby to było potwierdzeniem wciąż na nowo rozgłaszanej zapowiedzi zgonu teatru? Niektórzy wymieniają (nieśmiało) Shawa. Ale chyba to pomyłka. Trudno przecież obok wielkich nazwisk Szekspira, Racine'a, Hebbla — stawiać nazwisko tego — bardzo zdolnego, może nawet (czasem) genjalnego — dziennikarza. Już to samo zestawienie byłoby potwierdzeniem hipotezy o zerwaniu się łańcucha.

Ale historyk teatru europejskiego nie wie, że jest poeta, który w rozwoju dramatu zrobił wielki krok naprzód, którego nazwisko jest właśnie tem poszukiwanem dalszem ogniwem łańcucha. Oczywiście. Skądżeby miał wiedzieć o tym poecie, który urodził się, tworzył i umarł w małem prowincjonalnem miasteczku austrjackiego kraju koronnego, zwanego „Galicja“, który pisał w jednem z kilkunastu narzeczy, używanych w habsburskiej monarchji.

Porównanie z współczesnemi sobie sławami wśród autorów dramatycznych, jak n. p. z Hauptmannem, Maeterlinckiem (już nie mówię o Rostandzie i innych) Wyspiański wytrzymuje znakomicie. Wystarczy zestawić uroczyście nudny i banalny „Łuk Odyssa“ Hauptmanna, napisany w tegoż najdojrzalszym okresie, — z „Powrotem Odyssa“, gigantycznym szkicem, nakreślonym kostniejącą już ręką konającego poety. Ten sam temat. Oba utwory pisane niemal równocześnie. A jaki olbrzymi odstęp!

Nie idzie o wybitny talent dramatyczny Wyspiańskiego, to niebyłoby nic tak nadzwyczajnego, lecz o wyłącznie sceniczne nastawienie jego twórczej wyobraźni. Wyspiański zawsze pisze wyłącznie z myślą o realizacji scenicznej, tworząc widzi i słyszy, tak że samo pisanie jest czynnością wyłącznie mechaniczną, utrwaleniem na papierze wizji. (Naukowe badania sposobu tworzenia u Wyspiańskiego wykazały to niezbicie). To są właściwości niesłychanie rzadkie, w naszem piśmiennictwie spotkane raz pierszy. (Dramaty Wyspiańskiego poety, będącego równocześnie malarzem bardziej może realizują ideał wymarzony przez Wagnera w jego pismach prozaicznych, niż „Pierścień Niebelunga“, lub „Trystan“).

Jak każdego prawie poetę scenicznego, także Wyspiańskiego fascynował, pochłaniał problem tragedji greckiej. Zrazu próbuje ją naśladować, potem współczesność wtłacza w ramy helleńskiego dramatu. Nie stylizuje, nie przerabia ludzi współczesnych na pogańskich Hellenów, a jednak umie (w „Klątwie“ i „Sędziach“) zachować surową, monumentalną prostotę linji, umie silną zdecydowaną dłonią, silną jak dłoń tragików greckich, uchwycić sedno dramatycznego konfliktu. Niewykonalne — jak się przedtem zdawało — przedsięwzięcie udaje się. Wyspiańskiemu udało się to, o czem marzyły, do czego dążyły, a czego nie osiągnęły przed nim całe rzesze poetów.

W dramatach Wyspiańskiego (z okresu dojrzałości, a może i w wcześniejszych) nigdy bohaterem nie jest jednostka (dlatego słusznie może zarzucano mu nieraz braki, niedociągnięcia psychologiczne), bohaterem ich jest zawsze zbiorowość. (Nie dziw, że tak często nawiązuje do Krasińskiego). Świadomie zaczyna się to w „Legjonie“ i rozwija coraz dobitniej w „Weselu“, „Wyzwoleniu“... Z czasem poeta stwarza sobie nową formę widowiska scenicznego, formę, która zaczyna się przyjmować w Europie dopiero w ostatnich powojennych czasach. (Jest to oczywiście nawiązanie do teoretycznych wywodów Mickiewicza). Za arcydzieło pod tym względem można uważać „Noc listopadową“, utwór, który w pierwszym rzędzie powinien się ukazać na scenach zagranicznych.

Ta genjalna umiejętność operowania masą i działania na nią — nie przy czytaniu, lecz ze sceny — i to najprostszemi środkami jest fenomenem, jakim się nie może poczczycić w ostatniem stuleciu żadna literatura świata.

* * *

W piśmiennictwie polskiem od najdawniejszych czasów odnajdujemy stale dwa pierwiastki: Jeden pasywny, kontemplacyjny, analizujący uczucia i nastroje, miękki, nawet rozlewny, często określany jako „rosyjski“, uważany (nie zawsze trafnie) za skutek uleganie wpływom psychiki wschodniego sąsiada, a w każdym razie świadczący o pokrewieństwie ze szczepami słowiańskiemi. Drugi pierwiastek — aktywny, wyraziście odróżniający nas od tamtych szczepów, który nazwałbym lechickim, to występujący w tylu polskich utworach na pierwszy plan ton heroiczny, nieznoszący żadnych więzów, nieskrępowany, czasem kpiący, satyryczny.

Oba pierwiastki odnajdujemy w każdem niemal polskiem dziele poetyckiem, czasem jeden lub drugi przeważa; często walka między temi dwoma pierwiastkami odgrywa się w duszy poety i przybiera znamiona wręcz tragiczne, jak n. p. w twórczości Żeromskiego. Wybitnie rasowo lechicki ton wyczuwamy w utworach takiego Słowackiego, Norwida (także Conrada), a także w bardzo silnym stopniu w dramatach Wyspiańskiego. Wśród poetów ubiegłego pokolenia Wyspiański może uchodzić za wprost klasycznego przedstawiciela

http://rcin.org.pl

rasowo lechickiej twórczości poetyckiej. Nie przyszedł jeszcze jego czas.

Obecnie ludzkość cała jest w stanie powojennego znużenia. Wśród mas szerokich panuje pragnienie spokoju. Nie jest to zdrowa, świadoma wola utrzymania pokoju dla możności wolnej, twórczej pracy, lecz bezwład, stan chorobliwy, przerywany czasem histerycznemi wybuchami rozwydrzonego nacjonalizmu lub społecznego radykalizmu. W takiej atmosferze nie można oczekiwać zrozumienia dla heroicznej twórczości Wyspiańskiego. (Dlatego dziś rasowa lechicka twórczość w Polsce nie dochodzi do głosu, a w literaturze naszej rozbrzmiewają coraz szerzej dźwięki dotąd nam obce, „internacjonalne“).

Ale Wyspiański ma czas, może czekać.

Tyle było miejsc trudnych, niezrozumiałych w „Legjonie“, w „Wyzwoleniu“, w „Akropolis“: — Dziś szereg tych ustępów stał się nam zupełnie jasny (najczęściej dzięki wystawieniu scenicznemu). Jesteśmy zdumieni. Wyspiański wyprzedził swych współczesnych, jest w nim coś z proroka. Współcześni mu nie rozumieli tego, co dla nas jest jasne. Rozumował tak, jak my dziś po 25-tu latach, po wojnie, po odzyskaniu niepodległości! Widzimy, jak ta postać z biegiem czasu urasta, odczuwamy, jak wciąż jeszcze rosnąć będzie.

* * *

Wyspiański wyprzedził swoich współczesnych o całe pokolenie.

Za życia jego jeszcze tak bardzo zdumiewało jego wręcz wrogie nastawienie wobec romantyzmu. Jakaś zawzięta nienawiść (przy równoczesnem ukochaniu wieszczów). Oczywiście starano się to złagodzić, wytłómaczyć. Mówiono: Nie szło mu o walkę z Mickiewiczem, tylko o walkę z owym słownym patrjotyzmem, który poprzestawał na wieczorkach i porankach narodowych, na deklamacji podniosłych wierszyków, na uroczystych przedstawieniach sztuk z martyrologji narodowej. Zerwać z tem, bo to usypia, zabija duszę narodu. Tak należy rozumieć słowa: Poezjo precz! jesteś tyranem!

Ale w tem jest — zdaje się — tylko część prawdy. Taki był oczywiście punkt wyjścia. Lecz trzeba sięgnąć głębiej.

Wyspiańskiego, wielbiciela wielkich tragików greckich raził romantyzm (zwłaszcza jego epigonizm), jego oddalanie się od ziemi i codziennego życia, jego brak prostoty. Wiedział, że romantyzm wypowiedział już swoje, że winien więc ustąpić. (Ściśle biorąc Młoda Polska była tylko kontynuatorką romantyzmu. Pod tym względem twórczość Wyspiańskiego wyraziście odcina się od reszty t. zw. Młodej Polski. Tylko wtedy nikt tego nie spostrzegł).

Wyspiański już wtedy wyczuwał to, co my dopiero dziś odczuwamy coraz wyraźniej, wyczuwał, że romantyzm to jeden z ostatnich członów konającego baroku, że, jeśli sztuka niema zaginąć, jeśli ma dalej się rozwijać, to musi całkiem zerwać z dotychczasowemi kierunkami, musi zacząć budować na nowo, od fundamentów. (Rozumiem doskonale sens wciąż ponawiających się ataków na naszych wieszczów, tylko że to wszystko robione jest niedołężnie, nigdy nie uchwyca sedna rzeczy).

Wyspiański toruje drogę nowej sztuce przyszłości, sztuce w swej surowej prostocie monumentalnej, a silnie w ziemię wrośniętej.

MIECZYSŁAW LISIEWICZ.

Wyspiańskiemu.

Podniesiono kurtynę — sumiennie syczało światło — twarze zagrały
zwid blady sztuki aktorskiej runął na deski sceniczne dramatem życia.
By ujrzeć Ciebie — czekałem...
nie zobaczyłem nic prócz gestów — w oklaski zmienianych
jawnie lub skrycie...

Odszedłem w groby.
Składnica nieśmiertelności — cmentarz — posągi blade
obłąkane pozami — za białe — słowem kłamane,
pochylone nad pustką — w nic.
Wiatr straszyć zaczął
przed nim pierzchały drzewa targane ciemnym nieładem,
zbiły się w kącie ogrodu łamały ręce...
płacząc...

Więc może świerszcze po basztach — ukryły duszę przed nocą
i rzucać nią będą jak gwiazdą w zachłanność złotych pokładów
aż wszystkie słowa straconych wygrają i wyświergocą?

Zamek stał uroczysty schodami wież, tuż nad rzeką,
wśród miedzi dachów umierał, na masztach po sztandarze.
W niszach bram czarnych kratą — nikt na nikogo czekał.
Ostatni zeszli z rusztowania malarze.
Świerszcze milczały — nie przyjechał król — więc lamp nie palono.

Wiem teraz! Odszedłeś sam — na zawsze i bez dziedzictwa,
Także wiem: jakże mało czcić ducha tylko pokłonem.

ARTUR SCHROEDER.

Styl książki Wyspiańskiego.

Jeden z bardzo ciekawych umysłów krytycznych, cokolwiek dziś zapomniany, Stanisław Lack, w książcę swej pt. „Studja o Wyspiańskim“ pisze, że Wyspiański „w każdej chwili swego pochodu jest pełny, całkowity, klasyczny. Nie uzupełnia się nigdy, niema w jego dziełach niedomówień, któreby domagały się uzupełnienia, a których istnienie częstokroć bywa jedynym motywem u innych dla podejmowania coraz to nowych prac. Tak mówiąc opisujemy właściwie sekret stylu“.

Pomijając zwykłą zawiłość wysłowienia się Lacka, trudno nie przyznać mu racji w tej próbie podejścia do odrębnego stylu Wyspiańskiego. Styl u jednych artystów jest rzeczą niemal przyrodzoną, jak u Wyspiańskiego, u innych owocem pracy, żmudnych starań i wysiłków. „Ale można mówić — pisze Lack — o sztuce polskiej, w jej obrębie o tylu odmiennych stylach, ilu jest artystów, styl posiadających. Styl zbiorowy to jest właśnie szablon i zadawanie kłamu wszelkiemu artyzmowi. Styl posiadają jednostki najdoskonalsze. Atoli w tem wołaniu o styl polski jest prawdą jedynie tyle, że jednostka posiadająca styl, pobudza do zastanowienia się nad własnem życiem wewnętrznem i do ukochania go w formach widzialnych pięknych“.

Istotnie styl u Wyspiańskiego był „rzeczą przyrodzoną“ w najgłębszem tego słowa znaczeniu i może najbardziej wyraził się w jego zdobnictwie książki, które odrazu postawił na wysokiej, niewidzianej przed nim wyżynie. On był tym pierwszym, który ściśle złączył treść dzieła z jego szatą zewnętrzną w ten sposób, iż całość w najdrobniejszych szczegółach się uzupełniała i tworzyła „styl“, rzucający się odrazu w oczy i wdrażający w pamięć. Wyspiański, par excellence dekorator, świetnie zrozumiał dekoracyjne wartości książki, która nietylko miała być stertą zadrukowanego papieru, ale również rzeczą piękną. On nie ilustrował w codziennem tego słowa znaczeniu tej książki, nie starał się niewolniczo raz jeszcze oddawać optycznie jej treści, lecz przedewszystkiem komponował całość pod względem graficznym doskonałą. Jeśli nawet starał się przybliżyć i unaocznić tę treść, jak np. w „Iljadzie“, robił to znowu w pierwszej linji z myślą o wkomponowaniu jej w całość rysunkową, która musiała odpowiadać układowi czcionek, marginesom, ustawieniu kolumn itd. To był właśnie ten „styl“ twórcy witraży, który stworzył w technice wydawania książki niezapomniane wzory.

Może będzie na miejscu przypomnienie znakomitej książki Przecława Smolika, mało znanej szerokiemu ogółowi, gdyż wyszła jako rzecz bibljograficzna w Łodzi, w której autor z dużą znajomością tematu i wnikliwością omawia obszernie zdobnictwo książki Wyspiańskiego. Smolik słusznie zauważa, że taki stosunek do książki, jaki się wyraził w graficznej twórczości Wyspiańskiego, był i jest dotąd nietylko w Polsce, ale i w Europie, zjawiskiem niezmiernie rzadkiem.

„Jeżeli jednak nawet tak wybitni dekoratorzy wśr:d prerafaelistów, jak Walter Craine, a przedewszystkiem William Morris, lękają się w dziedzinie zdobnictwa książki zejść zbyt śmiało z drogi, którą wydeptali średniowieczni iluminatorzy i minjaturzyści, a po nich także świetni drukarze, drzewo- i miedziorytnicy 15 i 16 wieku, przedewszystkiem drukarze włoscy i francuscy, drukujący romańską antikwą, to Wyspiański nie lęka się iść własną drogą i przekraczać kanonów klasycznie zwartej i zamkniętej pismem i ozdobą szczelnie wypełnionej kolumny średniowiecznych kodeksów i renesansowych druków. — Dla niego wolna, biała powierzchnia karty papieru, ma równe prawa z powierzchnią zadrukowaną. Wyspiański pojmuje więc sam układ drukarski, tj. stosunek wypełnionej drukiem dowolnej od druku części powierzchni papieru, za najważniejsze w książce zagadnienie dekoracyjne i nie ogranicza swej roli dekoratora książki tylko do zagadnienia ozdoby i wypełnienia nią wolnych od pisma części powierzchni papieru, przy gotowym już układzie kolumny, a następnie do skomponowania jeszcze tylko okładki i strony tytułowej książki, ale wkracza śmiało i świadomie w zakres pracy drukarza i rozbija nieraz planowo kulumnę układu na szereg czarno-białych, rytmicznie i dekoracyjnie działających elementów“.

Doskonałe ujęcie tego zagadnienia przez Smolika wychodzi dokładnie przy oglądaniu roczników „Życia“, gdzie widzi się, jak pod wpływem Wyspiańskiego zmienia się gruntownie nietylko sposób przełamywania kolumn, ale to poraz pierwszy u nas stosowane wyzyskiwanie białości plam papieru, które przez to tworzą dekoracyjną całość, z góry uplanowaną i skonstruowaną w ten sposób, że tekst wychodzi tem plastyczniej, ujęty w ramy zadrukowanej części. Tu znowu przejawił się ten wrodzony jego genjuszowi „styl“, który był i jest nie do powtórzenia i o którym właśnie tak wiele mówi Lack. Nie jest to styl ani polski, ani francuski czy angielski — to jest styl Wyspiańskiego, na powstanie którego złożyły się zapewne studja nad działalnością Ruskina, Morrisa, Craina, Grasseta i innych, który jednak wypływał z tej tajemnicy olbrzymiej twórczości, która umiała zawsze wypowiedzieć się w sposób własny i skończony.

Z chwilą kiedy Wyspiański zaczął wydawać swe książki, działalność jego na tem polu jeszcze bardziej się wzmogła. Smolik znowu znakomicie omawia tę sprawę: „Gdy się bliżej rozpatrzymy w zasobie motywów zdobniczych Wyspiańskiego, ozdabiających karty „Życia“, jego własne książki i książki kilku autorów, którym ozdób przez siebie narysowanych Wyspiański udzielił, to uderzy nas w tym zasobie nie tyle bogactwo form roślinnych, bo form tych nie wiele jest właściwie, ile ich osobliwy i uderzająco indywidualny czar, którym kwiaty te nasze oczy i serce do siebie przykuwają. W czem tkwi tajemnica tego uroku? Zagadnienie to jest właśnie do rozwiązania najtrudniejsze, bo jest ono zarazem zagadnieniem genjusza, a tu jeszcze i zagadnieniem stylu. W pewnej mierze niezwykły ten urok roślinnego zdobnictwa Wyspiańskiego tkwi zapewne w rodzaju czyli w wyborze motywów. Wszystko to są nasze polskie kwiaty polne, przy drogach, po miedzach i łąkach latem i wiosną, co dnia u nas spotykane, które Wyspiański przerysowywał w swym zielniku po wielekroć razy, ozdobił niemi ściany kościoła Franciszkanów, kolumny „Życia“ i swoje własne książki. Wiele wdzięku ornamentom tym przydaje ich prawda i żywość, bezpretensjonalna ich poza, którą zdobywa artysta najczęściej przez lekkie i miękkie nachylenie obciążonej kwiatem i liśćmi łodygi. Jest to właśnie zagadką sztuki Wyspiańskiego, że transponując kwiaty te z natury na motywy zdobnictwa drukarskiego, nie zatraca nic z ich naturalnej żywości i prostoty, nic z ich piękności, a jednak traktuje je naturalistycznie! Przetwarza je w ornament zawsze zgodnie z ogólnemi zasadami zdobnictwa, nadając im przy tem to osobliwe i indywidualne piętno, które trudno określić inaczej, niż stylem. A ten styl to nic innego, jak rezultat głębokiej wiedzy i miłosnego do dzieła stosunku“.

Do tych pięknych i bardzo trafnych uwag autora dodać jeszcze należy, że kwiat u Wyspiańskiego jako motyw zdobniczy specjalnie w książce łączy się niejako ściśle z rozkładem drukarskim, to znaczy nie jest oderwany od niego, brutalnie jakby odcięty lub też zastępujący pewną odgraniczającą linję, lecz wyrasta prawie z pewnej części papieru, jakby z gleby, tkwi korzeniami, jeśli tak można powiedzieć, w treści a więc w części zadrukowanej. Jeśli zaś ma zastąpić linję, to znowu nie wyrywa się, lecz jest jak delikatne odfalowanie tego kręgu ogólnej całości, na którą składa się część drukarska i ilustracyjna. Jest to znowu typowe u tego arcymistrza zdobnictwa, znowu jego „styl“, przed nim nie widziany i poraz pierwszy u nas stosowany. Jakkolwiek mała jest stosunkowo rozmaitość tych kwiatów, nigdzie nie widać nudnego powtarzania, niema przeładowania, nigdy za dużo ich i choć powtarzają się na jednej stronie lub też na stronach po sobie następujących, ułożone są tak, że tworzą, podobnie jak w naturze, nigdy nie do znudzenia rozkosz dla oka. Czasem znowu jest to jeden tylko kwiat albo roślina i znowu umieszczona kapitalnie na białej plamie papieru, ale tak, że tkwi w niej organicznie i dodaje jej zaraz swoistego życia. Nie spełnia znowu roli jakiegoś „przerywnika“, „zakończenia“, jakieś malum necessarium „ozdoby“ w przeciętnem tego słowa znaczeniu, lecz zgóry było to przewidziane, jako dekoracyjna część całości.

Stylizacji w ścisłem tego słowa znaczeniu niema w tych ornamentach — jest przetwarzanie, naginanie do swych potrzeb, nadawanie takiego a nie innego kształtu, ale widzianego w naturze, odczute tą genjalną prawdą, która tkwi w genjuszu i która bezapelacyjnie potem narzuca się patrzącemu. Zresztą kwiaty te same niejako się „stylizują“ pod wpływem wiatru, słońca, suszy czy deszczu, co właśnie Wyspiański umiał w sposób niezrównany zrozumieć i oddać. Jego goździki, dzwonki leśne, zawilce, kąkole, bławaty, kwiat jabłoni, kwiat pokrzywy, ostromlecz, lilja, róża, irysy, koniczyna, wyka, oset, budziszek i stokrocie, podobnie jak w przyrodzie, przybierają na kartach książek te nieoczekiwane czasem „pozy“, jakie tak często możemy obserwować na naszych łąkach i w ogrodach. Graficznie jest to rozprowadzone na kartach książek z prawdą niemal drobiazgową, a jednak czuje się w tem jeszcze to tchnienie subtelnego artyzmu, panteistyczne skojarzenie z tajemnicą bytu i tę wszystko ogarniającą myśl twórczą, która umie wydobyć z szarej prawdy życia najwyższy ton natchnienia. I w tem jest to, o czem na wstępie wspomnieliśmy cytując Lacka, mianowicie ten styl, który pobudza do zastanowienia się nad własnem życiem wewnętrznem i do ukochania go w formach widzialnych, pięknych, styl jedyny, wyczarowany przez Wyspiańskiego z prostych form naszej flory. Jest w tem również rasowość specjalnie polska i to nietylko w wyborze tematów, jakie dostarcza ziemia polska, ale również i w tem jedynem sposobie oddania go.

Prócz motywów roślinnych używał Wyspiański fantazyjnych i znowu umiał przedziwnie ozdoby te sharmonizować, wtopić w stronicę książki, zlać w jedną całość pod względem graficznym kapitalną.

Nowa era książki polskiej jako dzieła graficznego, rozpoczęła się właściwie dopiero od Wyspiańskiego. I to jest jego olbrzymia również zasługa.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI.

Wyspiański — poeta życia rodzinnego.

Wyspiański a Kochanowski — byłby to dość trudny, ale nader wdzięczny temat na rozprawę doktorską. Trudny, bo wymagający dokładnego wżycia się w twórczość obu poetów, tak odległych sobie rozdziałem czasu, a pozornie różniących się charakterami postawy życiowej. Wdzięczny, bo od pierwszego rzutu oka łatwo jednak spostrzec, że szczytowego przedstawiciela neoromantyzmu polskiego, za jakiego przywykliśmy Wyspiańskiego uważać, łączą wcale nieobojętne węzły pokrewieństwa z najwyższym wyrazem odrodzenia klasycznego w poezji polskiej. Nie chodzi o tak zwane wpływy literackie, choć już na podstawie pobieżnego porównania wolno przewidywać, iż odnajdzie się ich więcej, niż to np. wyczuwamy, czytając „Zygmunta Augusta“. Ani też nawet o świadome nawiązywanie do „Oresteji posłów greckich“, o ów fakt, że Kochanowskiemu także „Skamander wiślaną świetlił się falą“.

Podobnie, jak Kochanowski, Wyspiański, o którym zresztą wiadomo, iż wchłonął w siebie różnorodne motywy literackie i artystyczne, aby je na swój sposób indywidualnie przetworzyć — zżył się bezpośrednio ze światem biblijnym, a w stopniu znacznie wyższym ze światem antycznym. Dla twórcy „Akropolis“ i „Nocy Listopadowej“ zdobiąca ściany katedry wawelskiej, w dalekiej Flandrji wydziergana, gobelinowa „Historia Jacobi“ była rzeczywistością równie żywą, jak „Psałterz Dawidów“ dla jego tłumacza ze złotego wieku Jagiellońskiego. Obaj poeci jednakowo swobodnie wiązali sprawy życia polskiego z mitami klasycznemi.

Mówiąc o Wyspiańskim, zapominać wszak nie należy, że nietylko kompleks Mickiewicz-Krasiński, lecz także kompleks Szekspir-Słowacki silnie zaważył na jego rozwoju myślowo-duchowym. Zagadnienie Wyspiańskiego, mimo wybitnie indywidualne a przez to pozornie jednolite piętno jego twórczości, w całej jego renesansowej pełni i wszechstronności jest zbyt skomplikowane, aby dało się je zacieśnić w jakiemkolwiek tradycyjnem łożysku genetycznem. Naodwrót, dla twórcy „Wesela“ momentem nadewszystko rozstrzygającym był bezpośredni stosunek do życia i jego rzeczywistości. Że zaś myślą ponad czas swój wybiegał, że jak nikt z jego współczesnych czuł się odpowiedzialnym za prawdę, stwarzaną przez sztukę, że przy niezmiernem bogactwie wizjonerskiej wyobraźni twórczej, kierował się niemniej dogłębnie wnikliwym umysłem, że słowem, był Wyspiański równie romantycznie natchnionym poetą, jak i krańcowo realistycznym obserwatorem, że życie przetwarzał w poezję teatru a w teatrze „zwierciadło naturze pokazywał“, — dlatego jego dzieła, choć w treści naogół ograniczone do jednego narodu, conajmniej dla narodu tego zachowają na długo tę samą aktualność, jaką dotychczas podziwiamy w powszechnym dramacie Szekspira.

Wprowadziwszy to zastrzeżenie, wracamy do przerwanego wątka. I znowu ogólnikowo tu tylko stwierdzić można, na co najłatwiej naprowadzają doświadczenia poety w zakresie sztuk plastycznych, że dla Wyspiańskiego, który — mimo jego bezpośrednie poczucie współczesności — tak niezmiernie żywo odczuwał przeszłość historyczną, doba renesansu była szczególnie bliską. Dlatego — być może, — że w niej właśnie znajdował ów najpiękniejszy rozkwit polskiej rzeczywistości narodowej, której brak był dla twórcy „Wyzwolenia“ najtragiczniejszem zagadnieniem osobistem. I to była jeszcze jedna droga, która Wyspiańskiego-poetę musiała prowadzić do Kochanowskiego. Ale co przedewszystkiem daje nam prawo do porównywania obu poetów, jest to uderzająca w niektórych względach wspólność ich poglądów na świat. Zaznaczając możliwość takiej paraleli i wskazując kierunki, w jakich dałoby się ją poprowadzić, w ramach tego szkicu musimy na tem poprzestać, bo — jak wyraził się Wyspiański w jednym ze swych wierszy okolicznościowych — „papier zaczernia się — rękopis puchnie...“ W dalszym zaś ciągu, opierając się już wyłącznie na tekstach dzieł Wyspiańskiego, wydobędziemy z nich te momenty, dla których twórcę „Wyzwolenia“ wolno nazwać także poetą życia rodzinnego, to jest mianem nadanem Kochanowskiemu przez prof. Windakiewicza w jego pięknym zarysie monograficznym o poecie czarnoleskim. Do niego to oraz do dzieł Kochanowskiego odsyłamy po materjał porównawczy. Jak się zresztą przekonamy, w tej właśnie dziedzinie swych poglądów pozostał Wyspiański poetą najmniej romantycznym, natomiast na całym obszarze literatury polskiej najbliższym tu Kochanowskiemu.

Jak Wyspiański pojmował rolę miłości w życiu człowieka, świadectwami bezspornemi akt I „Akropolis“, niektóre sceny „Wesela“, wreszcie apoteoza Heleny-Afrodite w zakończeniu „Achilleis“. Poeta, któremu bohaterem uczuciowo najbliższym był Hektor, a w którego Konradzie nie dojrzymy ani cienia z romantycznej miłości Gustawa, — bynajmniej nie odrzuca erotyzmu. Naodwrót, nie znajdziemy w żadnym z jego utworów ani jednego w tym kierunku przedstawiciela jakiegokolwiek ascetyzmu. Natomiast, gdy w noc Zmartwychwstania budzą się do życia posągi z pomników w katedrze wawelskiej, nabierają rumieńców od kochania. Niby w pogańskie święto wiosny, oddają się całkowicie we władzę bogini miłości. I w „Noc Listopadową“ Ares spędza noc miłosną z Joanną, a Kora „czarem miłości zniewolona“ z niecierpliwością zdąża w podziemia do pocałunków Orkusa. Są to prawa życia, którym próżno byłoby stawiać tamy. I Jakób biblijny w trzecim akcie „Akropolis“ i Bolesław Śmiały w dramacie, i Parys w „Akropolis“ i w „Achilleis“ jednakowo im ulegają. W „Weselu“ nie Radczyni to, lecz raczej Klimina ma zdrowy pogląd na rzeczy. Wyrazem zaś miłości romantycznie uduchowionej jest tylko podlotek. U dorosłych jest to uczucie zmysłowe, tego charakteru swego nie pokrywające żadnemi sztucznemi pozorami.

Cała ta wszak gra miłosna, sprowadzona do swego przyrodniczego znaczenia, pozbawiona wszelkiej nadbudowy, ukazana w jej żywiołowej bujności, ma wyższe przeznaczenie społeczne i etyczne. Dzięki niej powstaje rodzina a przez nią obowiązek. Wystarczy wymienić „Klątwę“, aby wejść na właściwy teren. Wierność małżeńska i nierozerwalność małżeństwa w „Zygmuncie Auguście“ nabierają znaczenia mistycznego. Śluby Zygmunta z Barbarą w końcowej scenie dramatu stają się niejako przygotowaniem symbolicznych zaślubin Korony z Litwą: „na wieczyste wspólne znoje — na wieczyste wspólne życie, — czyli w złym czy dobrym bycie...“ Już w „Meleagrze“ chór mówi o „harmonji zgody w stadle małżeńskiem, którego równowaga powinna być przykładem dla całego kraju i osady...“ Bolesław Śmiały w poemacie, kajając się ze swych win, wyrzuca sobie: „żem ja zabył żony, syna, macie...“ W „Achilleis“, gdy Achilles występuje w obronie Hektora, tłumaczy go tem, iż „nad grodowisko ojców wzniósł oręże, — by bronić chaty i żony i dziecka...“ Tamże stwierdza Pentesilea: „Mówią, że Hektor życie swoje całe — jednej niewieście ślubował niezłomnie...“ Jakich-to ciepłych tonów nabiera mowa Konrada w „Wyzwoleniu“, gdy w zakończeniu aktu z maskami wspomina „domostwo“ swoje. W dalszym zaś ciągu „otwierają się podwoje środkowej ściany w głębi i widać izbę niewielką mieszkalną i dzewko oświetlone i ustrojone, zawieszone u stropu. Nad kolebką pochylona matka ssać daje piersi dzieciątku i kołysze się w takt nuconej półgłosem kolendy, Aniołowie to obstąpili kolebkę chórem...“ Pokrewna scena powtórzy się w „Achilleis“ w scenie w domostwie Hektora, na której początku widzimy Andromakę nad kołyską dziecka. We wspomnianej zaś scenie „Wyzwolenia“ mówi Konrad:

Gwiazda zeszła i świeci
nad kolebką dziecięcą
nad miłością zabłysła matczyną.
Światło błysło stuleci,
radość nocy tej święcą:
Gwiazda zeszła nad ŚWIĘTĄ RODZINĄ.

Oto dziecię w kolebce
matka nad niem schylona.
Około niej Anieli?
Dom-że to mój? Mnie żona?
Któż te słowa mi szepce?:
ta z tobą dolę podzieli.

Koniec memu błąkaniu,
koniec mojej udręce.
W czyjem-że to szeptaniu?:
z tą ślubem sprzągniesz ręce...

Potem Hestia błogosławi Konrada i wręcza mu pochodnię płonącą. W objaśnieniu od autora symbol tej pochodni znajduje rozwinięcie i komentarz, z którego — w związku z omawianym tu przedmiotem — warto zapamiętać, iż poeta podkreśla, że pochodnię dał „do ręki kobiecie, co ogniska-ołtarza strzeże“. A w „Akropolis“ cały już obraz życia rodzinnego przedstawia poeta w akcie II, w domostwie Priama. Oba te ustępy: z „Wyzwolenia“ i z „Akropolis“, należą do najpiękniejszych w twórczości poetyckiej Wyspiańskiego. Z dzieł zaś malarza, któż nie pamiętałby obrazów z matką karmiącą dziecko.

I oto poeta, który dla zalotów miłosnych — poza „Meleagrem“, gdzie chodzi jednak o boginię, i poza apoteozą również boginy Afrodity, — nie znalazł akcentów romantycznych, aczkolwiek umiał ubrać je w tak żywe poetyckie barwy, jak w I-ym akcie „Akropolis“, do miłości małżeńskiej wprowadza całą skalę romantycznych pomysłów, i we wczesnej „Laodamji“ i w ostatnim swym utworze: „Zygmuncie Auguście“. Nie mamy jeszcze wydania zbiorowego listów Wyspiańskiego, ani też jego biografji, któraby pozwalała na wydobycie z dzieł poety subjektywnych wyrazów jego psychiki. Jest to o tyle w danym wypadku ważniejsze, iż sprawa małżeństwa Wyspiańskiego — wedle tych skąpych relacyj, jakie były już publikowane, — ma wygląd dość problematyczny. Tymczasem w wierszach okolicznościowych poety, nieprzeznaczonych do druku, spotykamy dwa ustępy, które aż dopominają się o zestawienie czy to z „Zygmuntem Augustem“, czy też z „Protesilasem i Laodamją“. Wiersze te, z listów do Leona Stępowskiego, zdobyły dużą popularność. W pierwszym z nich mówi poeta: „...ślubowałem ślub niewieście, — ...dom stworzyłem jej i sobie — z myślą o jednym wspólnym grobie“. W drugim z tych wierszy wzywa: „Niech nikt nad grobem mi nie płacze, — krom jednej mojej żony...“ Czy z poza tych słów przebija się uczuciowy liryzm, czy tylko wyraz kultu małżeństwa jako etyczno-metafizycznego obowiązku, jako ów Mus, któremu na imię Konieczność, o tem rozstrzygnąćby mogła biografja poety. Do interpretacji twórczości Wyspiańskiego sprawa to nieobojętna.

Motywem z dziedziny życia rodzinnego, który u Wyspiańskiego występuje bodaj najczęściej, a przynajmniej najgłębiej i najszerzej bywa ujęty, jest miłość ojcowska. „Miłość ojcowska, miłość święta“ — temi słowy rozpoczyna żale swe Ksiądz w „Klątwie“. W „Sędziach“ stary Samuel korzy się przed prawdą przez miłość do syna Joasa. W poemacie Bolesław Śmiały pokutujący raduje się synem i tylko o jego troska się dolę: „O dziecię! — dla cię zapomniałem siebie!“ W „Meleagrze“, gdy Althea poświęca syna na ołtarzu ambicji rodowej, ojciec daje wyraz równie głębokiej miłości rodzicielskiej i dojmującego bólu ojcowskiego, jak Laokoon i Priam w „Achilleis“. Sytuacja z „Meleagra“ znajduje pokrewne rozwinięcie w „Akropolis“, w rozmowie Priama z Hekubą o Hektorze oraz w scenie Priama z Hektorem, ale tu chodzi o losy ojczyzny. Także miłość syna dla ojca odzwierciedla się w twórczości Wyspiańskiego

http://rcin.org.pl

kilkakrotnie: w „Lelewelu", w „Powrocie Odysa" („choćby taki, jak w śpiewie pieśniarza przeklęty, jeszcze to dla mnie ojciec i pan mój jest święty"), nawet w komentarzu do „Hamleta", gdzie scenę z duchem wyjaśnia nasz poeta, jako wyraz tęsknoty i chęć rozmowy Szekspira ze swym niedawno zmarłym ojcem. Znany jest też ulotny wiersz Wyspiańskiego o własnym ojcu poety: „U stóp Wawelu miał ojciec pracownię..." I tu znowu przydałyby się wyjaśnienia biograficzne. Matce bowiem (nawet w malarstwie, gdzie p. t. „Macierzyństwo" Wyspiański przedstawia tylko karmicielkę) i wogóle kobiecie nie użycza poeta równie, jak ojcu, tkliwych i ciepłych tonów miłości rodzicielskiej.

Kobieta w dziełach Wyspiańskiego, poza „Warszawianką", gdzie jednak Marja urasta do wyżyn symbolu ofiary dla miłości ojczyzny, jest albo ukazana zewnątrz (jak i w przytoczonej scenie z „Wyzwolenia"), albo w świetle raczej ujemnem, jak Althea w „Meleagrze" czy nawet Penelopa w „Powrocie Odysa", naogół zaś rola jej bywa podrzędna, choćby była wierna, jak Hipodamia Achillesowi w „Achilleis", albo oddana, jak Gospodyni Gospodarzowi w „Weselu". Odezwał się tu — być może — wpływ Nietzschego, czemu już dawniej przypisywano filozofję młota z „Kazimierza Wielkiego" i „Wyzwolenia".

Nie zapoznawał wszak Wyspiański znaczenia kobiety w rodzinie, ale za właściwą i odpowiedzialną głowę rodziny uznawał mężczyznę. Najmocniejszym i bezspornym dowodem stanowiska Wyspiańskiego w tej sprawie jest rozmowa Konrada z Maską 12-tą w „Wyzwoleniu" (przytoczona tu w skróceniu):

Konrad: ...Nie pozwolić marnować krwi narodu... Nie pozwolić prostytuować naszych kobiet... A tak. My nie powinniśmy pozwolić naszych kobiet obcym, tym obcym, którzy siedzą wśród nas.

Maska 12: Ależ kobiety są niezależne.

Konrad: Nie, nie są i nie będą. Bo całem ich życzeniem i dążeniem powinno być, żeby od tej myśli niezależne nie były.

Maska 12: Ależ one same...

Konrad: One same są niczem... Nie mogę ścierpieć i znosić i słuchać, że kobieta Polka przeistacza dom męża obcego i czyni zeń dom polski... Jeżeli tak czyni, to czyni podłość... Czyni podłość, która się prędzej czy później odezwie w charakterze potomstwa... Że wytwarza się tłum ludzi obojętnych dla naszego narodowego społeczeństwa, którzy go zaprzedają... A ja tę obojętność nazwę podłością, ale ich za nią winić nie mogę. Takich nie mogę i nie chcę nigdy obwiniać... I tacy się zmieszczą. Ale winniśmy przeciwdziałać i nie pozwolić marnować naszej krwi i naszych dziewcząt, tak dobrze obcym, jak swoim. Tego nie nie powinniśmy, a to tylko może zrobić...

Maska 12: Kto — ?!

Konrad: Polski rząd. Bo żaden inny naszych interesów, interesów naszej krwi bronić nie będzie...

I do tej sceny komentarz biograficzny mógłby dać wyjaśnienie. Nie trzeba zapominać, że pisał ją poeta w roku 1902, gdy sprawa emancypacji kobiet była jeszcze daleka od obecnej jej realizacji. Gorycz oburzenia usprawiedliwiona jest zresztą końcowym zwrotem tej rozmowy. Sprawą bowiem dla Wyspiańskiego najważniejszą a zarazem najbardziej osobistą była rzeczywistość Polski ówczesnej, wyzwolenie jej z okowów niewoli. I dlatego „Wyzwolenie" nie kończy się obrazem ze Świętą Rodziną i jej kapłanką Hestją, lecz daremnem biciem w zamknięte mocnym ryglem wrota żelazne.

Dla Wyspiańskiego zaś — jak to napisał w dedykacji na studjum o Hamlecie — teatru „przeznaczeniem, jak dawniej, tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie, własne jej rysy, złości, żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku, postać ich i piętno".

BOLESŁAW RACZYŃSKI.

Wyznania artystyczne Stanisława Wyspiańskiego.

Z racji ilustrowania muzyką dramatów: „Akropolis", „Bolesław Śmiały", „Noc listopadowa", „Legjon" i „Legenda", wyłaniały się rozmaite problemy artystyczne, związane z pracą muzyczno-ilustracyjną, albo z tych spraw wypływające rozmowy.

Od ilustracji muzycznej dramatu wymagał:

1) Rozpoczęcie i zakończenie muzyki scenicznej musi być wobec widowni usprawiedliwione optycznie. Zaczęcie i zakończenie muzyki scenicznej, musi być usprawiedliwione i zrozumiałe dramatycznie. Zaczątek i zakończenie muzyczne w dramacie musi być dla widowni zrozumiałe, muzyka musi wynikać z akcji dramatycznej.

2) Ilustracja muzyczna w dramacie musi podkreślać i wypełniać te nastroje, które są „między tekstem" dramatycznym, albo między akcją dramatyczną. Muzyka ma wypełnić te subtelne, niewidzialne luki, które dramatopisarz, musi ze względu na całość konstrukcji dramatycznej wypuścić, albo nie może ich inaczej podać widowni, jak tylko muzycznie.

3) Ilustracja muzyczna w dramacie jest wówczas dobra, jeśli jest tak stopiona z istotą dramatu, tak do dramatu należy, że stanowi jednolity materjał dramatyczny, że widz wyszedłszy po skończonym przedstawieniu z teatru, nie musi pamiętać, czy muzyka współdziałała, czy nie. Jeśliby ilustracja muzyczna, narzucała się, wyodrębniała, nie jest ta ilustracja muzyczna właściwą.

Wyspiański uznawał w każdem dziele sztuki, od ośmio taktowej piosenki zacząwszy na katedrze gotyckiej skończywszy: konstrukcję artystyczną.

Wedle Wyspiańskiego, każde dzieło sztuki musi mieć swoistą konstrukcję artystyczną.

W każdem dziele sztuki jest natchnienie i rzemiosło. Niepodobna przeprowadzić linji rozdzielczej między natchnieniem, a rzemiosłem. Bez natchnienia, choćby artysta był wirtuozem-rzemieślnikiem, nie powstanie dzieło sztuki.

Artystą jest każden człowiek i ten, co o tem wie i ten, co nie wie o tem.

Można mieć wielkie natchnienie artystyczne, ale bez rzemiosła artystycznego, tak zwanej techniki, nikt nie zdoła zrealizować najwznioślejszych natchnień.

Artysta, konstruując realizację swego natchnienia jako dzieło sztuki, musi niejednokrotnie rezygnować ze swych natchnień na rzecz konieczności technicznych, na rzecz rzemiosła artystycznego.

Zdobycie rzemiosła artystycznego nie jest dla każdego osiągalne. Są artyści o wielkich natchnieniach, którzy nigdy nie zdobędą rzemiosła artystycznego i nie potrafią zrealizować swych natchnień. Są też wirtuozi-rzemieślnicy, którzy rozporządzają mistrzowską techniką, ale bez natchnień artystycznych. Ci nigdy nie stworzą dzieła sztuki, bo dzieło sztuki musi być natchnione.

Artyści natchnieni mają o czem mówić, ale bez środków technicznych, nie potrafią się wypowiedzieć. Naodwrót, wirtuozi-rzemieślnicy bez natchnień, nie mają o czem mówić, ale pięknie paplą.

Twórczość ludową, prymitywną, tworzą nieznani artyści, którzy nie wiedzą o tem, że są artystami, ale mają natchnienia, mają potrzebę tworzenia i własną technikę artystyczną, która dla nas wydaje się nieudolną, albowiem trzeba mieć inne przygotowanie techniczno-rzemieślnicze, aby napisać symfonję, a inne do napisania piosenki. Ale nienatchniona symfonja, umiejętnie napisana, nie będzie dziełem sztuki, a ośmiotaktowa piosenka natchniona, może być arcydziełem.

Każden człowiek ma potrzebę sztuki w życiu codziennem, dlatego ludzie śpiewają przy pracy codziennej i w wyjątkowych chwilach swego życia: na chrzcinach, na weselach, po odniesionych zwycięstwach, w czasach klęsk, na pogrzebach. Człowiekowi towarzyszy pieśń od urodzenia do deski grobowej.

Ludzie z potrzeby zdobią swoje ciało w ubranie, sprzęty domowe, broń, domy, pokoje mieszkalne. Świadome zdobnictwo artystyczne musi mieć też konstrukcję. Zdobiąc pokoje obrazami i wieszając obok siebie: pejzarz, portret, martwą naturę, obraz religijny, akt i t. p. zdobimy mieszkanie chaotycznie, bez konstrukcji artystycznej. Bezładne zdobnictwo nie jest sztuką, jest przykrym, często niemiłym przypadkiem.

Wyspiański projektując meble wyprawowe dla p. Zofji Pareńskiej (dzisiaj Żeleńskiej-Boyowej), nie bez powodu pytał p. Zofji, co zamyśla i w ilu szufladach trzymać w kredensie? Krzesła do salonu zaprojektował o trzech nogach (jedna z tyłu, a dwie z przodu krzesła), a zapytany o powód, odpowiedział: „Ludzie zbyt często rozwalają się, na wizycie należy siedzieć przyzwoicie, krzesła o trzech nogach zmuszają do przyzwoitego siedzenia".

Projektując krzesła do sali odczytowej Domu Lekarskiego w Krakowie, zaprojektował bardzo niewygodne poręcze rozumując: „Na odczytach, ludzie zazwyczaj drzemią, trzeba im drzemanie utrudnić".

Gdy więc po poświęceniu Domu Lekarskiego, jeden z recenzentów (ś. p. Wład. Prokesz) pisząc entuzjastyczną zresztą recenzję o dekoracji Domu Lekarskiego, ocenił krzesła w Domu Lekarskim jako „secesyjne", otrzymał od Wyspiańskiego list wierszowany:

„Nauczono papugę wyrazów o sztuce,
Trzeba przyznać, że wielką łatwość miała w tej nauce.
Więc też styl moich krzeseł z Lekarskiego Domu,
Nazwała secesyjnym, krótko i bez sromu.
Trzeba czekać cierpliwie, aż po pewnym czasie
Nowy wyraz papudze w umysł znów wbić da się".

Dalszych rymów nie pomnę, ale treść opiewała: gdy znowu będę usiłował stworzyć coś nowego, swoistego... papuga nazwie mój wysiłek nowo wyuczonym wyrazem i... tak jak obecnie... nową myśl djabli wezmą.

Od dramatopisarza wymagał konstrukcji artystycznej dramatu.

Utrzymywał, że do pisania tekstu dramatycznego, należy zasiąść, gdy dramatopisarz widzi w swej duszy ostatnią scenę, ostatniego aktu.

Zanim dramatopisarz rozpocznie pisanie tekstu, powinien uporać się z akcją i konstrukcją dramatyczną. Powinien widzieć plastycznie sceny, działające postacie, słyszeć, co dane postacie, działające w dramacie będą i mogą mówić, widzieć je ubrane i w gestach.

Tekst, mawiał, jest sprawą drugorzędną. — Połowa tekstu gubi się na widowni. Widza interesuje przedewszystkiem dekoracja, kostjum, potem akcja, muzyka, a na końcu zrozumienie tekstu. Pisanie tekstu dramatycznego powinno rozpoczynać się od ostatniego aktu, gdyż na początku pisania dramatopisarz jest w największem uniesieniu. W miarę pisania twórca męczy się. Widownia naodwrót. Najwrażliwsza jest na początku. W miarę przybywania aktów, widownia męczy się. — Dramatopisarz, piszący tekst od 1-go aktu, męczy się razem z widownią. Gdy rozpocznie pisanie od aktu ostatniego, będzie dążył w odwrotnym kierunku jak widownia. Dla zmęczonej widowni, da swe najintensywniejsze poloty. Być może dlatego ostatnie sceny, ostatnich aktów w dramatach Wyspiańskiego są najsilniejsze.

Omyłki w tekstach, tak zwane „przemówienia się" wyłapują współgrający koledzy, a nie publiczność. Dla publiczności decydującą jest akcja dramatyczna, nie tekst. Widz nie zważa, czy aktor powie: „Jakże mi cudnym ten Paj Krachnie kwiatem" czy powie należycie. Widz przedewszystkiem patrzy, a potem słucha. Dlatego zamyślał stworzyć komedję del arte.

TADEUSZ RAWICZ-ROJEK.

Gospodarze „Wesela".

„A ktoby chciał rozumem wszystkiego dochodzić,
I zginie, a nie będzie umiał w to ugodzić".

Rozumem, dziwną kombinacją, wspomnieniami rzeczywistemi i urojonemi „objaśnione" tło akcji „Wesela", w pomroce tych intellektualnych naleciałości traci powoli ze swego kolorytu i z rzeczywistości, zamienia się w fikcję. Tak się kiedyś niewątpliwie stanie. Z biegiem czasu „babcyna chałupa" zapewne stanie się czemś symbolicznem, czemś od prawdy oderwanem, bo tak się stać musi, bo tak się zawsze działo i dziać będzie w miarę, jak czas od tej rzeczywistości nas odprowadza. Rysy Gospodarzy „Wesela" zatrą się powoli w naszej pamięci tak, jak się zacierają rysy najdroższych nam nawet osób, „gdy proch odniesie". Ale dziś na to zawcześnie. Babcyna chałupa, choć opuszczona, jest jeszcze świadectwem tego, co się w niej działo i to tem świadectwem materjalnem. Gospodyni „Wesela" żyje i to żyje wspomnieniami nie tak jeszcze dalekiej przeszłości, a po domu w Bronowicach duch Włodzimierza snuje się ustawicznie i jakby wyczekuje owoców ofiary, jaką złożył ze swego serca i życia na przyszłość i dobro Ojczyzny.

Może przypadek zrządził, że rzeczywiste „Wesele" odbyło się w domu Tetmajerów, ale już nie przypadek, że taką a nie inną rolę odegrał Gospodarz w dramacie. Dramatyczna twórczość Wyspiańskiego oparła się o zasadniczy motyw przeznaczenia, któremu przeciwstawiać się każe Wyspiański w swoich poczynaniach, a nie poddawać. Takim człowiekiem przeznaczenia był Włodzimierz Tetmajer, który wierząc w konieczność ofiary, jaką ponieść musi dla wspólnego ukochanego celu, przeciwstawił się temu przeznaczeniu czynnem swojem życiem. Niedawno ktoś powiedział, że jego małżeństwo „nie było wyrazem głębszej myśli politycznej, ale zjawiskiem przypadkowem". Napewne nie polityka kierowała Tetmajerem, gdy mówił:

„Błogosławiona mi ta noc miesięczna,
gdym do twej wioski zabłądził w podróży,
i w mrocznym sadzie, w pozłocie księżyca,
w dziewicze twoje wpatrzyłem się lica".

Ale napewne wtenczas kierowało nim uczucie, które się stało źródłem wszelkich poczynań nawet i politycznych, bo żona mu była „drużką wierną [illegible] w potrzebie", bo „w niej i wieś polską i ojczyznę widział".

Niekłamane więc uczucie indywidualne złączone z patrjotyzmem rodzi w następstwie myśl polityczną, jakiej wyrazem to małżeństwo się staje.

I od tej pory Gospodarz w jednej własnej swojej osobie reprezentuje wszystkie cechy szlachcica i chłopa, cechy, które są tą rękojmią naszej narodowej niezniszczalności. Jest więc w nim i ta szeroka natura szlachecka i ta pewność siebie bez zarozumiałości jednak; jest ta przysłowiowa gościnność przy równoczesnej niebywałej powadze chłopa polskiego, kiedy sieje i orze. Zapał szlachecki, pochopność do korda wiąże się tu z chłopskim uporem, umiłowanie ziemi z przywiązaniem do niej i stąd pochodzi, że Tetmajer w poczynaniach swoich mimo zawodów ustępliwy nie był. Jeżeli do tego dodamy wszechstronność talentu, to zrozumiemy, że nie kto inny, ale właśnie On mógł się stać Gospodarzem „Wesela", i że nie od kogo innego, ale od niego musiały wyjść wszystkie ogólno-narodowe hasła.

A przy jego boku:

„......Piastowska gaździna
świeci pochodnią myśli czystej, świętej,
swą prostą, wiejską, słoneczną ścieżyną,
wiedzie go w światło z drogi złej i krętej".

Z tej charakterystyki Gospodyni nic ująć, ani do niej dodać nie można, chyba to jedno, co równocześnie i Gospodarza charakteryzuje, jako ojca rodziny:

„I dzieciom naszym, które ty Ojczyźnie
rodziłaś licznie w macierzyńskim bólu,
ty jesteś tarczą przeciwko zgniliźnie
serca i duszy, i nie dasz kąkolu
siać między ziarno"...

Rodzina ta mieściła się „w cichym domu, pod drewnianym gankiem, w gaju starych drzew, w ogrodzie wonnym zielem". Ze ścian tego domu wiała przeszłość cała i przemawiała wiara gorąca z rozmieszczonych po ścianach obrazów. Z tego cichego domu zrodzona wśród Gospodarzy myśl wychodziła na świat i zbierała z polskich łanów i ugorów najładniejszą dla siebie przyodziewę, przyodziewę wymarzonej przyszłości, jaką Włodzimierzowi mógł podszepnąć chyba tylko przyszłość widzący Wernyhora.

A z powrotną tą myślą wkraczali do „białego dworku" w Bronowicach ludzie, którzy Polskę czuli w sercu. Ten cichy domek rozszerzał swoje skromne ściany po to, ażeby zgromadzić około Gospodarzy wszystkich ówczesnych ludzi „dobrej woli", tam czerpali oni wiarę i siłę nawet w chwilach swej słabości, bo Gospodarze nie zachwiali się nigdy, ani wtedy, kiedy przeznaczenie wyrwało im to, co było dla nich najdroższe.

I naprawdę trudno dojść rozumem, w jaki sposób te dwa nazwiska Wyspiańskiego i Tetmajera, choć często tak różne wiodły ich drogi do tego samego celu, splątały się z sobą. Do niczego nie doprowadzą nas analizy i wspomnienia, do niczego „plotki", bo to wszystko zawodzi, ale jedno jest pewne, że z chaty bronowickiej od Gospodarzy „Wesela" płynie wiara w narodową siłę, którą określił Wyspiański w „Akropolis": „Siłę jeno mój naród ma w cenie".

WOJCIECH NATANSON.

Romantyzm Wyspiańskiego.

Kotarbiński nazwał Wyspiańskiego pogrobowcem romantyzmu; prof. Sinko napisał słynną książkę o antyku Wyspiańskiego. Już te dwa fakty wystarczą, by stwierdzić jak złożonem jest to zagadnienie. Poeta walczył z romantyzmem, uważał wpływ jego za szkodliwy; jednak sama walka z romantyzmem była — słusznie to zauważono — romantyczną. — Z drugiej strony właśnie owa głęboka romantyczność duszy Wyspiańskiego kazała mu prowadzić walkę z uświęconym poglądem na romantyzm.

* * *

Najistotniejszemi cechami prądu romantycznego były zapewne: walka z uświęconym porządkiem rzeczy zarówno w sztuce, jak i w życiu, oraz głęboka fantastyczność. Klasycyzm wierzył w absolutny ideał piękna, autorytety, formuły, skodyfikowane wzory twórczości. — Romantyzm odkrywa, że twórczość pisarza to próba narzucenia czytelnikom własnej, indywidualnej wizji świata. W buncie przeciw uświęconemu porządkowi rzucali się romantycy z otwartemi ramionami w objęcia fantastyczności, ponieważ właśnie fantazja otwiera szerokie pole dla indywidualnej i niczem nie krępowanej twórczości. Dlatego te dwie cechy romantyzmu logicznie i psychologicznie łączą się ze sobą najściślej.

Wyspiański miał ogromną fantazję, to jest zdolność samodzielnego przekształcania elementów rzeczywistości. Korzenie tej fantazji tkwiły niewątpliwie w wizyjności jego psychiki: listy poety pełne są opisów zjaw na jawie, rozmów z kościotrupami i t. p. W studjum o Hamlecie opowiada, że błądząc za kulisami krakowskiej sceny nie wierzył, by naprawdę Modrzejewska tylko grała rolę żony Hamleta, a trzy wiedźmy nie były istotnie fantastycznemi zjawami. Drogą ustnej tradycji słyszałem także, że gdy Wyspiański miał w swym pokoju dla celów malarskich kościotrupa — kazał go przybierać na noc w płaszcz i kapelusz. Ta wizjonerskość Wyspiańskiego każe przyznać rację Boyowi, gdy go nazywał „rusalnym".

Lecz fantastyczność umysłowości poety nie wykluczała ogromnej kultury artystycznej, a nawet historycznej erudycji. Wyspiański czytał bardzo dużo; w ogłoszonych w „Miesięczniku literackim" listach do Adama Chmiela wspomina np. o rozprawach historycznych, które studjuje, wyraża nawet żal, że pewnych rozpraw niema pod ręką, prosi by dla „Akropolis" wynotowano mu kolejność bicia dzwonów krakowskich kościołów. Proces twórczy Wyspiańskiego wyobrażam sobie jako pewne narastanie pod wpływem fantazji motywów twórczych na ośrodku, dostarczonym przez kulturę i wiedzę poety. Przykładem może tu być scena druga „Legjonu", w której Matka Makryna z X. Jełowickim zwiedzają katakumby. W jak fantastyczne wyolbrzymia się perspektywy: z opowiadań o męczennikach za sprawę Chrystusową w pierwszych wiekach po Chrystusie biegną myśli ku męczennikom za sprawę polską, pomordowanym w rzezi galicyjskiej 1846 roku; nadciągają widziadła: chór morderców z „fortuną dziewką kraśną", podającą konew pełną napoju; a oni snują marzenia o „złotych łanach zbóż", o „spiekocie złotych pól", gdzie „rosą rzeźwy łan". Jakaż ogromna, prawie bolesna dotykalność wizji!

Przykłady romantycznej fantazji Wyspiańskiego możnaby mnożyć w nieskończoność: gdy poeta patrzy w paryskiem muzeum na rzeźby, przedstawiające antyczne Niki, wyrastają mu w wyobraźni skrzydła na ramionach tych bogiń i rodzi się wspaniała wizja huraganowego lotu ku kurytarzowi Szkoły Podchorążych, z I aktu „Nocy listopadowej".

Właśnie z tej, wrodzonej Wyspiańskiemu, głębokiej fantastyczności wynika w sposób naturalny druga cecha zbliżająca go do romantyzmu: bunt przeciw uświęconym formom artystycznym i uświęconym pojęciom. Szczytowym punktem tego buntowania się jest „Wyzwolenie", ze swoim słynnym drugim aktem, z korowodem masek, tj. właśnie tych martwych, niekontrolowanych przez nikogo, fałszywych i zakłamanych pojęć. W dziedzinie teorji literackiej walką taką była znów książka o „Hamlecie", zrywająca z uświęconym, od Goethego wywodzącym się poglądem na szekspirowskiego bohatera, jako słabego, wahającego się i niezdolnego do działania filozofa; Hamlet Wyspiańskiego to człowiek czynu, pełen energji rozumnej i świadomej celu; walczy nie ze sobą, lecz z trudnościami stojącego przed nim zadania.

I oto na tem tle, jak mi się wydaje, powstaje w Wyspiańskim bunt przeciw koncepcjom romantycznym. Pierwsze silne akcenty tego buntu znajdujemy w „Warszawiance". Wyspiański przez całe życie zmagał się z myślą o śmierci i — z obawą śmierci. Nic dziwnego, że raziła go romantyczna apoteoza śmierci, zbiorowego unicestwiania się, zatraty. Myślę, że całe ujęcie sprawy polskiej u Wyspiańskiego, cały jego stosunek do Polski wytłomaczyćby można właśnie osobistemi przeżyciami wewnętrznemi poety. Mówiąc o „Protesilasie i Laodamji" zwracał prof. Kołaczkowski uwagę na „rozpaczliwe pragnienie życia tego, który, choć żyje — jest poza życiem". „Jeden to z dalekich echowych odgłosów tych prób przemożenie śmierci, próby wyzwolenia się od niej, od jej fascynującej władzy. — Mimo wszystko żyć!" Słysząc refren „Warszawianki" „dziś Twój triumf, albo zgon" wybucha Chłopicki okrzykiem: „Tu jest ukryty miazm rozstroju i rozkładu: w malowniczości zgonu. To poemat dla romantycznych głów".

Z walką przeciw apoteozie zgonu łączy się walka z uwielbieniem cierpienia. Pierwsze jej akcenty przynosi „Legjon", ten dziwny dramat, który dzieje się cały w duszy jednego człowieka: Mickiewicza. Przechodzi on całą Golgotę mąk osobistych i narodowych, bo przecież już w „Improwizacji" wziął w siebie wszelkie męki Narodu. Dlatego w scenie spowiedzi u X. Jełowickiego twarz Mickiewicza zorana jest straszliwą „brzydotą cierpień". — Dlatego w scenie siódmej Chór Słowian z Mickiewiczem na czele wpatruje się w radosną mękę słowiańskiego apostoła św. Andrzeja, który „błogosławi swe oprawce" i modli się o „męki kojące". Przed tym pochodem w mękę i śmierć, w zatracenie — naprożno usiłują powstrzymać Mickiewicza zjawy jego poezji młodzieńczej. Wreszcie przychodzi finał dramatu, straszna scena dwunasta. „Noc nad wielkiemi wodami" Mickiewicz wiezie swą wierną drużynę w śmierć i to tak zupełną, że „nawet pamięć o was zaginie". Pozostanie tylko ich wiara. („A Wiara wasza zostanie!").

Szczytowym punktem buntu było, jak powszechnie wiadomo, „Wyzwolenie" „Poezjo! Precz! Jesteś tyranem!" Poezja? Jaka? Oczywiście — poezja romantyczna, poezja mesjanizmu, poświęcanie się, grobów. Ale czy można na trwałe wyzwolić się z więzów poezji romantycznej, gdy się jest samemu do szpiku kości romantykiem? Oczywiście: nie. Po triumfie Konrada nad Genjuszem nie zapada więc bynajmniej kurtyna, lecz okazuje się, że to był tylko — teatr, w którym Konrad grał swoją rolę. Zostaje on teraz sam na pustej, wielkiej scenie, lecz rychło fantazje sprowadzą mu towarzyszki Erynje, szarpiące go, ponieważ jako syn romantyzmu podniósł rękę na swego rodzica.

Zagadnienie śmierci doczekało się u Wyspiańskiego rozwikłania w „Nocy listopadowej", w scenie Kory z Demetrą, wyrażającej wiarę, że z śmierci rodzi się nowe życie. Ale było to rozwiązanie pozorne, gdyż przecież najstraszniej w śmierci przeraża nas właśnie zatracenie indywidualnej osobowości i tu wiara w rodzące się na gruzach starego życia — życie nowe nie może przynosić pociechy.

* * *

Z tego cośmy wyżej powiedzieli można więc, jak sądzę wysnuć taki wniosek: Romantyzm polski urodził się dwukrotnie, raz na początku XIX wieku z *„Balladami i romansami"* Mickiewicza; drugi raz, sto lat później — z Wyspiańskim.

Wystawa St. Wyspiańskiego w krak. Pałacu Sztuki.

Zanim nasz referent sztuk plastycznych zda sprawę ze wspaniałej wystawy, która będzie stanowiła najokazalszą część uroczystości ku czci mistrza, chcemy bodaj pobieżnie podać plan wystawy i jej skarby. Już zgóry musi się uznać ogromny trud i wspaniałe urządzenie tej naprawdę imponującej wystawy, która miastu naszemu i jej aranżerom przynosi zaszczyt prawdziwy.

Wielka sala Pałacu Sztuki przemieniła się do niepoznania: pomieszczono w niej olbrzymich rozmiarów projekty witrażowe i dekoracje kwiatowe, które wywierają ogromem swym i nastrojem potężne wrażenie. Jakiś dostojny spokój wiecznych rzeczy panuje tu tak dalece, że mimowoli mówi się cicho. Dekoracyjny genjusz Wyspiańskiego, pierwszy raz tak pokazany, wypowiada się w całej pełni.

Dwie sale obok mieszczą portrety, studja portretowe, pejzaże, akty, czarujące główki itp. — wśród nich, nie zapomniano o pierwszych obrazach z epoki paryskiej. Wśród portretów są niezapomniane wizerunki Sosnowskiego w roli Bolesława Śmiałego, Ordon-Sosnowskiej jako Krasawicy, Rydla, Opieńskiego, prof. Sternbacha, jego małżonki i córki, ojca Wyspiańskiego i kilka autoportretów. Ze ścian, jak żywe przemawiają do widza te pysznie rysowane głowy i postacie. Na głównej ścianie w sali obok Świetlicy zwraca uwagę wielkich rozmiarów pejzaż olejny „Planty", jedno z tych arcydzieł, których nie widziano dotąd, gdyż wprost z pracowni zostało zakupione do wspaniałych zbiorów prof. Dr Nowaka. W dwu dalszych salach mnóstwo rysunków, szkiców, projektów, notatek — a między niemi ostatni rysunek mistrza, kreślony już zamierającą ręką. Tych rysunków jest kilkaset — znowu wiele zupełnie nieznanych nawet historykom sztuki. W gablotach rysunki szkolne, pamiątki, książki, projekty okładek.

Jak więc z tego bardzo pobieżnego wyliczenia widać, wystawa zobrazuje dokładnie całą wielką twórczość Wyspiańskiego, co jest niemałą zasługą i trwałą pamiątką dla wszystkich. Kraków będzie mógł istotnie pokazać dokładnie przyjezdnym, których będzie wielu, doskonale zorganizowaną wystawę, która śmiało mogłaby być dumą zagranicy.

Nie trzeba dodawać, że przeprowadzenie organizacji takiej wystawy wymagało niemało trudów, zabiegów i znawstwa. Nasze Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych zdało z tego egzamin znakomicie i przysporzyło wszystkim atrakcję artystyczną, jaka powtarza się tylko raz na kilkadziesiąt lat. Niechże więc każdy skorzysta i zobaczy tę przepiękną i idealnie urządzoną wystawę, niech w tych salach gromadzi się elita duchowa naszego miasta i młodzież, dla których Wyspiański jest już tylko mitem.

http://rcin.org.pl

TADEUSZ SINKO.

Syntetyczność genjuszu Wyspiańskiego.

Za cechę genjusza uważa się zwykle jego oryginalnosc, a więc odmiennosc od wszystkich poprzedników i współczesnych. W historji prowadzi ten pogląd do uznania genjuszów za twórców tak zwanego „ducha czasu“ z jego aspiracjami politycznemi, w literaturze za twórców ideałów estetycznych i etycznych. Tymczasem badanie działania genjuszów dowodzi, ze siła tego działania odpowiada zgodności ich dążen z najistotniejszemi dążeniami współczesnych, które oni sobie najwyraźniej uświadomili i najlepiej zrealizowali czy to w polityce czy w poezji. Nie mówimy o nauce, bo w tej zalezności genjuszów od całego dorobku poprzedników nigdy nie przeczono. Ale i w literaturze badania, zwane u nas wpływologicznemi, stwierdziły niejako organiczność twórczosci genjuszów, jej scisły związek z przeszłością i współczesnością i dowiodły, że oryginalnosć polega na najlepszem wyczuciu tego, czego w danej chwili literaturze potrzeba, na najlepszem wyrażeniu tego, co jako zaspokojenie tej potrzeby inni z mniejszem powodzeniem lub bez powodzenia wyrazić pronowali. Można zaryzykować twierdzenie, ze wielkość genjuszu zależy od szerokości podstawy dotychczasowego dorobku i objętości skupionych w nim tendencyj współczesnych, a więc od jego syntetyczności. Tę syntetyczność pokażemy w najogólniejszych zarysach w twórczości Wyspiańskiego.

Pierwszy z zachowanych utworów dramatycznych, „Batory pod Pskowem“, scena napisana przez 17-letniego gimnazjalistę na ławie szkolnej w r. 1886, jest ożywieniem obrazu Matejki dialogiem w stylu Szujskiego o treści antirosyjskiej, zaczerpniętej z tegoż Szujskiego: Naukowa, artystyczna i patrjotyczna atmosfera ówczesnego Krakowa, skrystalizowana w obchodzie 300-ej rocznicy śmierci Stefana Batorego, wyraźnie zaznaczyła się w tych pierwocinach dramatycznych Wyspiańskiego. Gdy jako 25-letni malarz komponował dla Katedry lwowskiej witraż ze sceną ślubów Jana Kazimierza, przetłumaczył go równocześnie na wiersze (Królowa Polskiej Korony), natchnione sceną w „Potopie“ Sienkiewicza. Nie darmo na równi z całą Polską chłonął jego Trylogję, drukowaną także w krakowskim „Czasie“. Wrażenia kościelne, odebrane zwłaszcza przy współpracy z Matejką nad polichromją kościoła Marjackiego, uskrzydliły tę scenę historyczną, wynosząc ją ponad całą współczesną twórczość dramatyczną polską. Ale to był na razie tylko — przypadek.

Gdy młody malarz wstąpił na drogę programowej poezji w lecie 1893, pisząc w Paryżu „Daniela“, jako libretto operowe, stworzył konwencjonalną pochwałę poezji narodowej w duchu poezji mesjanistycznej. Pilny czytelnik „Listów z podróży“ Odyńca wiedział, że Odyniec nakłaniał Mickiewicza do napisania dramatu o biblijnym Danielu, i kto wie, czy nie ta notatka wpłynęła na wybór maski tego właśnie proroka dla poety narodowego. Ale ważniejszą jest podnieta, którą Wyspiański odebrał, czytając jeden z pierwszych protestów przeciw pozytywistycznej pogardzie dla poezji, Marji Konopnickiej „Wstęp“, drukowany w warszawskich „Kłosach“ z r. 1879, a umieszczony potem na czele pierwszej serji jej „Poezyj“ z r. 1881 (dalsze wydania 1883, 1888, 1896). „Poezjo, precz z państwa!“ ten rozkaz wydał u niej — Platon, a kiedy „za ostatnim poetą zamknęła się brama“ Aten, cieszył się, że „odtąd poezja zdradziecka — umysłów wytrzeźwionych oczadzać nie będzie“, że „pierzchły już bezcielesne, urojone mary, — których nikt nie przykroi do rozsądnej miary“. Mieszkańcy miasta radzić będą „zimnie“ tylko o tem, co rzeczywiste, i zaczną trzeźwo baczyć na byt swój powszedni... oto program Rozsądku, przypisanego przez Konopnicką Platonowi, choć ten z innych zupełnie pobudek wypędził z swego idealnego państwa poetów, program — pozytywizmu, a zarazem program trzech Mocarzy Wyspiańskiego, którzy wzięli za boga rozum, kazali ludowi zapomnieć o marzeniach i wypędzili poezję i poetów. Ich exodus odpowiada pierwszej części Wstępu Konopnickiej, a niespodziewany sukces Daniela wystąpieniu ateńskiego pacholęcia, wokoło którego powstały bohaterów cienie i ojcowie o wielkiem sercu przeszli smutnie. Pacholę chwyciło za lirę. Daniel zapowiedział powstanie ze swych słów mocy, „co pokruszy pęta, — co państwo wskrzesi znów“. Gdy się pamięta, że ugodowcy galicyjscy karmili społeczeństwo głównie przeszłością historyczną i kazali czekać, czekać bez końca na automatyczne spełnienie się ideałów poezji wieszczej, nie będzie się wystąpienie Daniela — Wyspiańskiego kierować pod adresem Stańczyków, lecz, jak wskazuje łączność z Wstępem Konopnickiej, pod adresem ugodowców — pozytywistycznych w rodzaju Spasowicza, zwalczających tak zwaną poetokrację. Wyspiański broni właśnie poetokracji, będąc w Krakowie wykarmionym poezją wieszczą i chowanym w kulcie dla niej. Różnica między proroctwem Daniela a przepowiedniami naszych wieszczów narodowych leży w tem, że on głosił moc poezji, kruszącą pęta, a więc moc powstańczą, rewolucyjną i jako jej owoc zapowiadał wskrzeszenie państwa, oni prorokowali tylko cud zmartwychwstania. Ta różnica doprowadzi Wyspiańskiego w „Weselu“ i „Wyzwoleniu“ do potępienia poezji wieszczej, grobowej, jako Chochoła i Genjusza, do ponownego powtórzenia wypędzenia poezji przez — Konrada. Ale to była inna poezja. Ta, Danielowa, wraca znowu w modlitwie Dawida w „Akropolis“, jako bezpośrednia wskrzesicielka narodu i przewodniczka do — życia.

Tak w młodzieńczym „Danielu“ podejmuje Wyspiański, przyłączając się do antypozytywistycznego protestu Konopnickiej, tradycję wielkiej poezji wieszczej, modyfikowaną w kierunku powiedzielibyśmy — aktywistycznym. Tradycję tę snuje dalej w Legendzie I (1897), głosząc, że czar Wawelu i Wisły polega na tradycji historycznej, uosobionej w Kraku. Ukochanie jej ma się przenieść na całą ziemię polską, na całą jej przyrodę, a wtedy z tego ukochania wyjdzie — zmartwychwstanie króla. Ta ideologja Legendy I nie jest zupełnie jasna i nie zadawalała poety, skłaniając go do późniejszych przeróbek, z których czwartą znamy jako Legendę II (z r. 1904). Podniet i motywów do Legendy I dostarczył Wyspiańskiemu Wagner, ale i Norwid jako autor „Krakusa, księcia nieznanego“, a prócz tego Sofokles (Edyp Król) i Eurypides (Fenicjanki). O ile dwaj pierwsi należą do indywidualnych upodobań poety, o tyle znajomość tragików greckich łączy się z porządnemi studjami klasycznemi w Krakowie i tem zamiłowaniem w tematach antycznych, które pod wpływem podniet francuskich parnasistów odbiło się na twórczości kolegów Wyspiańskiego z „Młodej Polski“, K. Tetmajera i L. Rydla. Był to antyk zupełnie inny, niż u Świętochowskiego i jego w tym względzie uczenicy, Konopnickiej.

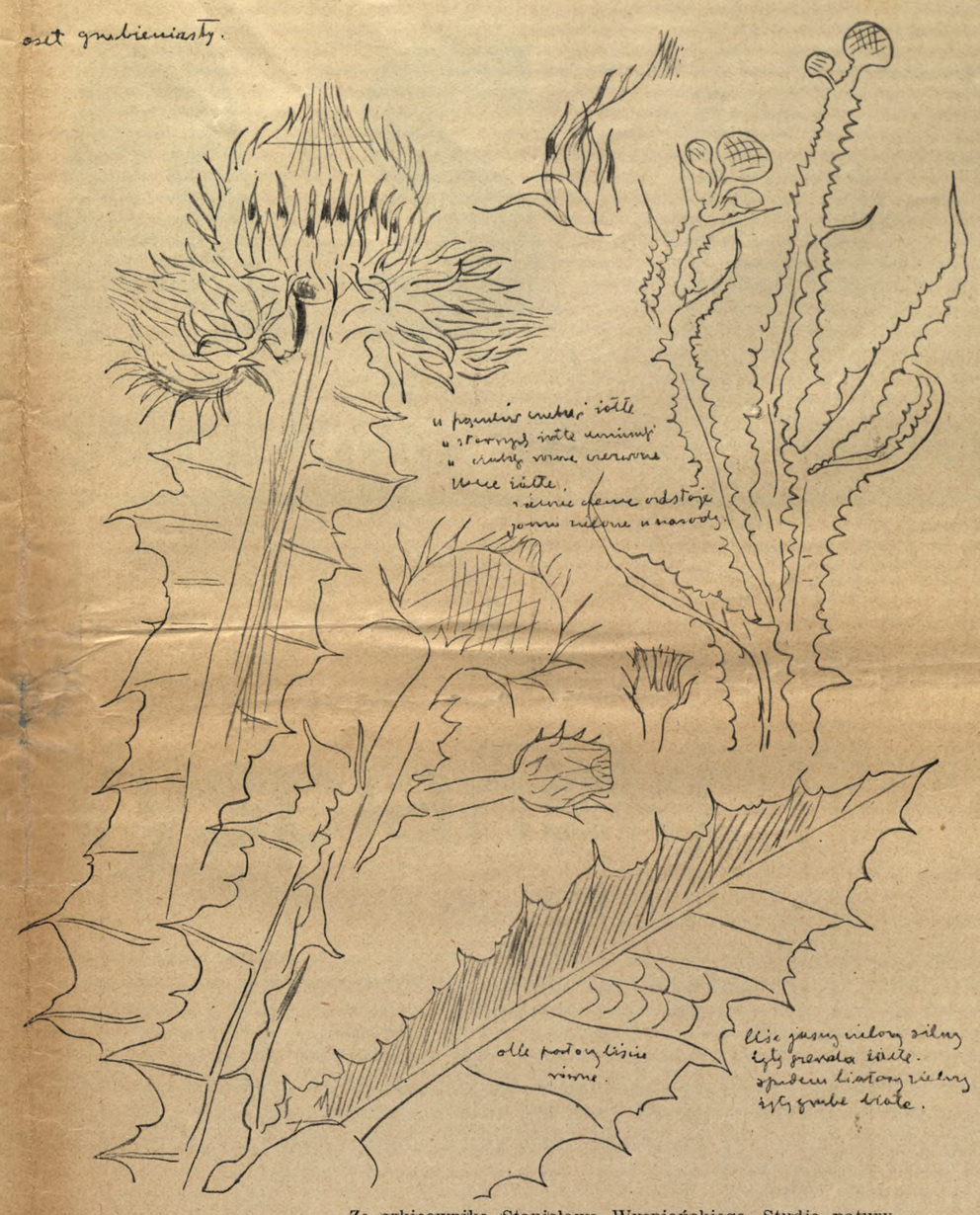
Zdawałoby się, że zamiłowanie do antyku, objawione wnet potem w „Meleagrze“ (1897) i „Protesilaosie i Laodamji“ (1899) jest dalszym ciągiem chłopięcych podniet krakowskich i młodzieńczych paryskich. Faktycznie łączy się ono także z programem literackim „Młodej Polski“, ogłoszonym w krakowskiem „Życiu“ jeszcze przed objęciem redakcji przez Stanisława Przybyszewskiego, a po jego przybyciu do Krakowa ugruntowanym. Wypowiedzenie służby tendencjom patrjotyczno-politycznym, a żądanie swobody dla wypowiedzenia się indywidualności poety, to główny kamień obrazy tego programu w oczach — passeistów. Podnosi go i rzuca w maskę 17-tą Konrad w „Wyzwoleniu“, a gdy maska 18-ta żąda bliższego określenia artyzmu każe wyjść na scenę — polskiej Antygonie i polskiemu Edypowi. W związku z takim programem „Życia“ i „Młodej Polski“ powstają obie tragedje antyczne, z których „Meleager“ uwzględnia prócz Homera i Maeterlincka Faleńskiego „Althę“, „Protesilas“ prócz Homera Wagnerowego „Tristana i Isoldę“. Drukowana w „Życiu“ „Klątwa“ (1899) jest udaną próbą stworzenia z zabobonów i konfliktów wsi polskiej tragedji fatalistycznej na wzór Sofoklesowego „Edypa Króla“ i „Antygony“, a ta rywalizacja z tragedją starożytną widnieje jeszcze i z „Sędziów“, pisanych tuż po „Klątwie“ w r. 1900, a tylko nieco uzupełnionych w roku 1907.

Wykończenie wśród tych antycyzujących tragedyj „Warszawianki“, rozpoczętej w r. 1893 w Paryżu, jest tylko pozornem wyłamaniem się z programu „Życia“. Zdaje się, że owa „Warszawianka“ paryska, sąsiadująca z „Danielem“, była apoteozą śmierci za ojczyznę przy wtórze pieśni Delavigne'a; „Warszawianka“ krakowska demaskuje przez usta Chłopickiego „ukryty miazm rozstroju i rozkładu“ i to jest malowniczość zgonu, romantyzm, rwący się do grobu. Nie uległ mu tylko prosty żołnierz, przynoszący ostatni meldunek od Żymirskiego. Katastrofa, jak w „Odprawie posłów greckich“ Kochanowskiego, dokonywa się w wizji Kassandry-Marji, mającej też niektóre rysy Rozy Wenedy Słowackiego. Jak Chłopicki w „Warszawiance“ zaraził się szałem grobowym Marji, tak w „Lelewelu“ (1899) książę Adam Czartoryski ulega szałowi romantycznemu i mistycznemu Lelewela, głoszącego hasła Mickiewicza i Słowackiego. Tak ich spadkobierca Daniel — Wyspiański przeciwstawił się poetokracji — w polityce.

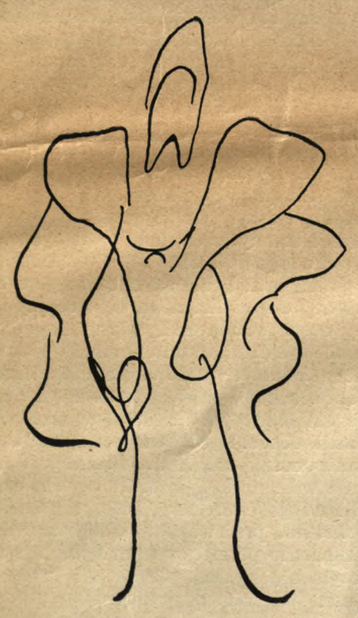
Książę Czartoryski, donosząc teściowej o wyrzeczeniu się myśli o koronie pod wpływem słów Lelewela o walce serc i nowej epoce, wspomina o swej miłości do trumien królów śpiących po katedrach, trumien, które „po narodach rzucają strach i grozę“. Uwolnić naród od tej miłości trumien i kości i uzdolnić go do czynu przedsięwziął Kazimierz Wielki w rapsodzie z r. 1900. Ugodzony młotem króla mowca, to mowca pogrzebowy, który zamiast wezwać zjednoczony u trumny naród do czynu, do powstania, przemawiał jak samozwańczy wodzowie narodu, poeci mesjanistyczni, aż się rozpaczy gad na ołtarz śliznął... Oceniając tak poezję mesjaniczną, stawał Wyspiański przeciw opinji Artura Górskiego, który w manifeście „Młodej Polski“ ogłosił za drogowskaz, wiodący do przyszłej epoki bohaterskiej — Mickiewicza z „Dziadów“ drezdeńskich i „Ksiąg narodu“, mistyka i człowieka czynu (Legjon włoski). Tragedję tego mistyka w zetknięciu się z czynem przedstawił Wyspiański w „Legionie“ (1900), którego ostatnie słowa: „Zmartwychwstaniecie młodzi“ odnoszą się do — palingenezy, głoszonej za przykładem Słowackiego nietylko w „Kazimierzu Wielkim“, ale i w innych rapsodach historycznych (Piast, Bolesław Śmiały, Św. Stanisław, Henryk Pobożny, Wernyhora): Dotyczy ona (jak to już przypuszczał Krak w Legendzie I) tylko bohaterów, których dusze idą po śmierci do podziemia lub na gwiazdy, by w chwilach przełomowych wracać stamtąd na ziemię i w nowych ciałach przewodniczyć znów narodowi.

Tak po chwilowem opuszczeniu poezji patrjotycznej w dramatach antycznych i antycyzujących Wyspiański jeszcze w atmosferze „Życia“ wrócił do niej, by w „Warszawiance“, „Lelewelu“ i „Legjonie“ demonstrować zgubne skutki szałów romantycznych i mistycznych naszej poezji mesjanistycznej — w przeszłości. W samem przeciwstawieniu się jej działała jednak silna zależność od naszej trójcy romantycznej, przedewszystkiem od Słowackiego, otaczanego w „Młodej Polsce“ osobliwym kultem. Działalność poezji wieszczej wyczuwał Wyspiański i we współczesnem sobie pokoleniu, którego najlepsi przedstawiciele, żeniąc się z chłopkami, sądzili, że przygotowują „cudów — cud: z szlachtą polską polski lud“, a przez to samo nowe — Racławice. To bezpłodne bałamucenie się narodowe ukazał w r. 1901 w „Weselu“, którego protagonista Chochoł jest symbolem złych pierwiastków tradycji narodowej, głoszonych przez poezję patrjotyczną choćby tylko w rodzaju Anczycowego „Kościuszki pod Racławicami“. Forma dramatu wizyjnego, wywodzącego się z Dziadów i teorji Mickiewicza o przyszłym dramacie słowiańskim, skombinowana z techniką szopki krakowskiej, objęła tu przedstawicieli „całej Polski ówczesnej“ w oryginalnem misterjum narodowem, które jest syntezą politycznych aspiracyj społeczeństwa, żyjącego poezją romantyczną to jest muzyką Chochoła. Tego Chochoła obdarzył w „Wyzwoleniu“ kształtami krakowskiego posągu Mickiewicza o treści Krasińskiego ze „Snu Cezary“ i obalił go zaklęciem „Poezjo precz! jesteś tyranem“ i pochodnią powołania, otrzymaną z przykazaniem życia z rąk Hestji. Niestety z chwilą, gdy zabił Genjusza poezji (choć tylko grobowej) pochodnia zgasła, a Konrad stał się matkobójcą Orestesem, ściganym przez Furje. W szaleństwie myślał o użyciu do zerwania więzów robotnika, dziewki bosej, ale „Sądu ostatecznego“, pojętego jako rewizja „Niebo-skiej komedji“ Krasińskiego nie napisał. Nadzieję Konrada-Orestesa, że za sprawą Apollina-Chrystusa Erynje go opuszczą, spełnił w „Akropolis“ (1903), gdzie wyzwolony od męki Konrad przybrał postać Daniela i wymodlił, jako harfiarz narodowy, przyjście Zmartwychwstałego i budzącego z martwych Polskę. Zmartwychwstanie jej, połączone z ożywieniem posągów i gobelinów wawelskich, a zburzeniem katedry i trumny św. Stanisława, przeżył w iluzji estetycznej, ale ta iluzja opiera się na tylu przesłankach rozumowych (część ich znalazła wyraz w rozmowie Konrada z maskami) i poetycznych, a przedewszystkiem na tak spotęgowanem uczuciu, że była nieodwołalna, konieczna. W ten sposób od Daniela do Dawida przebył Wyspiański szereg metamorfoz, które się zasilały głównie tradycją romantyczną, a ta, choć zaprzeczona w atmosferze „Życia“, wchłonęła w siebie tyle podniet współczesnych, że wydała nowy romantyzm — cudu zmartwychwstania i życia. Podłożem jego jest kultura intellektualna Krakowa, ożywiona prądami europejskiemi, a skierowana ku lepszej przyszłości, którą Wyspiański próbował przyspieszyć zapomocą tępienia chwastów, a wydobywania ziarn urodzajnych. Poezja, która w ten sposób wyrasta z tradycji, odzwierciedla w sobie najistotniejszą współczesność i uprzedza przyszłość, zasługuje w całej pełni na miano syntetycznej.

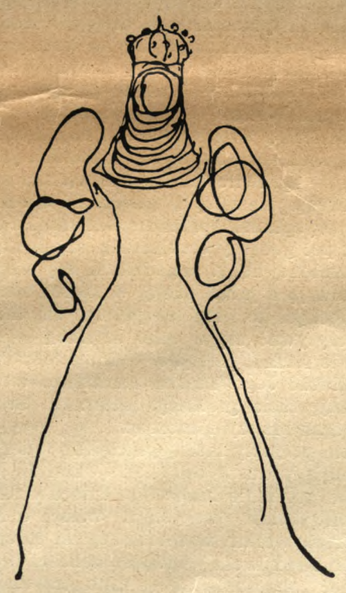
Wyspiański napisał jeszcze po „Akropolis“ dwie tragedje historyczne (Bolesław Śmiały z Skałką i Noc Listopadową) i dwie antyczne (Achilleis i Powrót Odysa), ale te dzieła są raczej wyznaniami nowych poznań i nowej wiary niż aktami walki o przyszłość narodu, która stanowiła główną treść jego dawniejszej twórczości, i dlatego w tym krótkim szkicu mogą być pominięte. Wyspiański jako artysta miał z pewnością jeszcze dużo do powiedzenia; jako prorok narodowy wypowiedział swe ostatnie słowo przez usta Dawida w „Akropolis“.



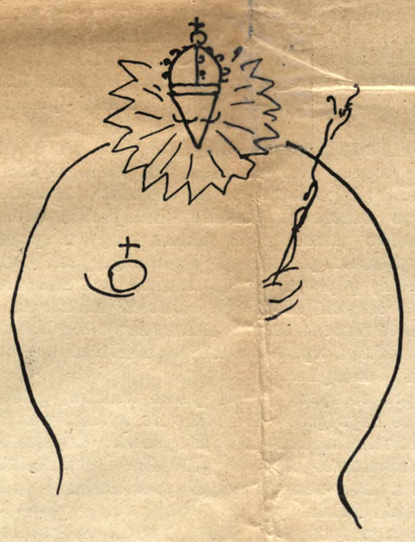
Ze szkicownika Stanisława Wyspiańskiego. Studja natury.



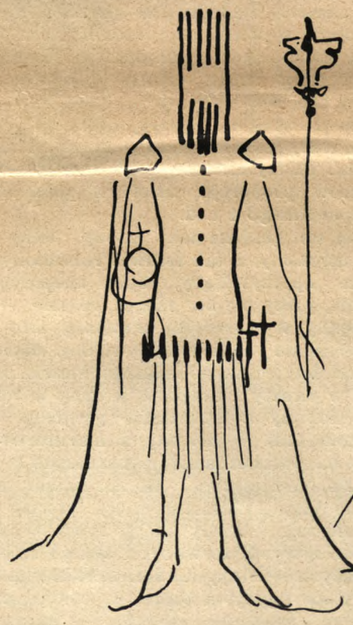
Zygmunt August



Barbara



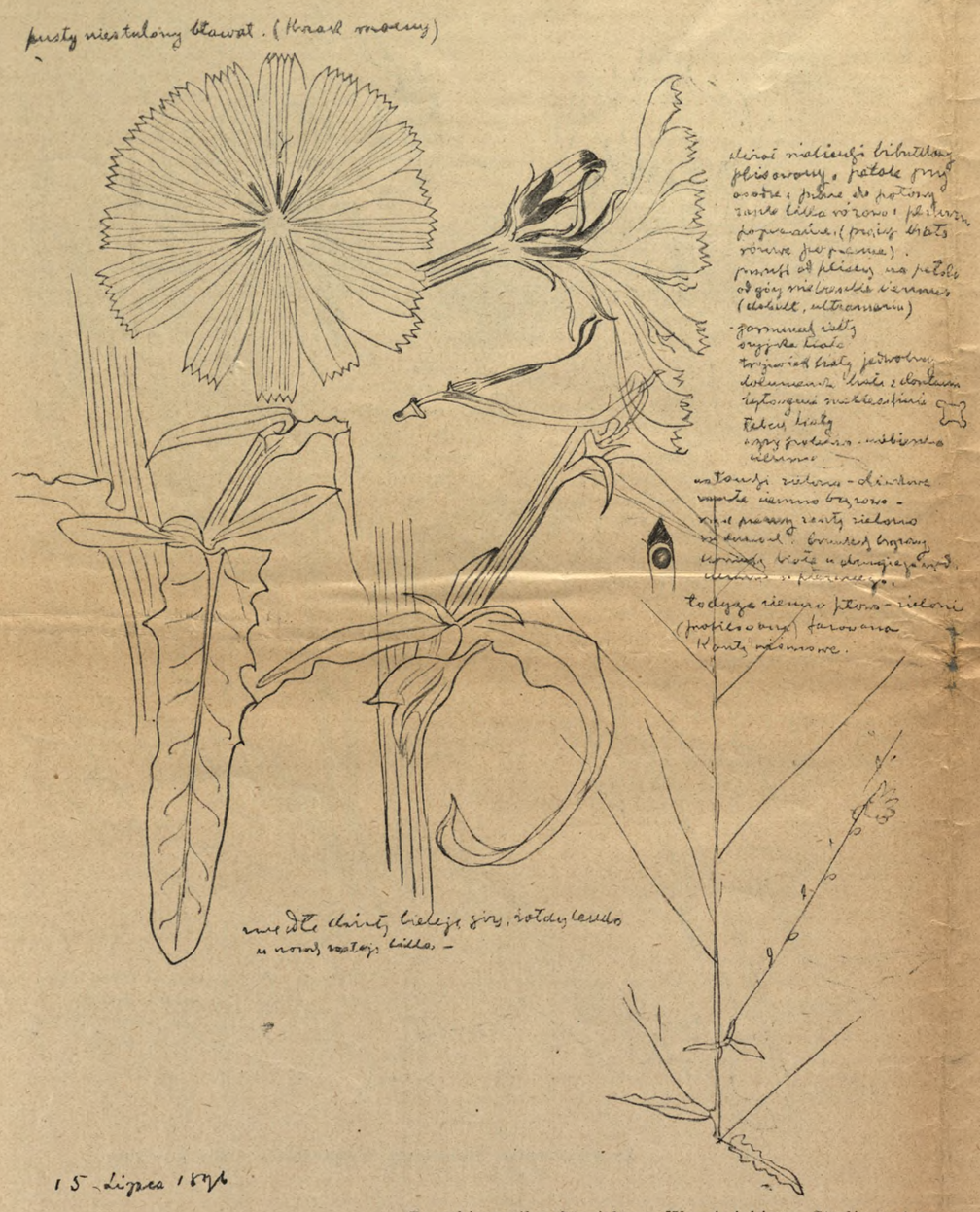
Zygmunt III



Kazimierz Wielki

Jadwiga

http://rcin.org.pl



Ze szkicownika Stanisława Wyspiańskiego. Studja natury.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

Listy z podróży.

Ogłoszoną dzisiaj obok listów notatkę umieścił Wyspiański w jednym ze szkicowników, na tydzień przed wyjazdem zagranicę i bliskiem już ujrzeniem Wenecji, która pięknością swoją spowodować miała częste rozmowy między nim a Tadeuszem Stryjeńskim. Do niego zwracają się pierwsze w notatce słowa. Niepośledni znawca i gorący wielbiciel wszystkiego, co z wielką sztuką włoską związane. Stryjeński jak nikt nadawał się do roli przewodnika, ukazującego młodemu artyście stolicę dożów i jej nieśmiertelne wartości w architekturze, rzeźbie i malarstwie. Pod piórem Wyspiańskiego odzywać się zdaje echo owych wówczas rozmów, gdzie dominantą była Wenecja. Entuzjazmowi, z jakim Stryjeński wyrażał się o niej, zawdzięczamy istnienie najpyszniej po malarsku odczutej wizji — w notatce artysty.

Notatką tą, oraz listami do Stryjeńskiego dzielę się z Szanowną Redakcją.

Włodzimierz Żuławski.

Dnia 23 lutego 1890 rp.

Czy ten człowiek uparł się powtarzać mi co chwila ten wyraz: Wenecja?... — zdaje mi się jakbym miał wejść w ramy obrazu — — gdzie artystka natura (prześliczna młoda dziewczyna) — a widoczni Anglicy i Angielki — w długich białych surdutach — z lornetkami. — wyobrażam ją sobie w połowie ultramarynową, seledynową, a w połowie różową — złotą.— mam takie w oczach wrażenie — — i nie mogę się oprzeć jego urokowi. — — coś jakby kombinacja gazowego światła żółtego z błękitem wieczornego nieba. — —

wciąż mi w uszach brzęczy stukot przechadzających się po gładkiej marmurowej posadzce piazetty (corridore) — — słyszę gwar rozmów i śmiech — widzę całe szeregi białych ząbków (wyraz nieczyt). — wyobraźnia roi śni coraz więcej i coraz bielsze te szeregi — (wyraz nieczyt.)

— jak wspaniały rząd (wyraz nieczyt.) — a wszystkie różowe — złote — wszystkie oblane dookoła szafirem przejrzystym spokojnym głębokim — tak ponętnym że chciałoby się chylić ku niemu i całować. — — całować — ach jaka przyjemność dotknąć ręką tej olbrzymiej masy szafiru. — jak miła woń — — — zdawało mi się że wpadłem — —“

Wenecja dnia 14 marca 1890 rp.

Ze wszystkich dzieł Canovy, jakie tu w Wenecji widzę, zdaje mi się być najlepszym, t. j. najbardziej mi imponuje rzeźba pomieszczona w Akademji: „Hercule lancent Lycas dans la mer“. Przepyszny ten Herkules, naturalnie przeróbka owego sławnego antyku, ale i to wiele znaczy, że robi wrażenie tego samego, ale już nie spokojnego, odpoczywającego, ale Herkulesa w akcji, w ruchu siłacza, który daje dowody swej siły, naprężając muskuły i wyginając członki przy gwałtownej pozycji. Pochwycił za włosy jedną ręką Lichasa (młodego chłopca), drugą, skręconą ujął go za nogę i rozmachnął się... za chwilę wrzuci go w morze.

Patrząc na tę grupę dwu ludzi (kolosalną, dwa razy naturalna wielkość), chciałoby się mimowoli na bok usunąć — taki rozpęd jest, znakomicie oddany.

Jest tutaj (w Akademji) i druga grupa, zupełnie odmienna, bo związana uczuciem, podczas gdy tamta związana była akcją. W tej grupie następnej właśnie akcja się przerywa pod wpływem wrażenia, i ze stanowiska estetycznego sztuki ta druga jest z pewnością lepsza: „Dedal przypina skrzydła Ikarowi“.

Śliczny ten Ikar; taki młodziutki, szlachetny, piękny; taki wesoły, promieniejący szczęściem, choć los jego niepewny; nie dba o przyszłość — on jest teraz szczęśliwy. I właśnie ten brak rozwagi w chłopcu spostrzega stary, doświadczony Dedal. Zadrżał z obawy: — a nuż on zginie. Zawahał się chwilę, z troską przygląda się chłopcu... Ale fatum spełnić się musi. — Ikar poleciał...

Obchodząc tę grupę dokoła ma się właśnie to wrażenie stopniowania wyrazów twarzy, od spokojnego aż do rezygnacji, przechodzące przez całą grę uczucia. Otóż to wszystko jest wyrażone w twarzy Dedala; teraz Dedal spokojnie i machinalnie wykonywujący swą czynność drętwieje nagle z obawy o los chłopca, niepokoi się, trwoży, wreszcie zdaje jego los na wolę bogów.

To samo w twarzy Ikara — prześliczna ta twarzyczka.

Ale dziwna rzecz, że ten stary taki brzydki, jakiś Włoch czy Anglik z faworytami — i to ma być Dedal.

Znowu rzecz, że dzieło sztuki powinno być takie, żeby mu nic ująć ani dodać nie można. Mało jest takich, toteż i wymagania możemy zmniejszyć i żądać przynajmniej, aby było harmonijnem. A nie jest takiem ten pomnik postawiony dla Canovy. Prawda, że wykonywał go kto inny, ale właśnie ci wykonawcy chcąc uczcić mistrza, w najdrobniejszych szczegółach z pewnością oddali wiernie jego własną kompozycję. Pomijając już to rozmieszczenie figur, które sprawia pewną dystrakcję, bo ma zdaje się być umyślnem, — razi tutaj ta dziwna nieproporcjonalność figur co do wielkości, każda z innego świata. Ten genjusz taki olbrzymi, niewiasty znowu innych rozmiarów proporcji, dzieci z pochodniami znowu co innego i t. d.

Potem ten genjusz taki młody, silny, tęgi, pełny, utrefiony, a tak leniwie rozwalony i na laurach spoczywający, robi nieprzyjemne wrażenie, jużby się bez niego obeszło. — Ten lew piękny wystarczyłby zupełnie, żeby uzyskać wrażenie. — Z drugiej strony zdąża pochód żałobny; zawsze ta sama niewiasta, zatulona w chusty i draperje, z urną w rękach, za nią kobiety z kwiatami, genjusze małe z pochodniami. — Kwiaty z marmuru? płomienie na pochodniach? z marmuru?

To tak nieestetyczne. Bo rozumiem je traktowane jako ornament, ujęty pewną linją stałą, ale tak — kiedy mają robić wrażenie kwiatów żywych, zerwanych świeżo i jeszcze woniejących — stają się śmieszne, banalne. — A i te dwie figury kobiece. One idą z całym smutkiem, tęsknotą, żałością; — bardzo dobrze, ale czemuż one nie idą posępnie, jakby należało w takt jakiejś muzyki, tylko się tak wloką i wloką, zwłaszcza ta druga niżej stojąca wydaje się taka jakaś ślamazarna. — Zato pierwsza zupełnie piękna (mam rysunek). I szkoda... Gdyby ona jedna była tu w tem miejscu gdzie jest — i szła tak smutna — i tylko sama jedna — i ten lew wspaniały po drugiej stronie, — bardziejby mi się to podobało, a robiłoby z pewnością większe wrażenie.

Studjowałem nagrobki w dwu kościołach, we Frari i S. Giovanni, zwłaszcza te wiszące na ścianach; wyrastają tak doskonale ze ścian na konsolach, rozwijają się w tumby i wieńczą figurami. Śliczne mają formy niektóre z nich; zanotowałem sobie parę takich, z któremi spotkałem się po raz pierwszy i jakich u nas niema. A przytem jak to oryginalny pomysł stawiać na takim sarkofagu wgorze figurę konną — a dużo jest tutaj tych konnych posągów. Przepyszny Paolo Sovelli (może rywalizować z Colleonim). Niegdyś był malowany.

Albo te pomniki dożów, prokuratorów, gdzie nad tumbą wznosi się baldach zatoczony łukiem, drewniane po większej części i złocone.

W dekoracji łuków prototypem jest zawsze św. Marek i jego frontony, zawsze te same zwoje liściaste i wśród nich wyrastające z nich figury. Na tym pomniku, który rysowałem (ogólnie tylko), znalazłem cały chór aniołów z instrumentami muzycznemi — śliczne figurki. Trójkątne pola zbywające wgórze po obydwu stronach wypełnione malowaniem (zawsze Zwiastowanie). Prawie zawsze zresztą jest tak w tych pomnikach, że tło za tumbą i sarkofagiem ujęte ramą, wypełnione malowaniem, z którego pomnik doskonale może się uwydatnić. — —

Żeby się wprawić w rysowanie ornamentacji, poszedłem do pałacu Dożów przypatrzeć się dobrze tym ślicznym pilastrom przy schodach Gigantów i Scala d'Oro. Rzeczywiście są prześliczne, wierzyć się nie chce, że z taką drobnostkową ścisłością i starannością są wykonane (części odrestaurowane, chociaż też delikatne, można odrazu poznać), a każde pole inne, inaczej zapełnione, a każde prawie piękne.

Co za smoki, straszydła, skorpiony i t. d. na Scala d'Oro. Narysowałem ich kilka, a miałem dnia tego szczęście do smoków, rysowałem je jeszcze gdzieindziej. Campanile wielu kościołów (stare) z XV wieku mają u spodu na wysokości pierwszego dzielonego pasa (nad cokołem) poprzyczepiane smoki w kamieniu kute, różnych wielkości, czasem bardzo dziwaczne, czasem bardzo ładne, zawsze z fantazją wielką i wprawnie kute, zwłaszcza ten na placu S. Margherita.

Skoro co rysuję, mam pełno widzów, dzieci zawsze najwięcej. Otóż robię im zawsze wkońcu uciechę i zaczynam je rysować, a piękne, czasem nawet śliczne główki; dziewczątka małe z kręconemi lokami prześliczne — jak z obrazu Belliniego...

Ale a propos Belliniego. Ten obraz pomieszczony z zakrystji Frari, o którym pisałem, że straciłem nadzieję widzenia go — widziałem wczoraj. A rzeczywiście śliczny i to ślicznie, przepysznie malowany, tak delikatnie, drobnostkowo, szczegółowo, że aż radość patrzeć, jak tu wszystko jest wykończone. Ale cóż tu jest najpiękniejszego — nie Madonna, bo typ ten sam co na innych obrazach, więc znany; nie święci — bo ci chociaż ich jest czterech, zawsze na drugim planie; ale cóż? — otoż aniołki i znowu aniołki: dwoje dzieci w wieku Lolusia *), prawie całkiem nagich, z tęgiemi skrzydełkami, pochyliło się stojąc nad schodkami tronu Madonny i usiłując grać na zbyt wielkich dla siebie instrumentach — jeden na lutarce, a drugi kłopocząc się z mandoliną. Prześliczne główki, rumiane, świeże, loki jasno blond, a we włosach przepaska z ciemnych listków bluszczu czy koniczu.

Rysowałem także owe anioły Belliniego i Carpaccia w Akademji właśnie dzisiaj rano.

Po południu byłem znowu odwiedzić Colleoniego i rysowałem jego konia. Co za koń! —

Otóż do Padwy dlatego chciałbym pojechać, aby tam widzieć konia i posąg Gattamelaty, drugi równie piękny konny posąg z XV wieku, a tamten Donatella.

Ospedale civile przepysznie wygląda z tem tatłowaniem kolorowem, frontonem, szczytami, w oświetleniu zachodu słońca (tylko te perspektywy fałszywe mi się nie podobają, choć dobrze zrobione). Ale widziałem dzisiaj S. Zaccaria, piękny zewnątrz i wewnątrz, bardzo zbliżony do Ospedale civile tem tatłowaniem i łukami frontonu.

Dzisiaj Włosi znowu (pogoda jak zawsze) jakiś fest obchodzili, *la natività del re Umberto* podobno, powywieszali się z chorągwiami, ustroili św. Marka i plac św. Marka i wszystkie domy, pałace. Oficerowie i żołnierze w paradzie poopinali się w obcisłe ubrania, dwie orkiestry grały na mieście, wiele pięknych pań, ustrojonych i wysztyftowanych jak ci oficerowie, wiele młodych małżeństw, rozczulonych, roztargnionych... niby to patrzą, naprzykład na campanil, a patrzą na siebie, że aż zazdrość bierze.

Codziennie rano i wieczorem biją z armat po kilka razy i straszą gołębie, które przelęknione chmarami lecą ponad placem św. Marka, co bardzo rozczula publiczność! U nas pod Panną Marją też byłoby tyle gołębi, gdyby turyści zechcieli je żywić.

Rzeczywiście lwy, konie i gołębie to wszędzie można spotkać w Wenecji i to najpiękniejsze okazy tego gatunku. Co za lwy, np. te z pod arsenału, albo te co przed kościołem św. Marka na boku po lewej stronie, albo te z Ospedale civile lub na pałacu Dożów, na pomniku Canovy i t. d. A ten, co wskoczył na kolumnę i rozparł się o książkę i zaczaił się, jakby chciał wskoczyć na pałac Dożów, przepyszny... Najlepiej wygląda, patrząc na niego z pod domu Zegarowego. Gdym go w pierwszy dzień spostrzegł zdaleka, miałem wrażenie, jakby tam żywy stał i chciał skoczyć.

Stanisław

Drezno, dnia 23-ego sierpnia.

Drogi Panie. Droga z Pragi do Drezna śliczna brzegiem rzeki (Łaby) wśród gór i skał i lasów, a te skały piętrzące się pionowo, jakby wyjęte z pejzaży Dürera: zupełnie rysują się tak samo jak na jego drzeworytach (chciałbym koniecznie parowcem wrócić jeszcze do tych pejzaży, aby kilka rysunków zdjąć).

W Dreźnie bardzo obszernie, część miasta nad Elbą bardzo piękna, przypomina Paryż rozmiarami i rozłożeniem; wogóle miasto ma wielką przyszłość przed sobą, jeśli się w tej części rozwijać będzie.

Zwinger ze swoimi budynkami przypomina wspaniałe teatralne dekoracje; wyobrażam sobie, z jaką dumą i pychą chodził wśród tych dekoracyj August Mocny, znakomity aktor. Wogóle chodząc wśród tych dworców, ma się wrażenie, że się jest na scenie.

Widziałem galerje; są rzeczy cudownie piękne, jak obrazy hiszpańskie (Velasquez, Murillo), Rubensy i Vandycki przecudowne (jakich niema w Monachjum), Holbein i Van Eyck wspaniałe i Marja Dürera, pierwszy jego obraz który widziałem, najlepszy.

Palmy Vecchio Wenus śliczna; przypomniała mi się owa św. Barbara z Wenecji. — Widziałem i Madonnę Sykstyńską (napiszę o tem później) i zdaje mi się, że to nie jest dzieło Rafaela, ale że to jest kto inny — kto? Czy Palma Vecchio, czy kto inny? tego nie wiem, ale wielce wątpię, aby Rafael to miał być, bo albo Rafael nie był uczniem Perugina i nie malował Sposalizio (typ Konieczy) i Madonna della sedia, tylko Madonnę Sykstyńską, albo był uczniem Perugina i nie malował Madonny Sykstyńskiej. Za tem przemawia kompozycja całości (owe chmury) traktowanie draperji jako szczegółów, koloryt ciała, ruch Marji, typ twarzy Marji (Rafael miał swój właściwy typ), wyraz twarzy Dzieciątka i zwłaszcza owe dzieci na dole, które jeśli nie są późniejszym dodatkiem, to wskazują na późniejszą epokę dzieła, które jednoczy w sobie różne kierunki (nie jest monolitem, jak np. każdy obraz Perugina, Mantegni).

Wcale się nie można w mieście nudzić, tyle pięknych główek dziecięcych nad brzegiem rzeki można z przyjemnością rysować.

Wczoraj byłem na Hamlecie granym wcale dobrze. Opera (gmach) wspaniała wewnątrz, kurtyna niezła. — Na „Czekoladzinkę“ (obraz w Galerji) nie można się skarżyć, jak to czynił Kraszewski w swoich Wieczorach drezdeńskich, bo tak bardzo nie rzuca się w oczy.

Ruch w mieście i życie, aż miło patrzeć, a „życie to ruch“ — jak mówi pan Ziemięcki w jakimś albumie na powodzian *).

W Galerji w osobnej sali wcale piękne arrasy, które chciałbym przestudjować.

Napiszę później, bo jeszcze chciałbym wyjść na miasto, nie widziałem bowiem jego wszystkich części.

Ciekaw jestem, co słychać w kościele Panny Marji i z bojaźnią oczekuję jakiegoś liściku.

Obrazy Teniersa tutaj takie, jakich i w Paryżu niema. Wogóle widzę, żem się nie pomylił z drogi jadąc na Drezno.

Stanisław Wyspiański.

*) Karol Stryjeński, architekt, profesor Akademji Sztuk Pięknych w Warszawie.

*) Ziemięcki Teodor, archeolog i historyk sztuki, długoletni kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie. Zmarł w r. 1916.

STANISŁAWA WYSOCKA.

Moja bajka.

Nie znałam Wyspiańskiego — i nic o nim nie wiedziałam gdy po przyjeździe do Krakowa w 1901 roku — znalazłam się na przedstawieniu Wesela.

Niesamowitem oczarowaniem mogę nazwać wrażenie, jakiego wówczas doznałam. Wyobraźnia stworzyła obraz poety i odtąd zaczęła się snuć moja bajka o nim — przez którą przewinęło się tyle faz uczuciowych.

Rozczarowaniem było pierwsze uczucie po zobaczeniu Go. Jakże innym stworzyła go sobie moja wyobraźnia!

Później — ten niewysoki — wątły człowiek napełnił mnie lękiem — gdy zaczęłam obserwować ustosunkowanie się Jego do ludzi. Promieniowała zeń dziwna moc — która ludzi trzymała zdaleka — a zarazem zdawało się, że ich przeziera na wylot — że zdziera z nich nałożone maski.

Jego krótki — urwany śmiech był jakby znakiem — uświadomienia sobie — najgłębiej ukrytych słabości ludzkich — które utrwalały się na kliszy Jego mózgu.

Jego odruchowe zapinanie czarnego surduda na wszystkie guziki — było odgradzaniem się od wszystkiego co małe i niegodne.

I wówczas miałam żal do Niego, że tak bezlitośnie z wysoka obchodzi się z ludźmi. Żal tem większy, bo nie zdawałam sobie wówczas sprawy z Jego wielkości. Pamiętam taką jedną podróż z Wiednia podczas zimy — znalazłam się w wagonie, w którym jechał Wyspiański. Wolałam przestać całą drogę w zimnym kurytarzu — aniżeli zająć jedyne wolne miejsce w przedziale, gdzie On się znajdował. I to uczucie podświadomego lęku i niechęci trwało we mnie dość długo — poprzez Dziady — poprzez Bolesława Śmiałego, w którym za nic grać nie chciałam. Tkwią w człowieku jakieś przekory — sprawiło mi to złośliwą radość — gdy zamknięty ze mną w gabinecie dyrektorskim — Wyspiański przekonywał mnie i prosił przez pół godziny conajmniej, abym zagrała rolę szalonej żony. Zgodziłam się wkońcu i zagrałam ją z jakąś pasją, w której uczucie lęku i niechęci do Niego rozpłynęło się. Zaczęłam rozczytywać się w Jego dziełach — porwała mnie forma, plastyka — tonalność i monumentalność Jego Teatru. Odczułam w nim konstrukcję iście greckiego dramatu. Stawał mi się coraz bliższy i droższy.

A potem przyszły lata Jego ciężkiej choroby. Ten najbliższy duszy człowiek — stał się drogim sercu jak małe bezbronne dziecko. Skwapliwie chwytałam wszystkie wieści o Nim. Myślą przebywałam w nieznanej mi miejscowości pod Krakowem — Węgrzcach. Aż nieodparta chęć zobaczenia Go — mnie trzymającą się zawsze zdaleka — popchnęła do odwiedzin. Jakże często żałowałam, że nie byłam malarzem, aby móc utrwalić wizję, która dotąd plastycznie żyje we mnie.

Zajechałam pod dom — pustka, drzwi otwarte — weszłam. Przeszłam jeden pokój — żywej duszy. Weszłam do drugiego — dwa łóżka — na jednem coś się poruszyło. Z pod pierzyn i poduszek wydobył się niewyraźny głos: proszę do pracowni, ja zaraz każę się przewieść. Znalazłam się w bławatkowego koloru pokoju. Nieopisanie straszne wrażenie, gdy po kilkunastu minutach wtoczono fotel do tej bławatkowej pracowni, a na nim drobny kształt ubrany w serdak — zmienione niedopoznania rysy przez załamanie kości nosowej — bladość już trupia prawie — a z tem wszystkiem wrażenie, że nad tą genjalną głową unosi się aureola świętości. Wtem — ten męczennik święty — przywitał mnie niespodziewanemi słowami: Cóż — podobno w teatrze grano Beatrix Cenci? Było to jakoś w parę dni po premjerze Beatrix Cenci. Była to może najmilsza sercu pochwała przez ciąg mojej działalności scenicznej. Wyspiański ożywił się — mówił dużo — widać było, jak intensywnie pracuje mózg w tem wątłem ciele. Interesowało Go wszystko — wiedział o wszystkiem co się działo w Krakowie i w świecie — między innemi wypowiedział słowa, które cytuję dokładnie: Taki jestem osamotniony, żona i dzieci w polu, a ja wciąż myślę i myślę — i czasem proszę Boga, aby mi mózg zamknął — wizje mnie prześladują z natarczywością, która mnie zamęcza. Opowiedział mi projekty dwóch sztuk, których niestety lekkomyślnie nie zapisałam — wiem że jedna z nich była satyrą polityczną, dziejącą się na Olimpie.

Pamięć moja zatrzymała jeszcze wizję podwieczorku w tej bławatkowej pracowni, składał się on między innemi z owoców granatu. Przywiozła je Wyspiańskiemu siostra żony. Jakże się cieszył tym kontrastem barw. Bławatkowe ściany, czerwień rozciętych owoców i żółte kwiaty na stole.

A potem zaczęły się czasy coraz gorsze. Przewieziono Go do Krakowa do lecznicy i zaczęliśmy oczekiwać końca. I przyszło jedno popołudnie, siedziałam u Feldmanów — oczekując wieści — Feldman z zaparciem się siebie i swoich obowiązków, przesiadywał u łoża chorego.

Wszedł blady jak śmierć i wyszeptał: Wyspiański odszedł. Odszedł tak przedwcześnie, a z nim odeszło coś bardzo bliskiego i drogiego sercu i wieczny żal pozostał za tem cośmy utracili z Jego twórczości, którą tak bezlitośnie, tak okrutnie przerwała nieubłagana śmierć. — A tak bardzo potrzebny nam byłby dzisiaj. Zakończyła się smutna bajka krótkiego życia genjusza pogrzebem, jakiego nie miał żaden król na ziemi, a który tak proroczo wyśpiewał sobie w Kazimierzu Wielkim.

http://rcin.org.pl
III-10.981