

Wyspiański jako problem polskiego modernizmu.

Teresa Walas

Teresa WALAS

Wyspiański jako problem polskiego modernizmu

W ciągu ostatnich kilkunastu lat przeżywaliśmy nie tylko reformy ustrojowe, polityczne, gospodarcze, szkolnictwa i zdrowia; byliśmy też świadkami (lub współsprawcami) reformy periodyzacyjnej, którą objęta została literatura polska ostatnich stu lat z okładem, a której Balcerowiczem był, jak wiadomo, Ryszard Nycz. W *Języku modernizmu*¹ przedstawił on spójną, pełną, przemyślaną w szczegółach propozycję takiego historycznego podziału literatury polskiej, który uwzględniałby nową, „masywną jednostkę transperiodyzacyjną” określoną jako formacja modernistyczna. Jednostka ta obejmować miała zjawiska literackie, artystyczne, światopoglądowe, częściowo także społeczne mieszczące się w przedziale czasowym od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku po lata sześćdziesiąte wieku XX, a pozwalające się osadzić na wspólnej osi krystalizacyjnej. Tą osią krystalizacyjną nie był – jak dotąd był – wyróżniający, jednorazowy układ wzajemnie powiązanych jakości estetycznych i treści intelektualnych, lecz szereg wiążących opozycji, będących podłożem zarówno wewnętrznej dynamiki, jak i jedności tak rozumianego modernizmu. Należą do nich takie, jak: opozycja kultury elitarnej i popularnej, literatury autonomicznej i zaangażowanej, ekspresji i konstrukcji, abstrakcji i konkretności, dystansu i uczestnictwa, wytworu i procesu; do napięć tych dodać jeszcze należy równie antynomiczne odrodzenie indywidualizmu i kryzys podmiotowości oraz centralne dla całej formacji pojęcie inwencji, które odróżnia tę jednostkę periodyzacyjną od wcześniejszych: klasycyzmu, gdzie rządzi zasada doskonałości, romantyzmu, gdzie dominuje oryginalność, a także od formacji pomodernistycznej, w której konkretne realizacje artystyczne schodzą na plan dalszy, a na pierw-

¹ R. Nycz *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Leopoldinum, Wrocław 1997.

szy wysuwają się możliwości realizacji. Zaproponowany przez Nycza model nie tylko wchłonął, przynajmniej częściowo, dwa tradycyjnie wyróżniane okresy – Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, lecz także dokonał przewartościowania w obrębie dotychczasowego obrazu Młodej Polski. Linia rozwojowa epoki wyznaczona przez Kazimierza Wykę² uległa zatarciu, w jej miejsce pojawiła się nowa: zamiast struktury dwufazowej odróżniającej modernizm od późniejszego modelu socjalno-narodowego (z datą graniczną przypadającą mniej więcej na rok 1903), a zamkniętej latami I wojny, zarysować się musiał układ inny, zapewne wielofazowy i symultaneizowany, z wyraźnym ośrodkiem krystalizacyjnym około roku 1910, a domykający się na naszych oczach. Pożytek płynący z takiego przesunięcia jest oczywisty: zamiast gmatwaniny prądów, których rozgraniczenie spędzało sen z powiek historykom literatury otrzymaliśmy jedno, choć także rozdzielane wewnętrznymi napięciami masywne „ciało”, niezbyt wrażliwe na polityczne wstrząsy. Tak widziana literatura odśladania swoje wcześniej niedostrzegalne wewnętrzne ciągłości i ujawnia logikę zachodzących w niej artystycznych przemian. Model ten wszakże ma swój aspekt represyjny, powoduje bowiem zmianę obsady literackich stanowisk: miejsca najbardziej eksponowane zajęli teraz Berent, Leśmian, Irzykowski i Brzozowski³, pozycja zaś dotychczasowych faworytów Młodej Polski – Tetmajera, Przybyszewskiego, Miriama, Żeromskiego, Reymonta, Kasprowicza i Wyspiańskiego pozostaje nieoznaczona. Do jakiej trafili otchłani? Czy zostali po prostu przesunięci w hierarchii? Zmarginalizowani jedynie w nowej konceptualizacji literackich dziejów? Czy też wyznaczone im zostało miejsce w innym, alternatywnym porządku, z modernizmem współwystępującym, ale od niego odróżnionym? Nycz nie formułuje wprost takiego pytania, nie udziela też na nie odpowiedzi, zapewne dlatego, że odpowiedź tę uważa za oczywistą. Nie znaczy to wszakże, iż pytania te nie są warte postawienia, a stają się takimi zwłaszcza wtedy, gdy próbuje się ustalić, jaką rzeczywiście pozycję można wyznaczyć pominiętym twórcom w tej nowej dynamice literackiej. W szczególności twórcom tej miary, co Wyspiański, za życia desygnowany na czwarte wieszczą.

² Mam na myśli zarówno *Modernizm polski* (pierwsze wydanie: Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, drugie, poprawione 1968), jak i rozprawę *Charakterystyka okresu Młodej Polski* otwierającą pierwszy tom *Literatury okresu Młodej Polski*, która ukazywała się jako seria 4 *Obrazu literatury polskiej XIX i XX wieku*.

³ Taką tendencję do zmiany w hierarchii twórców Młodej Polski zauważa Henryk Markiewicz już w dwudziestoleciu, u badaczy literatury należących do młodszego pokolenia, m.in. u Wyki: „Wydaje się, że gdy chodzi o hierarchię młodopolskich twórców, już wówczas w świadomości nowego pokolenia badaczy nastąpiło przesunięcie na korzyść Berenta, Micińskiego, Brzozowskiego, Irzykowskiego (specjalny numer „Pionu” z roku 1938), a więc tych autorów, których dzisiejsza historia literatury uważa za najwybitniejszych przedstawicieli tej formacji” (H. Markiewicz *Dialogi z tradycją. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Universitas, Kraków 2007, s. 230).

W książce Nycza nazwisko Wyspiańskiego pojawia się jedenaście razy, w tym kilkakrotnie w cytatach z innych autorów. Z perspektywy intelektualnego projektu, jaki stanowi formacja modernistyczna, jest więc on najwyraźniej pisarzem słabo widocznym, choć niewątpliwie da się znaleźć dla niego miejsce w polu możliwości wytworzonym dzięki zaproponowanej przez Nycza matrycy opozycji. Podobnie jest w przypadku kolejnej, późniejszej od tej zaproponowanej przez Nycza i nieco od niej odmiennej koncepcji modernizmu, przedłożonej wstępnie przez Włodzimierza Boleckiego⁴. I tu modernizm, nazwany przez Boleckiego „modernizmem w Polsce” (dla odróżnienia do „modernizmu polskiego” Wyki), traktowany głównie jako zjawisko literackie, jest obszerną jednostką periodyzacyjną wewnętrznie zróżnicowaną, zawierającą wielość nurtów, niedających się podporządkować jednej kategorii (na przykład awangardzie czy „nowoczesności”), ale w tej właśnie postaci wzajemnych relacji, także relacji odmienności a nawet wykluczania się, tworzących całość. Bolecki jednak zaciera (ściera?) ten znany dobrze obraz konfiguracji prądów, który zarysował Markiewicz⁵, i zamienia go na układ siedmiu dominant literackiego modernizmu. Są nimi: symbolizm, witalizm, esencjalizm, relacjonizm, konwencjonalizm, poetyckość, konstruktywizm. Układ ten przybiera postać takiej oto periodyzacji: pierwsza faza (czyli pierwszy początek modernizmu) – to modernizm Młodej Polski, którego głównym zadaniem było odrzucenie dziewiętnastowiecznego mimetyzmu; tu dominantami były symbolizm, esencjalizm i witalizm. Faza druga, (drugi początek modernizmu) z poprzednią jakiś czas współlistniejącą, obejmowałaby w tym układzie literaturę po roku 1918; skupiać się miała na przewyciężaniu tradycji romantycznej, a za jej dominanty uznaje Bolecki witalizm, esencjalizm, konstruktywizm, symbolizm, relacjonizm i poetyckość. W trzeciej fazie modernizmu (po roku 1956) dominuje witalizm, konwencjonalizm oraz poetyckość. Oczywiście Bolecki różnicuje i wysubtelnia to modelowe ujęcie, wprowadzając dodatkowe współczynniki nowoczesności i wciąż przypominając o wewnętrznych sprzecznościach modernizmu, czyli o jego wrodzonej – jak chce Morawski⁶ – aporetyczności. Dbą o to, by w modelu tym znaleźli swoje miejsce tak różniący się pisarze, jak Berent, Witkacy, Leśmian, Schulz, Irzykowski, Nałkowska, Gombrowicz, Przyboś, Mackiewicz, Wat, Herling-Grudziński, Lem, Herbert, Miłosz, Białoszewski, Kuśniewicz, Odojewski, Szymborska, Różewicz i inni. W tym długim szeregu nazwisk nie pojawia się wszakże nazwisko Wyspiańskiego. Wymienia je Bolecki tylko raz (na s. 23), w kontekście jednej ze składowych idei modernizmu, jaką jest wedle niego programowy związek

⁴ W. Bolecki *Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2004 nr 4.

⁵ H. Markiewicz *Młoda Polska i „izmy”*, w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku. Księga zbiorowa*, t. 1, *Młoda Polska*, kom. red. S. Żółkiewski, H. Wolpe, H. Markiewicz, red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki, PIW, Warszawa 1965.

⁶ S. Morawski *Na tropach modernizmu jako formacji kulturowej*, „Teksty Drugie” 1994 nr 5/6.

literatury i sztuk plastycznych – obok Witkacego, Schulza, Pawlikowskiej, Ciompy i innych. Także w przytaczanym przez autora haśle encyklopedycznym zaczerpniętym z kolejnego wydania *Słownika terminów literackich* (z roku 1998), tym razem sporządzonym przez Janusza Sławińskiego, kanon modernistyczny jest reprezentowany przez twórczość Berenta, Brzozowskiego, Irzykowskiego, Leśmiana, Witkacego, Schulza – po Różewicza, Białoszewskiego, Herberta.

Zaiste jest Wyspiański, jak powiada Magdalena Popiel, przywołująca we wstępie swojej książki⁷ obszerną bibliografię prac poświęconych ostatnio polskiemu modernizmowi – „wielkim nieobecnym” we współczesnej literaturoznawczej debacie o modernizmie. Nieobecnym? Może nawet wielkim wypędzonym czy wywłaszczonym! Acz przyznać trzeba, że los swój dzieli z innymi koryfeuszami Młodej Polski, którzy mogliby ubiegać się, jeśli już nie o pełnię praw obywatelskich, to bodaj o chwiejną rezydenturę w tych wytyczanych na nowo granicach modernistycznego państwa: z Żeromskim choćby czy Reymontem na czele. Pora więc zapytać, dlaczego tak się dzieje. Co sprawia, że Wyspiański wypada z pola widzenia dzisiejszych kodyfikatorów modernizmu, choć przecież, jak już było powiedziane, bez trudu dałoby się go wpisać zarówno w zaproponowany przez Nycza układ opozycji, jak i znaleźć dla niego miejsce w tej konfiguracji dominant, którą proponuje Bolecki. Przyczyną jest zapewne ten defekt autora *Wesela*, który stanowi pochodną jego pierwotnego usytuowania, w sercu – jeśli można się tak wyrazić – neoromantyzmu, czyli na pozycji w stosunku do współcześnie rozumianego modernizmu a r c h a i c z n e j. Z perspektywy nowoczesności, której rdzeniem jest świadomość odrębności wyznaczanej przez teraźniejszość, wszelkie „neo” muszą zalać stęchłą i sprawiać wrażenie jawnie regresywnych. W tym miejscu dochodzi do radykalnego zderzenia dwóch, jak powiedzielibyśmy dziś narracji historycznoliterackich – tradycyjnej i współczesnej, a spór o modernizm przestaje być niewinną rozrywką uczonych nominalistów. Gra toczy się o funkcjonowanie wartości: które z nich dadzą się zatrzymać w horyzoncie współczesnym, które zaś w sposób naturalny muszą z niego zostać wyeliminowane.

W narracji tradycyjnej, której ojcem założycielem był Artur Górski jako autor cyklu artykułów *Młoda Polska*, opublikowanych w krakowskim „Życiu” w 1898 roku, narracji, której pełny kształt nadał Wilhelm Feldman we *Współczesnej literaturze polskiej*, ostatecznie zaś dopracował Wyka, dzieje dwudziestolecia literatury polskiej 1890-1918 przybrały postać przebiegu fabularnego o charakterze wznowszającym, z jasnym teleologicznym *happy endem*. Początkiem tego procesu jest kryzys pozytywizmu, z którego wylania się dekadentyzm (u Wyki, jak pamiętamy, w pewnej mierze utożsamiony z modernizmem). Zostaje on następnie przezwyciężony, częściowo przez zwrot do romantyzmu, dzięki któremu udaje się wchłonąć i oswoić, czy inaczej rzecz ujmując – przeredagować problematyczny, obcy wspólnotowej wizji świata indywidualizm, częściowo przez absorpcję współczesnych idei witalistycznych, w tym pozytywnie wydestylowanego nietzscheanizmu.

Bezpośrednim skutkiem tej transformacji jest odrodzenie idei (i literatury) narodowo-społecznej, a pośrednim – cud odzyskania niepodległości. Ciąg dalszy tej fabuły znamy: to powojenne rozprostowywanie ramion sztuki zdjętej z romantycznego krzyża niewoli i jej śmiałe przygody z awangardą, to jej epizod moralistyczny oraz katastroficzny i tak dalej. Nietrudno zauważyć, że w tej krzepiącej *histoire* wspomniany zwrot ku wartościom narodowo-społecznym zachodzący na początku wieku XX oznacza ponowne obsadzenie literatury w tej roli, którą wyznaczył jej wiek XIX, bez wyrazistej zmiany charakteryzacji. Ruch ów w istocie swej okazał się regresywny, wywoływał entuzjazm wielu obserwatorów.

Proponowana czy tylko projektowana dziś narracja wygląda zupełnie inaczej⁸. Jeśli wziąć pod uwagę zarówno matrycę Nycza, jak i skłaniającą się ku fazowemu ujęciu koncepcję Boleckiego, a także myśl Mencwela zawartą w jego *Trzech modernizmach*⁹ i spróbować na ich gruncie zbudować potencjalną fabułę literackich dziejów, nie będzie ona miała – po pierwsze – charakteru płynnego i jednoliniowego, lecz pulsujący, po drugie – spodziewać się wolno, że jej wektorowi głównemu towarzyszyć może dialektycznie w niego wpleciony czynnik obcy – przeciwdziałający, hamujący, reaktywny, który odróżnić trzeba od wewnętrznych sprzeczności samego modernizmu, co nie zawsze jest rzeczą łatwą. Za czynnik taki uznać należy wszelki paseizm, historyzm, archaizm, wszelkie też stylizacje, reaktywacje i nawroty, w tym także – nawrót do romantyzmu, zarówno filozoficznego, jak i artystycznego. Wyrazistymi patronami i projektodawcami tej narracji byłiby – każdy na swój sposób – Irzykowski i Brzozowski.

W centrum zarysowanej przez nich opowieści znajduje się polska świadomość współczesna, uwalniająca się od urojeń, wypracowująca sobie miejsce w realnym, historycznym świecie. Jasno formułuje to Irzykowski w *Czynie i słowie*, pisząc o bohaterze tragedii nowoczesnej czy o człowieku nowożytnym. Co stoi na zawadzie temu wysiłkowi współczesnej świadomości? Między innymi zalegające w sztuce a krępujące wyobraźnię elementy regresywne. One to sprawiają, że zamiast dopracowywać się form własnych – tragizmu, dostojności, wzniosłości – sztuka, a z nią świadomość, kontentuje się formami dawnymi, zużytymi, archaicznymi. I za takiego właśnie dostarczyciela znoszonych kostiumów uważa Irzykowski Wypiańskiego, choć ceni go za eksperymenty dramaturgiczne. Gdy wskazuje na właściwą klasie robotniczej – jak dziś powiedzielibyśmy – deficyt w sferze symbolicznej i na defekty tworzonej przez tę klasę nowej formy patriotyzmu, winą za ten stan rzeczy obciąża wprost Wypiańskiego:

Wypiański zaludnił wyobraźnię tych ludzi królami, biskupami i witeziami. Jak on wodził chłopą od króla Piasta, tak samo prototypem Okrzejów mieli być Zawiszowie Czar-

⁸ Pomijam fakt, że obraz modernizmu u Nycza w ogóle nie przybiera postaci „fabularnej”, lecz jest strukturą napięć między opozycyjnymi zjawiskami, każdy bowiem układ synchroniczny pozwala wyrowadzić z siebie jakąś diachronię.

⁹ A. Mencwel *Trzy modernizmy*, w: tegoż *Wyobrażenia antropologiczne. Próby i studia*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2006, <http://rcin.org.pl>

Szkice

ni, Warneńczycy, Olbromscy, Cedrowie, Czarowice i Sułkowscy. Powrotna fala romantyzmu niosła w swoich nurtach stare szyszaki, proporce, skrzydła husarskie – które skrzętnie wylawiali twórcy idealizmu irredenty na godła dla swoich żołnierzy, na akcesoria dla ich akcji.¹⁰

W innym miejscu, gdy pisze o konieczności anektowania przez literaturę nowych pól życia w celu wytworzenia nowych orientacji literackich, wyrokuje: „Wypiański, który dla wyładowania swego talentu potrzebował koniecznie aparatu greckiego, oddziałął pod tym względem na literaturę polską reakcyjnie”¹¹; gdzie indziej zarzuci mu, że „jego rzekome zamachy na przeszłość właśnie rozbudziły u nas niebywały dotąd szal retrospekcyjny”¹², że „mimo *Wyzwolenia* sam brnie w historyzmie, będzie już ciągle pisał o królach i biskupach”. I tamże, w *Glossach do literatury współczesnej*, ujmuje rzecz bez ogródek:

Wypiański jako organizacja poetycka jest kombinacją oryginalną, ale kto wie, czy potrzebną. [...] wpływ Wypiańskiego na naszą literaturę był po większej części reakcyjny. [...] Potrzebną kombinacją w literaturze polskiej był (jest?) Przybyszewski, chociaż posiadał mniej siły i powagi, potrzebną i pożyteczną w całym znaczeniu tych słów jest Stanisław Brzozowski.¹³

Sam Brzozowski pisał o Wypiańskim z właściwą sobie żarliwością i znacznie wyżej cenił jego twórczy wysiłek i samo dzieło, ale w *Legendzie Młodej Polski* pokazuje go jako artystę niedopełnienia, który doprowadza świadomość polską do wrót samowiedzy, jednak ich przed nią nie otwiera: „*Wyzwolenie* zarysowuje dokładnie stan duszy, który sam przez się jest tylko p o s t a n o w i e n i e m w e j ś c i a m y ś l ą w r z e c z y w i s t o ś ć”¹⁴. Zadaniem, jakie Brzozowski stawia przed myślą polską, jest

znaleźć grunt wspólny dla naszej świadomości narodowej i tej mocy, którą żyjemy na dzisiejszym poziomie. Trzeba znaleźć punkt widzenia, rzut w przyszłość, który by ogarnął swą siłą rwania się i pędu całą dzisiejszą rzeczywistość, gdyż to jedynie daje odwagę myśli do przyjęcia tej rzeczywistości, do zlania się z nią, jako ciałem jutrzejszego czynu.

Wedle Brzozowskiego „p o l s k a i d e a, jaką znał Wypiański, zawieszona była nad biologicznym, chaotycznym rwaniem się, lecz nie miała z żywiołem tym

10 K. Irzykowski *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebel jako poeta konieczności. Lemiesz i spada przed sądem publicznym. Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, oprac. Z. Górzyna, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 249.

11 Tamże, s. 415.

12 Tamże, s. 303.

13 Tamże, s. 370-371.

14 S. Brzozowski *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Księgarnia Polska B. Połonieckiego – E. Wende, Lwów-Warszawa 1910, s. 570.

wewnętrzny związek”. Dla Polski ideowej jest to „pandemonium historii, próba grobu”. Wyspiański czuje konieczność zmiany, ale

sam na nią zdobyć się nie może, gdyż polska rzeczywistość istnieje dla niego jedynie jako *ż y w i o ł* nieznan, o którym się wie, że jest, do którego się pragnie się mieć zaufanie, lecz którego się nie zna. Wyspiański czuje potrzebę nowoczesnej, obejmującej dzisiejsze życie, zdolnej władać nim *s a m o d z i e l n e j n a r o d o w e j w i a r y*, ale jej *n i e m a*.¹⁵

Gdyby więc teraz, idąc tropem tych myśli, spróbować odtworzyć projekt tego drugiego układu fabularnego, układu, któremu przysługiwałaby dziś nazwa modernizmu, jego początkiem byłoby coś na kształt przedaktu, czyli kryzys światopoglądowy końca wieku, pierwszy kryzys wewnętrzny wczesnej polskiej nowoczesności, jaką był pozytywizm. Tym przedaktom byłby wąsko pojmowany dekadentyzm, z jego bezwarunkowym pesymizmem, poczuciem schyłku i bez wyjściowości. Ten kryzys rzucił potem cień na cały modernizm, niezależnie od wszelkich jego własnych przemian, ale w tym właśnie momencie bardzo wyraźnie rysuje się już idea nowoczesności (człowiek współczesny, ofiara wieku nerwowego – to są wszak wyobrażenia dla tego prądu kluczowe), tyle że nowoczesności bolesnej i noszącej w sobie zarodek zagłady. Tetmajerowski refren „*evviva l’arte*” i *Confiteor* Przybyszewskiego otwierałyby umownie pierwszą, mocną fazę tego modernizmu – można ją, jak proponuje Mencwel, określić jako „premodernizm” i obsadzić Przybyszewskiego w roli głównej. Dalsze fazy modernizmu wyznaczałyby takie nazwiska, jak Berent, Irzykowski, Brzozowski, Leśmian – to jest owa wskazana przez Nycza pierwsza wyrazista kulminacja, mająca miejsce około roku 1910 (z niewielkim przesunięciem w przypadku Leśmiana) – potem Witkacy, futuryści, Awangarda Krakowska, Gombrowicz itd. – aż do lat sześćdziesiątych. *C i e n i e m* (w rozumieniu Jungowskim) tego odsłaniającego się w czasie modernizmu byłby drugi jego przebieg, względem tamtego symultaniczny, za którego protagonistów można Miriamę, Artura Górskiego, w pewnej mierze – Matuszewskiego. Za jego postać główną trzeba by uznać Wyspiańskiego właśnie. To jest linia *s y m b o l i c z n o - r o m a n t y c z n a*, reaktywująca obiektywny idealizm, dziedzicząca – prawem przyległości – cały dziewiętnastowieczny historyzm, a zarazem znajdująca dla niego nowe uzasadnienie w teorii symbolu jako znaku odsyłającego do tego, co wieczne i jedno, teorii, która dawała również filozoficzną rękomię wszelkiemu estetycznemu eklektyzmowi. Za przyległe do tej linii w sposób naturalny uważa się połączenie sztuki i problematyki narodowej, powrót do tradycji wieszczów. I w tę właśnie pułapkę dał się schwytać Wyspiański.

Między tymi dwiema liniami rozgorzeje konflikt, wszczęty głównie przez przedstawicieli tzw. drugiego pokolenia Młodej Polski. Polem tej walki będzie pojęcie formotwórczego życia, raz rozumianego czysto witalistycznie – jako twórcza siła, innym razem społecznie – jako energia narodowa, zawsze jednak jakoś odnoszo-

¹⁵ Tamże, s. 578.

nego do idei nowoczesności¹⁶. I jeśli można zgodzić się z Boleckim, że pierwsza, ale wąsko rozumiana faza modernizmu kształtuje się w opozycji do dziewiętnastowiecznego mimetyzmu (bunt Przybyszewskiego i jego ekspresywna teoria sztuki, ale też i symbolizm Miriama), to – o czym wcześniej była mowa – jeszcze w obrębie tradycyjnie rozumianej Młodej Polski dochodzi do starcia ze sztuką romantyczno-symboliczną jako wytwórną martwych form, tarasujących drogę życiu w jego terażniejszym rozkwicie oraz samopoznaniu nowoczesnej jednostki. Taki jest cel Brzozowskiego, gdy pisze pamflet na Miriama i inne teksty, które złożą się na *Legendę Młodej Polski*, taki jest cel *Patuby*, a potem *Czynu i słowa*, taki jest też bez wątpienia cel *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Nie jest to oczywiście żadne interpretacyjne odkrycie, coś jednak najwyraźniej stoi na przeszkodzie włączeniu Wyspiańskiego jako autora *Wyzwolenia*, *Akropolis* a zapewne też *Bolesława Śmiałego* i *Skalki* (acz przesłanie tego dramatycznego dyptyku nie jest aż tak klarowne) do szeregu autorów współtworzącego ten modernistyczny wątek. Tą przeszkodą jest wyciśnięty na jego twórczości firmowy znak neoromantyzmu, który każe go sytuować po stronie zachodzącego, nie zaś wschodzącego typu literatury.

Czy da się wszakże Wyspiańskiego zmodernizować? Bez trudu, bo i wcześniej tak czyniono za pomocą takich pojęć, jak estetyzm czy witalizm. W horyzoncie wyznaczonym przez współczesne rozumienie modernizmu jest to również możliwe, pod pewnymi wszakże warunkami. Po pierwsze, że zgodzimy się potraktować dzieło Wyspiańskiego, a także jego samego, czyli osobowość twórczą, jako szczególny przypadek owej aporetyczności, którą dostrzega w modernizmie Morawski i na którą wskazują wszyscy wcześniej wymienieni, a także inni, nieprzywoływani tu dotąd badacze, gdy mówią o dynamice opozycji czy dialektyce wewnętrznych sprzeczności w modernizmie¹⁷. Po drugie, że zechcemy przyjrzeć się bliżej tym obu wcześniej rozłączonym liniom fabularnym i wychwycić ich spojenia, zjawiska, które – wspomagając się językoznawczą terminologią – moglibyśmy określić jako węzły morfologiczne.

Obie te bowiem linie nie przebiegają równolegle względem siebie, lecz raz wiążą się, raz rozchodzą, częściowo nakładając się na siebie i przenikając wzajemnie, jako że łączą je liczne podziemne przejścia, pozwalające na różnego rodzaju kontrabandę, na jawny i niejawny transfer idei i jakości artystycznych¹⁸. Punktem

¹⁶ Feldman, pisząc o witalizmie Wyspiańskiego, będzie używał przymiotnika nowoczesny: „Wyzwolenie wielkie jał głosić, przemianę bierności i kwietyzmu na nowoczesną energetykę...” (W. Feldman *Współczesna literatura polska 1864-1918*, cz. 2, wstęp T. Walas, oprac. T. Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985, s. 135).

¹⁷ Pogląd taki reprezentuje też Edward Możejko (*Modernizm literacki. Niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994 nr 5/6) czy Maria Delaperrière (*Arkana modernizmu*, tamże).

¹⁸ Przykładem takiej kontrabandy jest choćby Przybyszewski, który swoją zrodzoną pierwotnie z chuci „nagą duszę” szybko ochrzcił w źródle absolutu.

stycznym, miejscem pierwotnego – by tak rzec – zespolenia jest oczywiście sama s z t u k a traktowana jako wartość nadrzędna lub problematyczna; spaja je też – niejako podskórnie – podobieństwo w płaszczyźnie wyrażenia, a mianowicie s y m b o l jako wszechstronny, przechodni trop artystyczny, który w porządku romantyczno-symbolicznym reprezentuje rzeczywistość metafizyczną (absolut), w porządku zaś modernistycznym ma wartość głównie autoteliczną i jeśli obiecuje jakiś wgląd w istotę rzeczy, to wgląd ów ma jedynie charakter świeckiej epifanii. Spoiwem takim jest również m i t, który może być traktowany symbolicznie – jako język wieczności i sposób rozumienia świata, secesyjnie – jako forma upraszczająca i ornamentacyjna, oraz nowoczesnie – jako forma opróżniona, wypełniana już tylko melancholią¹⁹, a także jako język drugiego stopnia w rozumieniu Barthes'owskim. Za problem dla obu porządków wspólny, charakterystyczny szczególnie dla polskiego modernizmu, choć w żadnej mierze nie wyłączający go z modernizmu europejskiego, uznać też należy zagadnienie n a r o d o w o ś c i s z t u k i, które ucharakteryzowane bywa zazwyczaj na sposób (neo)romantyczny, ale któremu łatwo wszczepić modernistyczny gen. Szczególnie, jeśli nie stawia się pytania o istotę sztuki narodowej i nie widzi w tym repetycji romantycznego wzorca, lecz zastępuje innymi pytaniami: czym mianowicie jest nowoczesny naród, jaka powinna być jego sztuka, co znaczy być w Polsce nowoczesnym artystą. I takie właśnie pytania znajdujemy u Brzozowskiego, Irzykowskiego, Berenta, także – u Wyspiańskiego. Podobnie heteromorficzny jest w i t a l i z m, który w układzie symboliczno-narodowym przybiera niejako automatycznie postać idei narodowej irredenty i sztuki patriotycznej, gdy w porządku drugim właśnie pojęcie życia każe tamten łatwy zrost zakwestionować i sproblematyzować.

Obecność tych morfologicznych węzłów – a pokazane tu zostały tylko niektóre, najistotniejsze – jak również ogólna wspólnota problematyki oraz widoczne podobieństwa artystycznego jej wyrazu, ów nieszczęsny styl, który znieprawiał niejedną interesującą myśl – wszystko to wytwarzało wrażenie jednolitości, co pozwoliło badaczom literatury stworzyć całość określaną jako Młoda Polska, a wstępującemu pokoleniu Drugiej Rzeczypospolitej dało prawo przeciwstawić się jej jako całości i obsadzić ją, zwłaszcza na początku, w roli tradycji negatywnej, by móc

¹⁹ Ten stosunek człowieka nowoczesnego do mitu przenikliwie przedstawił, jak wiadomo, Nietzsche w *Narodziinach tragedii*, gdy konstatował: „Bez mitu [...] traci wszelka kultura swą zdrową twórczą moc naturalną; dopiero mitami obstawiony widnokrąg zamyka w jedność cały ruch kulturalny”. Zaraz jednak dodawał: „Oto terazniejszość jako wynik ku zniszczeniu mitu skierowanego sokratyzmu. I oto stoi człowiek bez mitu, wiecznie głodny wśród wszystkich przeszłości, i szuka, grzebiąc i dłubiąc, korzeni, choćby ich szukać miał nawet w najodleglejszych starożytnościach. O czym świadczy ta niezmierna historyczna potrzeba niezaspokojonej kultury nowoczesnej, to gromadzenie wokoło siebie niezliczonych innych kultur, ta trawiąca chęć poznania, jak nie o stracie mitu, o stracie ojczyzny mitycznej, macierzyńskiego łona mitycznego (F. Nietzsche *Narodziiny tragedii*, Warszawa, b.d., s. 160).

zadekretować nowy początek. To także utrudnia współczesnym badaczom wydestylowanie modernistycznych zjawisk z zanieczyszczonej archaizmem materii. Więć również – włączenie Wyspiańskiego do modernizmu, bo jego twórczość jest przykładem okazowym takiego właśnie indywidualnego, splecionego z różnych tendencji morfologicznego węzła. Jako że pierwszą część zdania Irzykowskiego, mówiącą, że Wyspiański jest jako organizacja poetycka kombinacją oryginalną, na pewno trzeba uznać za prawdziwą.

Przynależność Wyspiańskiego do porządku symboliczno-neoromantycznego wydaje się oczywista i trudno byłoby w sposób odpowiedzialny ją zakwestionować. Wiąże autora *Wesela* z romantyzmem zarówno wielokrotnie podkreślany rozmach wyobraźni, jak i dążenie do stworzenia dramatu monumentalnego, podejmowanie tematu historii oraz mitologii narodowej, a także – obecne w jego twórczości bezpośrednio tematyczne odniesienia do historycznych postaci i faktów z tamtego okresu czy wprost do konkretnych utworów literackich. Wiąże go też fantastyka wzmocniona dodatkowo przez świadome posługiwanie się symbolem. To polski dramat romantyczny przefiltrowany przez Maeterlincka, Wagnera i Nietzschego jako orędownika mitu. W porządek ten włączało Wyspiańskiego w sposób naturalny osobiste doświadczenie miejsca, miasta-sarkofagu, jakim był Kraków, a także pracownia Matejki, i przede wszystkim – typ jego wyobraźni, która była wyobraźnią malarską, przyoblekała więc wszelką treść pojęciową w konkretne przedstawienia i do takichże przedstawię się odwoływała. Co sprawiało, że Wyspiański operował swobodnie i niejako automatycznie znakami języka drugiego stopnia – języka kultury, a wybierał znaki najbardziej nośne, czyli te, które wytworzyła najmocniejsza tradycja – romantyczna. Nadawało to jego twórczości ów niezwykle rys monumentalizmu, tak odróżniający ją od trywialnego świata sztuki realistycznej czy naturalistycznej. Równocześnie w sposób nieuchronny ewokowało też wyobrażenie muzeum – przybytku martwej wzniosłości, zatruwającej swym cza-dem współczesnego ducha²⁰. Tak właśnie postrzegał Wyspiańskiego Irzykowski, dla którego stylizacja, mityzacja, wszelkie ciągnięcie poetyckich zysków z uformowanego już i nasyconego emocjonalnie materiału będzie rodzajem estetycznego rentierstwa, sprzecznego z wyznawaną przezeń ideą poetyckiego czynu. Jest to postawa radykalna, dla świadomości modernistycznej niewątpliwie charakterystyczna. Choć dziś Bolecki chce widzieć modernizm jako znacznie bardziej ugodowy i stwierdza, że program nowoczesności nie musi być oparty na pojęciu nowości, że pisarze poszukiwali nowoczesności literatury także w zjawiskach innego typu, wśród których wymienia także tradycję mit, mitologię, historię²¹. W istocie, trudno nie przyznać w modernizmie praw obywatelskich, powiedzmy – T.S. Eliotowi; wówczas jednak należy je też nadać i Wyspiańskiemu, choć wiele wskazuje, że będzie to obywatel kłopotliwy.

²⁰ Tak też – jako inwektywy – użyje słowa „muzeum” Tuwim w znanym wierszu *Dziesięciolecie*: „Do muzeum witezie, magiki, druidy!”.

²¹ W. Bolecki *Modernizm w literaturze*, s. 19.

Co więc upoważnia, a nawet skłania do tego, by umiejscowić Wyspiańskiego także w drugim porządku, na linii modernizmu modernistycznego, czyli – właściwego? By na to pytanie odpowiedzieć wyczerpująco i przekonująco, trzeba by przeprowadzić pełną reinterpretację całej jego twórczości, czyli włączyć ją w częściowo odmiennie niż zazwyczaj konteksty. Przekracza to niewątpliwie zakres tego szkicu, ale przedsięwzięcia takie zostały już podjęte, czego przykładem jest choćby wydana ostatnio książka Magdaleny Popiel. Odwołać się więc przyjdzie do spostrzeżeń przez historyków literatury już poczynionych, jedynie ukazując je w nieco innym oświetleniu.

W pierwszym, przywoływanym tu na początku projekcie periodyzacyjnym, tym firmowanym przez Wykę, *Wyzwolenie* i *Akropolis* dadzą się czytać przede wszystkim jako pochwała odrodzeńczej siły, jako artystyczna transformacja myśli Nietzschego, która, przepuszczona przez swojski filtr romantyzmu, uznana być mogła za powtórzenie romantycznego wezwania do swobody ducha i wolności. Tak też, jako „odmłodzony romantyzm” widział twórczość Wyspiańskiego Feldman. Nie można jednak było nie dostrzec, że autor *Wyzwolenia* opowiada się także przeciw tej tradycji. Ten dysonans trzeba było jakoś zneutralizować i łatwo się go pozbywano – świetnie dawał sobie z tym radę właśnie Feldman – rozszczepiając romantyzm na jasny i ciemny, energetyzujący i „śmiertelny”, na Adama i Zygmunta. Toteż we *Współczesnej literaturze polskiej*, podsumowując rozdział poświęcony Wyspiańskiemu, mógł jej autor z czystym sumieniem napisać: „Mistrzem energii narodowej jest Wyspiański, apostołem woluntaryzmu, idei bezustannego odradzania się i postępu wolnymi czynami twórczymi”²². Słowo „postęp” niech nas tu nie zmyli, wywodzi się ono zapewne raczej z *Króla Ducha* niż idei nowoczesności.

Jeśli jednak usytuować *Wyzwolenie* obok *Patuby* i *Próchna*, więc w kontekście nieco odmiennym, choć także pod względem chronologii macierzystym, wyświeśla się inna problematyka dramatu, charakterystyczna właśnie dla współcześnie rozumianego dyskursu modernistycznego: to problematyka miejsca sztuki, jej słabości i siły, jej mocy i urojeń; to kwestia sztuki i języka, sztuki i formy, sztuki i życia. Walka z Geniuszem jako z martwą formą myśli i poezji wywiedzioną z romantyzmu jest tylko jednym z wątków tego rozległego dramatycznego traktatu. Zarówno w inscenizowanym przez siebie dramacie, jak i w dialogu z maskami Konrad rozważa różne poetyckie role, demonstruje różne projekty i tonacje sztuki – jej tragiczność i liryzm, patos i powszedniość, jej fałsz i żar. Aczkolwiek wszystko to wciąż pozostaje zrelatywizowane w stosunku do jednego centralnego punktu: sytuacji polskiego nowoczesnego artysty²³. Dobrze uchwycił tę sytuację Antoni Potocki w sugestywnym obrazie, ukazującym duszę poety, która „jak motyl prze-

²² W. Feldman *Współczesna literatura polska...*, s. 135.

²³ Tak też – jako nowoczesnego artystę w dzisiejszym rozumieniu – portretuje samego Wyspiańskiego, czyli podmiot biografii twórczej i sportretowaną w korespondencji świadomość artystyczną, Magdalena Popiel w świeżo wydanej a przywoływanej wcześniej książce.

barwny” „wbila się na cierń polskiej doli” i „znając własną swobodę, nie stargnęła się jednak z bolesnego ostrza, by biciem swych cudnych skrzydeł przebarwmy o c a l a ć s w o b o d ę c a ł e j t w ó r c z o ś c i”²⁴. Nie można jednak zapominać, że finał *Wyzwolenia* podważa wiarę we wszelką sprawczą moc sztuki: ci, którzy odegrali dramat, odchodzą – w żaden sposób nim nietknięci – do swoich spraw, pochodnia okazuje się światłem na drucie, artyści – „kramarzami świętości”. Jak echo tych słów brzmi zdanie Hertensteina z *Próchna*: „Sztuka to nie jest rzecz do-stojna”. A ta gorzka prawda utraconej wiary w sztukę i ponawiany wciąż wysiłek jej odzyskania będzie właśnie istotną częścią modernistycznego doświadczenia w całym XX wieku.

Nietrudno wszakże wskazać też nici wiążące Wyspiańskiego z późniejszą, po-wojenną już literaturą czy szerzej: wrażliwością estetyczną, tworzącą podłoże „twar-dej” nowoczesności. Jeśli dobrze wczytać się w tekst *Wyzwolenia*, można znaleźć w nim pośród różnych „głosów” Konrada prefigurację poezji skamandryckiej, a na-wet – jak chce Wiłam Horzyca: futurystycznej²⁵, co nie dziwi, gdy pamięta się o wspólnym dla pierwszych dziesiątków XX wieku witalizmie, choć mającym od-mienne w różnych przypadkach filozoficzne korzenie²⁶. Można też, choć będzie to posunięcie bardziej już ryzykowne i wymagające znacznie większego nakładu pracy interpretacyjnej, wyjąć Wyspiańskiego-poetę z kontekstu stylistyki młodo-

24 A. Potocki *Polska literatura współczesna. Część II: Kult jednostki 1890-1910*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912, s. 194.

25 W artykule *Wyspiański a futuryzm* Horzyca stawia dość śmiałą tezę o prekursorstwie Wyspiańskiego w stosunku do futuryzmu: „i jeden tylko był tu człowiek, któremu idee futuryzmu nie byłyby obce, gdyby doczekał godziny ich narodzin; to Wyspiański. Ale Wyspiański to nie uczeń futuryzmu, to jego p r e k u r s o r! [...] I jemu i im [futurystom] groziło, iż zostaną niewolnikami idealizmu czy utopizmu, aż zrozumieli, że życie na rachunek marzenia, mitu, bez posiadania mocy zdolnych mity i marzenia realizować – jest po prostu oszustwem. [...] ten Polak i ci Włosi zapragnęli bowiem poczuć pod swoimi rękami żywe c i a ł o ś w i a t a, świata takiego, jakim naprawdę jest [...]. Któż nie wspomni tej poetyckiej parabazy Konrada: «Chcę, by w upalny letni dzień...» i nie pomyśli, że o takim właśnie dniu mówi cała poezja futuryzmu!” (w: *Wyspiański i teatr 1907-1957. Praca zbiorowa wydana przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie*, Kraków 1957, s. 63-66). Uogólnienie, jakie Horzyca wyprowadza z owej parabazy, jest dość daleko idące, jeśli jednak porównać ten fragment *Wyzwolenia* i okalający go dialog Konrada z Maską 19 ze znaną strofą *Herostratesa* Lechonia – „Ja nie chcę nic innego, niech jeno mi płacze / Jesiennych wiatrów gędźba w półnagich badyłach; / A latem niech się słońce przegląda w motylach, / A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę, zobaczę” – podobieństwo jest już znacznie lepiej widoczne i głębiej umotywowane, a wiersz Lechonia można czytać jako tekstualne echo *Wyzwolenia*.

26 Pisze o tym m.in. Michał Głowiński w eseju *Maska Dionizosa*, w: tegoż *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marcholt, labirynt*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990.

polskiej, przedstawianej negatywnie jako wielka katachreza, a usytuować go na tle innego kontekstu – szeroko rozumianej poezji awangardowej, w tej jej odmianie, która miała być „poezją czystą”, więc gdzieś na tle luku rozpiętym między Verlaine’em, Mallarmé’em i koncepcjami Henri Brémonda. I – jeśli pójdzie się śladem Kristevej – pokazać, jak w dramatach Wyspiańskiego geno-tekst (rytm, asocjacyjność działająca na wszystkich poziomach – tekstowym, przedmiotowym, kulturowym) rozpościera się, czy wręcz rozpiera w fenotekście, nadając mu dzwiczny kształt²⁷.

Na eksperymentatorski walor dramatycznej i teatralnej formy Wyspiańskiego lojalnie zwracał uwagę, jak pamiętamy, już Irzykowski. Taki eksperymentalny charakter miało odrealnienie świata, wymieszanie różnych poziomów i rejestrów rzeczywistości oraz różnych rodzajów dyskursu, śmiałe posługiwanie językiem drugiego stopnia, budowanie świata z prefabrykatów kultury. Co pozwalała bez trudu wykreślić linię pokrewieństwa idącą przez Witkacego, który sam, jak się za chwilę okaże, miał tego świadomość, po Kantora, Grotowskiego i Różewicza²⁸. A jeśli nieuprzedzonym okiem przeczytać *Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława*, można w nim ku własnemu zdumieniu odnaleźć Gombrowiczowską frazę („Śmiałością” w „Świętość”).

Także ukształtowanie kompozycyjne dramatów Wyspiańskiego²⁹, niezwykle przemyślane, oparte na różnego rodzaju paralelizmach, zróżnicowanych rytmach geometrycznych układów i symetrii, odsyła z jednej strony do tak bliskiej Berentowi wczesnomodernistycznej idei utworu-dzieła sztuki, z drugiej – do szeroko pojmowanych intuicji konstruktywistycznych, właściwych sztuce awangardowej XX wieku. Wypływało to zarówno z wyjściowej inspiracji Wagnerowskiej, która dramata nie tylko wiązała z muzyką, lecz i poddawała muzycznej strukturyzacji, jak i z wyobraźni plastycznej Wyspiańskiego uwrażliwionej na wewnętrzne napięcia formalne i architektonikę całości. Ewa Miodońska-Brookes opisała *Akropolis*

²⁷ J. Kristeva *Kilka problemów semiotyki literackiej (na marginesie tekstu Mallarmégo: Rzut kośćmi)*, przeł. M.P. Markowski, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. IV, cz. 2, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.

²⁸ Problematyce tej były poświęcone dwa referaty wygłoszone w ramach krakowskiej konferencji naukowej *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki (14-17 listopada 2007)*: Zbigniewa Majchrowskiego *Wyspiański – Różewicz, czyli granice współczesności* oraz Zbigniewa Osińskiego *Tadeusz Kantor i Jerzy Grotowski wobec Wyspiańskiego*. Zwracano też uwagę, że o ile literaturoznawcy gotowi są bez walki oddać Wyspiańskiego wiekowi dziewiętnastemu, o tyle teatrologzy chętnie sytuują go właśnie w dwudziestowiecznej nowoczesności i wiążą z awangardowym eksperymentem.

²⁹ Problemowi temu poświęcona jest praca Ewy Miodońskiej-Brookes *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo PAN, Wrocław-Warszawa 1972.

jako „układ rozkwitania podstawowego tematu”³⁰, co nie jest przecież przypadkowym i dowolnym zapożyczeniem formuły. A da się ten dramat równie trafnie scharakteryzować jako układ rozbudowanych symetrii (co robi też Miodońska, pokazując grę wzajemnych spojrzeń, zwierciadłanych odbić, śnień i przebudzeń) czy przez analogię muzyczną – jako wieloinstrumentowe rozwinięcie odpowiadających sobie tematów. Na taką analizę podatne są także inne dramaty Wyspiańskiego, a jej rezultaty odślaniające ich abstrakcyjne – by tak rzec – szkielet, pozwalają odnieść artystyczną wyobraźnię autora *Wesela* do estetycznej problematyki nurtującej awangardowe ruchy dwudziestolecia międzywojennego³¹. Także jeśli wziąć pod uwagę ideę sztuki stosowanej i estetyzacji codzienności, Wyspiański okazuje się przęsłem umożliwiającym połączenie wczesnych koncepcji modernizmu wywiedzionych z ducha Ruskina i Morrisa, z późniejszymi, którym w XX wieku patronowały będą właśnie ruchy awangardowe, jak konstruktywizm, futurizm czy rodzima Awangarda Krakowska.

Do idei nowoczesności odsyła także ideologiczna lektura Wyspiańskiego, przede wszystkim, choć nie tylko – *Wyzwolenia*. I nie chodzi wyłącznie o wielokroć wykazywane podobieństwo między fragmentami tego dramatu a myślą polityczną wczesnej Narodowej Demokracji, która miała być, jak wiadomo, myślą „nowoczesnego Polaka”. Chodzi o samo odsłonięcie i podważenie iluzorycznego, romantycznego w swej genezie przekonania, że prawdziwą wolność można uzyskać także w czystym i niezemijskim państwie ducha. Brutalność lekcji, którą jest *Wyzwolenie*, nie różni się od tej, którą posługuje się Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski*, gdy pisze o polskim Oberammergau, pokazując, jak idea, będąca kiedyś owocem rzeczywistego wysiłku zropaczzonej myśli, przekształciła się w anachroniczny gest, którego powtarzanie utrudnia czy wręcz uniemożliwia kształtowanie nowoczesnej świadomości narodowej.

Cóż więc się stanie, jeśli odwróci się Wyspiańskiego twarzą ku przyszłości? Jeśli pokaże się go nie jako figurę zamykającą przebieg, lecz figurę spajającą dwa przenikające się przebiegi, z których pierwszy z czasem słabnie, drugi zyskuje na sile? Jeśli przysłoni się jego neoromantyczny profil, a odsłoni modernistyczny? Jeśli zapomni się na chwilę o królach, biskupach, wodnicach i witezach, szyszakach i kolumnach greckich, tak irytujących Irzykowskiego, a wyeksponuje się to,

³⁰ E. Miodońska-Brookes *Wawel – „Akropolis”*. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980; zob. również: teje *Wstęp*, do: S. Wyspiański *Akropolis*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Kraków 1985.

³¹ Po części potwierdza to inscenizacja *Wyzwolenia* w krakowskim Teatrze Artystów „Cricot” w roku 1938. Po części, bo choć inscenizacja miała charakter nowatorski (zniesienie granicy między sceną a widownią, kukły postaci), to na plan pierwszy wysunięta została satyra polityczna i zabiegi aktualizujące, a Wyspiański stać się miał sojusznikiem lewicy artystycznej Krakowa w jej politycznych zmaganiach. (Zob. J. Lau *Teatr Artystów „Cricot”*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1967).

co łączyć może twórczość autora *Wyzwolenia* z tymi estetycznymi zjawiskami i postawami, które przyporządkujemy twórcom rozpoznawanym dziś jako pisarze modernistyczni? Takimi zjawiskami, jak różnej proveniencji witalizm, jak antyromantyzm pojmowany jako nowoczesność, jak dylematy współczesnego artysty czy wreszcie szeroko rozumiana awangardowość. Wtedy Wyspiański ukaże się jako szczególna postać owego morfologicznego zawężenia, jako nierozstrzygalnik podminowujący zbyt łatwe podziały i sposoby postaciowania literatury.

O tym, że takie częściowe przemieszczenie Wyspiańskiego nie jest sprzeczne z wewnętrzną świadomością literacką międzywojennego modernizmu świadczyć może to, że gdy opadł kurz bojów stoczonych z Młodą Polską po odzyskaniu niepodległości, gdy dostatecznie już obśmiano wszystkie „osmętnice”, „chramy”, „dźwierze” i „druidy”, ruszający do ataku na romantyzm młodzi prawodawcy nowej sztuki i nowej psychiki społecznej, choć występują pod różnymi znakami, odwołują się częstokroć do Wyspiańskiego jako do sojusznika lub patrona. Tak widzi go Jan Nepomucen Miller, który w *Zarazie w Grenadzie* napisze, że Wyspiański w całej swej twórczości „podjął walkę z dławiącą go trumną dziejowych pamiątek i tubylczej zaściankowości”³², że „wbrew pozornemu indywidualizmowi dążyć on będzie do ożywienia masy, wyłonienia ogólnoludzkiego oblicza w twórczości polskiej i wyznaczenia nowego stosunku jednostki i gromady”³³ – a jedno i drugie jest też celem książki Millera. Tak też postrzega autora *Wyzwolenia* Peiper, gdy zachwalając w „Zwrotnicy” polską odmianę futuryzmu, stwierdza, iż „nasz futuryzm należy umiejscowić na buntowniczej linii opozycji antyromantycznej, którą wypadki historyczne już dawno rozpoczęły kreślić w naszej umysłowości. Jest nim zrozumienie i a p r o b o w a n i e n o w y c h o g ó l n o ś w i a t o w y c h w a l o r ó w k u l t u r a l n y c h, których po roku 1963 bronił u nas pozytywizm. Jest nim a p o l o g i a d o c z e s n o ś c i i k o d e k s u c z y n u, którą rozwijał Wyspiański”³⁴. Za prekursora formizmu (Czystej Formy) w teatrze uznaje Wyspiańskiego (podobnie jak Micińskiego) Witkacy w słynnej rozprawie *O Czystej Formie* powstałej w 1925 roku³⁵, a pogląd ten nie tylko utrzyma, ale i rozwinie przeszło dziesięć lat później, w artykule ogłoszonym na łamach miesięcznika „Studio”, a zatytułowanym *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego*, gdzie pisał m.in.:

sztuki Wyspiańskiego należą do rzadkich okazów Czystej Formy na scenie, tzn. stanowią stworzone w niezwykłym żarze ducha amalgamaty obrazów, dźwięków, znaczeń pojęć i głównie znaczeń działań, w nowe jedności elementarne złożone, jakości teatralne, któ-

³² J.N. Miller *Zaraza w Grenadzie. Rzecz o stosunku nowej sztuki do romantyzmu i modernizmu w Polsce*, F. Hoesick, Warszawa 1926, s. 134.

³³ Tamże, s. 131.

³⁴ T. Peiper *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 104.

³⁵ S.I. Witkiewicz *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i oprac. J. Degler, PIW, Warszawa 1976. <http://rcin.org.pl>

re jak dźwięki w muzyce i barwy w malarstwie stanowią elementy scenicznych konstrukcji formalnych.³⁶

Choć nie cenił Wyspiańskiego jako literata i bagatelizował „polsko-wieszczy” wymiar jego dramatów.

Można więc nazwać Wyspiańskiego zwornikiem polskich modernizmów, mając na uwadze te główne tendencje, jakie zarysowują się na początku XX wieku, w pamięci zaś – cały wiek dwudziesty. Ta architektoniczna metafora odsyła do pola skojarzeń właściwego wyobraźni samego Wyspiańskiego i pozostaje w zgodzie z duchem jego czasów. Duch współczesności pozwala mówić o nim jako o morfologicznym węźle (to zmierzchający się duch strukturalizmu i lingwistycznej metaforyki) czy nierozstrzygałniku (to duch dekonstrukcyjnego słownika). Imperatyw swojskości skłania do wyboru innego jeszcze określenia: reaktywowanego przez Rymkiewicza słowa „źmut”. Takim też źmudem, który nasza myśl porządkująca usiłuje rozsypać i zamienić w przejrzystą strukturę, jest cały polski, a wszystko wskazuje na to, że nie tylko polski – modernizm.

Abstract

Teresa WALAS
Jagiellonian University (Kraków)

Wyspiański as an Issue of Polish Modernism

The starting point for this essay is an observation that new conceptualisations of Polish modernism that have been appearing since the late 1990s (Nycz, Bolecki, and others) usually tend to neglect, or at best clearly marginalise, the output of Stanisław Wyspiański – otherwise, the central figure of the Young Poland (i.e. Polish modernist) literature. The author attempts to find an answer to the question 'why', by disclosing an inner dynamism of two concurrent facets of Polish modernism: the strictly modernist(ic) and the neo-romanticist ones, positioning Wyspiański at their point of contact, knot-tying spot.