

List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego.

Magdalena Popiel

Magdalena POPIEL

List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej. O listach Stanisława Wyspiańskiego

Wstęp

W literaturoznawczym dyskursie o liście na początku XXI wieku nie może nie zabrzmieć ton epitafijny: pochylamy się nad umarłym już prawie gatunkiem. W dobie SMS, korespondencji e-mailowej, a także kartek z wydrukowanym tekstem życzeń epistolografia staje się zamkniętym rozdziałem piśmiennictwa. Jednakże zjawisko kryzysu nie jest tutaj nowe. Historia listu obfitowała w wiele ostrych zakrętów. Tak było na przełomie XVIII i XIX wieku, gdy w związku z rozwojem prasy list zaczął tracić swoją funkcję informacyjną. Wówczas jednak romantyzm dostarczył istotnych bodźców do odrodzenia się epistolografii w nowej formie. Można sięgnąć do przykładu bliższego: nie dalej jak 70 lat temu Karol Irzykowski swój szkic-recenzję zatytułował: *Czy list umiera? O zlekceważeniu życia indywidualnego*. Refleksja Irzykowskiego zmierza do tezy głębszej niż konstatacja, iż zmiany technik komunikacyjnych są przyczyną chwilowego, jak sądził, upadku epistolografii. „To przemiany w człowieku zniewolonym przez instytucje społeczne a zarazem obnażonym i zdemaskowanym przez naukę i literaturę powodują ssparaliżowanie, zlekceważenie i stchórzenie życia indywidualnego”. Człowiek „pisze widokówki, bo sam jest widokówką”¹. Ten namysł Irzykowskiego głęboko osadzony w przesłankach antropologii modernizmu kieruje moją uwagę ku pewnemu gatunkowi narracji epistolograficznej, który w granicach szeroko rozumianej nowoczesności zajmuje wyjątkowe miejsce: określeń go jako l i s t a r t y s t y.

¹ K. Irzykowski *Czy list umiera? O zlekceważeniu życia indywidualnego*, „Kronika Polski i Świata” 1938 nr 28, cyt. za: tegoż *Pisma rozproszone 1936–1939*, pod red. A. Lama, Kraków 1999, s. 418.

List, obok dziennika, pamiętnika, autobiografii należy do literatury dokumentu osobistego². List artysty bywa zazwyczaj „osobistym dokumentem literatury”, aktualizującym literackość w jej intymnym wymiarze. Wyrasta on, jak każdy autentyczny, żeby odwołać się do tezy Jerzego Jarzębskiego, z literatury faktu, nurtu autobiograficznego oraz autotematyzmu³. Jest zatem wypadkową dyskursu opisującego świat zewnętrzny, dyskursu koncentrującego się na wewnętrznych doświadczeniach autora oraz dyskursu zwracającego się ku swoim regułom. Na potrójną zależność narracji autobiograficznej wskazała Małgorzata Czermińska⁴. Oryginalna formuła autobiograficznego trójkąta z wierzchołkami określonymi jako świadectwo, wyznanie i wyzwanie lokowała te kardynalne punkty w „ja” mówiącym, zewnętrznym przedmiocie zapisu autobiograficznego oraz czytelniku. Znamienne są zbieżności, jak i rozbieżności tych dwóch troistych układów odniesienia. Oś wyznaczona punktami świadectwa i autobiografii wydaje się linią mocną, nie budzącą wątpliwości. Uzupełnienie jej o trzeci wyznacznik otwiera horyzont autotematyzmu i horyzont odbiorcy. Otóż wydaje się, że te dwa horyzonty ulegają stopieniu na szczególnych zasadach w tym typie epistolografii, jakim jest list artysty.

Do kogo pisze artysta? Oczywiście do artysty. Nieprzypadkowo na przełomie XVIII i XIX wieku m.in. w kręgu szkoły jenańskiej czy pismach Henryka Kleista można zaobserwować kształtowanie się gatunku listu artysty do artysty⁵. Nadawcami i adresatami byli pisarze, malarze, filozofowie. Zostaje w ten sposób wyznaczona wspólna przestrzeń wypełniona, jak to określił Charles Taylor, „siecią rozmowy”. Powstaje w takich warunkach rodzaj socjolektu nastawionego tyleż na porozumienie co zmiierzającego do samopotwierdzenia statusu artysty. Powiada Taylor: „jestem podmiotem jedynie w relacji do pewnych rozmówców: w pewnej relacji do tych, którzy odegrali kluczową rolę w procesie mojego samookreślenia”⁶.

Dyskurs listu będzie koncentrował się na potwierdzeniu tożsamości artysty. W komunikacji epistolarnej dialog z konkretnym odbiorcą, a więc sytuacja zasadniczo różna od dziennika, pamiętnika czy autobiografii, jest swoistą p r o w o k a c j ą d l a t o ż s a m o ś c i k r e a c y j n e j a r t y s t y. W tę konfigurację ja – ty wkraczają dwa elementy o mocy artefaktywnej: dystans i medium. Oddalenie i zapełniona znakami kartka papieru tworzą scenariusz spektaklu. Tworzą także rolę, w którą wchodzi nadawca: rolę artysty w działaniu, artysty w akcji. List ujaw-

^{2/} Termin ten zaproponował Roman Zimand w swojej książce o *Dziennikach Żeromskiego (Dziarysta Stefan Ż., Wrocław 1990)*.

^{3/} J. Jarzębski *Kariera autentycznego*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982.

^{4/} M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

^{5/} Por. H. Kleist *Ein Lesenbuch für unsere Zeit*, Berlin und Weimar 1985.

^{6/} Ch. Taylor *Zródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001, s. 70; por. K. Rosner *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

Popiel List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej

nia ze szczególną siłą dialektykę rozpoznania siebie poprzez określenie sfery możliwości i konieczności. Koniecznością staje się działanie służące rozpoznaniu własnych możliwości jako artysty. Skłania to m.in. do autotelicznej orientacji przekazu, która odsłania kompetencje nadawcy.

Wyzwolenie inwencyjności może ujawniać się nawet tam, gdzie wydaje się, że list spełnia przede wszystkim swoją funkcję użytkową. Na przykład gdy pojawia się nieodzowny motyw finansowy (np. prośbę o pożyczkę), który w listach artystów byłby wdzięcznym przedmiotem badań: „Tymczasowo proszę o jakie 5 złr, abym je mógł rzucić niejako pomost do dalszej egzystencji”⁷. Zdanie to pochodzi z listu Stanisława Wyspiańskiego. To właśnie listy autora *Studium o „Hamlecie”* pozwolą skonkretyzować interesujący mnie typ narracji epistolograficznej.

Jeśli Jan Kott nazwał korespondencję romantycznego kochanka, listy Zygmunta Krasieńskiego do Delfiny Potockiej „największą powieścią polskiego romantyzmu”⁸, to listy Wyspiańskiego można by określić „n a j w i ę k s z ą p o w i ę s c i ą p o l s k i e g o w c z e s n e g o m o d e r n i z m u”. Powieścią pozbawioną wątku romansowego a zarazem bez reszty wypełnioną namiętnością. Jedynym, ale wszechobecnym obiektem pożądania jest tu sztuka.

List artysty a instytucja literatury

Odpowiedź na pytanie, czym jest list artysty, nie zaczyna się od wskazania roli nadawcy i nie kończy na wyznacznikach retorycznych dyskursu. Niewątpliwie jest to pojęcie bardzo mocno osadzone w historii; list artysty będzie tym, co w pewnym czasie i miejscu przez pewną społeczność zostało za taki list uznane. Utajony żywot, jaki wie dzie list od czasu napisania, bywa często frapujący, pełen zwrotów akcji i dramatycznych niespodzianek. Moment ujawnienia a zatem ukonstytuowania w swym bycie „listu artysty” może być równie intrygujący. *Pro captu lectoris habent sua fata ... epistulae*.

Jaki los spotkał zatem 49 gładkich kartek formatu 21x17 cm, o postrzępionych brzegach, schowanych w 12 kopertach niebieskich lub zielononiebieskich, opratrzonych znaczkiem czerwonym 10-halerzowym z podobizną cesarza austriackiego? Los był dla nich przychylny: w roku 2004, a zatem po 99 latach, listy artysty, o którym się jeszcze pamięta, są obecne w naszej kulturze literackiej. Jednak o sposobie tej obecności zadecydował nie tylko ich nadawca, lecz również autor opracowania i wydawca. Listy Wyspiańskiego do Stanisława Lacka pisane między 28 marca a 7 maja 1905 roku, bo o nich tu mowa, dzięki przede wszystkim Leonowi

⁷ List do J. Nowaka z 19 października 1900 roku, za: S. Wyspiański *Listy różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, komentarz z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego – M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 173.

⁸ J. Kott *Największa powieść polskiego romantyzmu*, wstęp do: Z. Krasieński *Sto listów do Delfiny*, Warszawa 1966; por. M. Janion *Tryptyk epistolograficzny*, w teście: *Prace wybrane*, t. 2, Kraków 2000; K. Fazan *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistologafią a sztuką*, Kraków 2001.

Płoszewskiemu i Marii Rydlowej wiodą żywot podwójny Po pierwsze, stanowią one blok listów. W IV tomie *Listów zebranych*, który ukazał się w 1998, roku znalazła się cała znana aktualnie korespondencja Wyspiańskiego skierowana do Lacka. Jak trafnie zauważyła Stefania Skwarczyńska w swej *Teorii listu*: „zestawienie obok siebie list z listem, w ciągłą serię korespondencyjną tego, co w rzeczywistości jest rozdzielone upływem czasu i tym czasem naprawdę przesiąknięte, stwarza skrót rzeczywistości, skrót taki, jakim operuje sztuka”⁹. A zatem już samo skomponowanie bloku listów jest zabiegiem konstrukcyjno-interpretacyjnym.

Jest to tym bardziej istotne, że listy Wyspiańskiego do Lacka żyją w naszej świadomości literackiej także w inny sposób. Tom 11 *Dzieł zebranych*, wydany przez Płoszewskiego w 1961 r., zawiera m.in. wiersze autora *Wyzwolenia* wypreparowane z listów. Są one w dużej mierze owocem zabiegów wycinania i przyszywania tekstu zapisanego na 49 białych arkusikach. Mechanizm poczynań zmierzających do skonstruowania pewnej rzeczywistości literackiej działa zatem w tych dwóch przypadkach w sposób diametralnie odmienny¹⁰. W pierwszym, sztuczny zabieg ujednolicenia i zintegrowania tekstów podkreśla ich zwartość narracyjną. W drugim, wyodrębnienie bardziej zrytmizowanych fragmentów z ciągu wypowiedzi spowodowało semantyczną i kompozycyjną dezintegrację tekstu początkowego. Jedno i drugie było działaniem z pogranicza mistyfikacji literackiej. Znamienne jednak, że intencja przyświecająca decyzjom wydawcy miała w obydwu sytuacjach ten sam cel: wydobycie literackości.

Korespondowanie jako artefakt

26 marca Lack wyjeżdża do Wenecji, pierwszy list Wyspiańskiego skierowany do przyjaciela zaczyna się od słów: „Niedouwierzenia ta prawda, że Pan może być tak daleko”¹¹. Kraków i Wenecję dzieli nie geograficznie czy matematycznie wyznaczona przestrzeń. Dzieli je wszystko jak byt od nie-bytu. „Piszę do Pana – kontynuuje Wyspiański – na tamten świat, gdyż Pan czytając myśleć będzie, że list z tamtego świata przybywa”. „Tamten świat”, tzn. świat Innego swoim statusem ontologicznym przypomina zaświat.

To oddalenie staje się podniętą dla wyobraźni; dystans uruchamia maszynę kreacji. Relacja przestrzenna, jaka powstaje między korespondującymi umożliwia gest kreatora *ex nihilo*. Inicjuje grę konstruowania nowych światów, powiada Wyspiański: „wymiana naszych listów dowodzić będzie, że oba te światy istnieją” (s. 318). List – słowo legitymizuje ów dwoisty świat – zaświat, mój, z którego ślę list

^{9/} S. Skwarczyńska *Teoria listu*, Lwów 1937, s. 350.

^{10/} Na potrzebę spójnej lektury listów obejmującej tekst prozatorski i wierszowany zwracał uwagę J. Kolbuszewski (*O lirycznej twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, „Ruch Literacki” 1992 z. 1-2). Por. także interesujący komentarz do listów K. Ciapały *Epistolograficzny autoportret artysty*, „Teksty Drugie” 2000 nr 4.

^{11/} S. Wyspiański *Listy różne...*, s. 318. Dalej podaję numerację stron w nawiasach według tego wydania.

Popiel List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej

i Twój, z którego list do mnie przybywa. Korespondowanie funduje nowy kosmos, zawieszając wszystkie dotychczasowe relacje. Sytuacja, w jakiej znajdują się piszący do siebie, jest zatem aktem odnowienia tożsamości w niepowtarzalnej konfiguracji podmiotowej.

To, co ma szansę powstania w sytuacji dialogu, jest konstrukcją złożoną, opartą na szczególnej technice punktów widzenia. Rzecz bowiem nie tyle w opisie świata, do którego aktualnie należy Inny. Istotą tej interpersonalnej konstrukcji jest gra czterema perspektywami: „Opowiem Panu czym jest to, na co Pan patrzy, bo tam za Panem myślą idę, i dowiem się od Pana czym jest to, co widzę tutaj, gdy w myślach ku moim stronom spojrzę” (s. 318). Nasze postrzeganie ma być weryfikowane przez cudze wyobrażenie tej rzeczywistości. Korespondowanie zatem jest przede wszystkim sztuką wyobraźni.

Konstruktywistyczny wymiar epistolografii nawiązuje do formy, która realizuje się w zwrotnej sytuacji komunikacyjnej: formy dialogu. Wymiana listów jest dla Wyspiańskiego rodzajem dialogu dramatycznego, a ten musi spełniać określone warunki. Jednym z nich jest zasada ciągłości. Dialog, jak i korespondencja, rodzi się z rozdzielenia ról. Budowany w układzie przestrzennym kosmos jest mocno osadzony w czasie. Dialog i pisanie listów opierają się na określonej mierze temporalnej, mają swój rytm, który decyduje nie tyle o ustrukturuwaniu wewnętrznym, ale o samej istocie. Nieprzerwana ciągłość staje się koniecznym warunkiem korespondowania („korespondencję prowadzi się pisząc ciągle” s. 321). Nie zastosowanie się do tej zasady niweczy dzieło. Gniewne strofowanie Lacka przez Wyspiańskiego jest reakcją artysty na leniwego i nieporadnego „psuja”, który nigdy nie wysłał listu na czas: „To nie może tak być. To niczego nie wyobraża. To niczego nie tworzy. Tu się wszystko rozlatuje w dystansie czasu” (s. 339). Korespondencja może stać się artefaktem, jeśli ma rytm i spoistość dobrze skrojonego dialogu. Wymaga współtworzenia, świadomej wspólnoty celów, reguł i wartości.

Niezadowolony artysta przemienia się niekiedy w melancholię modernistycznego twórcy: „Nie umie Pan prowadzić korespondencji. [...] Niech się Pan uspokoi – błąd ten posiadają wszyscy, którzy ze mną kiedykolwiek korespondowali [...] i przeto nie dowiedzą się nigdy niczego ode mnie” (s. 321). Korespondencja to jeszcze jedno zaprzepaszczone dzieło Wyspiańskiego – budowniczego świata¹².

W stronę retoryki.

Teatr-pułapka

Teatr jako pułapka na myszy – ten szekspirowski wynalazek zachwycał autora *Studium o „Hamlecie”*. Narracja listów do Lacka ma swój kościec fabularny – to starania artysty o dyrekcję Teatru Miejskiego w Krakowie. Pod koniec marca sprawa konkursu na to stanowisko dopiero się klaruje, Wyspiański bada swoje szanse i zaczyna serio myśleć o podjęciu się nowych obowiązków. Ostatni list został napisany

^{12/} Por. M. Popiel *Wyspiański i estetyka modernizmu. W kręgu pojęcia konstrukcji artystycznej*, „Ruch Literacki” 2003 z. 3.

Dociekania

7 maja, a cztery dni później Rada Miejska z prezydentem na czele podejmuje decyzję o powierzeniu dyrekcji... Ludwikowi Solskiemu.

Co rozgrywa się między tymi datami, jak kształtuje się struktura fabularna listów? Zdarzenia opisywane przez autora to oficjalne i nieoficjalne spotkania, najczęściej odbywające się w domu Wyspiańskiego, listy wysyłane i odbierane, podejmowane decyzje, np. wpłacenie kaucji pieniężnej, jaką składali kandydaci i działania wykonywane poprzez adwokata. To także wydarzenia i opinie, jakie w formie plotki tłumnie docierają do Wyspiańskiego, nadając akcji duże tempo. Owe podane w listach fakty to zaledwie punkty, na których zostaje rozpięta sieć dramatu. Atmosfera zaczyna gęstnieć w miarę jak bohater angażuje całą swoją osobę w to teatralne przedsięwzięcie. Czas nie porządkuje zdarzeń, zasada linearnego następstwa nie wymusza żadnej logicznej, przyczynowo-skutkowej zależności. Zabiegi konkurentów, jak i sojuszników, a także poczynania decydentów co krok ujawniają dziwną, niezrozumiałą dla narratora, niezgodną z jego oczekiwaniami formę i skutki. Wyspiański próbuje zracjonalizować sytuację, w jakiej się znalazł, z którą się utożsamia i nie utożsamia jednocześnie. Formułą intelektualną i wyobraźniową, mającą to ułatwić, jest oczywiście teatr. Myślenie poprzez metaforę teatru pozwala mu oswoić ten świat, który nagle został wprawiony w ruch. Teatralizacja rzeczywistości wydaje się być szansą zachowania dystansu wobec kosmosu kręcącego się wokół jednej osi. Wyspiański nie tylko z powodu złego stanu zdrowia nie włącza się aktywnie w kampanię na rzecz własnej kandydatury, świadomie przyjmuje pozycję neutralnego obserwatora. Podmiot skrupulatnie przestrzega reguł dostatecznego oddalenia od rzeczywistości, którą opisuje. Dystans pozwala mu spoglądać na rozgrywające się wypadki jakby z pozycji teatralnego widza: „Z domu nie wychodząc, widzę codziennie stan i stadium rozwoju swojej kandydatury. [...] Mam rewię ludzi” (s. 322). Ten panoramiczny obraz co chwila ulega deformacji, rozrastając się do tragiczno-epickich wymiarów i nabierając koturnowej rangi bądź też karlejąc w farsę. Bój o teatr angażuje nie tylko środowisko artystyczno-dziennikarskie i polityczno-urzędnicze, ale cały Kraków. Gdy Wyspiański pisze: „Na mieście wojna. Zbierają podpisy za mną” (s. 337), uderza w ton homerowy, gdy zaś stwierdza „teraz już całe miasto radzi o teatrze. Niedługo i przekupki wniosą do Prezydenta odnośną petycję i memoriał” (s. 346), patetyczna hiperbola nabiera cech szyderstwa i autoironii.

W komentarzach dyskusji, jakie toczą się w komisji teatralnej, ubieranie radców miejskich w togi greckich mówców ma także sens ambiwalentny. Niekiedy jest ujęte w ironiczny cudzysłów, ale bywa też śmiertelnie (bo poetycko) serio: „Cisza jest – otwarte na przestrzał wszystkie pokoje... zegar wydzwonił... a głosów – dźwięków tyle w uszach dzwoni – woła – krzyczy – jakbym otoczony był na środku wielkiej sali, jakby około mnie był wielki amfiteatr żywy ludźmi. Może to jest posiedzenie Rady?” (s. 353).

W tym splocie dwóch tonacji im bliżej punktu kulminacyjnego, tym intensywniejsza jest właśnie ta druga, ciemna. Tymczasem ostatni list staje się ostrym zgrzytem, zaskakującą pointą. Narracja kończy się bowiem, według określenia au-

Popiel List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej

tora, „komedią społeczną”, „sztuką z intrygą”, „Intrygą i Miłością”. Wyspiański 7 maja, w przeddzień swoich imienin, odkrywa, że znalazł się w centrum spisku uknutego przez rodzinę wymierzonego przeciwko jego kandydowaniu. Krewni próbowali w tym celu wykorzystać nawet jego żonę. Wyspiański zapowiada dokonanie, jak pisze, „rewolucji pałacowej” i wyrzucenie za drzwi przybyłych z wizytą imieninową gości.

Ten finał nasycony jest o wiele większą dramaturgią, niż sugerują aluzje literackie czy zapowiedź rodzinnej klótni. Pęka bowiem iluzja dystansu, jaki bohater na początku zakładał. Cztery ściany domu – ten bastion neutralności, gwarancja trzeźwego osądu i swobody decyzji – został zdobyty. Szczególnie boleśnie odczuwa to ktoś, dla kogo dom właśnie i rodzina były miejscem wyjątkowej intymności. Ale i to chyba nie jest najważniejsze.

Listy do Lacka pokazują, jak paradoksalnie teatr stał się swoistą pułapką dla samego artysty. Pod warstwą fabularną tekstu rozciąga się warstwa pragnień i lęków, fascynacji i obaw, pasji i rozpacz. Wyspiański pojmuje swoją kandydaturę jako podjęcie wyjątkowego dzieła, być może, w jego estetycznej hierarchii wartości, dzieła najważniejszego. Pracuje intensywnie nad przyszłym repertuarem teatru, zamyśla nowe inscenizacje, planuje tłumaczenie sztuk oraz przeróbki już znanych. Listy są świadectwem sytuacji artysty stojącego przed zamierzonym dziełem swojego życia. Bieguny dramatycznych napięć wypełniające korespondencję nie wyznaczają tylko marzenia o teatrze i przecucia, że nie zostaną spełnione. Listy opisują przede wszystkim coraz wyraźniej uświadamianą sytuację osaczenia jednostki ceniącej wolność egzystencjalną i artystyczną ponad wszystko. Banalne prawdy, że w całej sprawie chodzi nie o dobro, ale o interes, nie o sztukę, ale o pieniądze urastają do rangi bolesnego doświadczenia. Istota porażki tkwi w uświadomieniu sobie rozmiaru uprzedmiotowienia, gęstości sieci intryg, totalności manipulacji zagrażającej wolności „ja”. W jednym z najbardziej sugestywnych poetyckich fragmentów pada pytanie: „W czyichże rękach byłem manekinem?” (s. 342).

Pismo i głos

Listy Wyspiańskiego mają też trzeci wymiar: nie są tylko narracjami o pożądaniu dzieła jako szansie samorealizacji, są dziełem spełnionym, stały się bowiem inkarnacją artysty. To koncept samego Wyspiańskiego, który pisanie nazywa „zamienianiem się w papier” (346). List jest przede wszystkim formą pisemną a domeną poezji jest brzmienie, dźwięk, rytm. Listy do Lacka zbudowane są z materii pisma i dźwięku, osadzone w tworzywie papieru i tworzywie głosu.

Jak wyjaśnić swobodne przechodzenie od prozy do wiersza w tych tekstach? Oczywiście najprościej konwencją, o co najmniej potrójnym rodowodzie. List artysty ulokowany w tradycji klasycznej epistolografii zawdzięczałby wiele listowi poetyckiemu w różnych jego odmianach. Niewątpliwie krąg zależności gatunkowych sięgałby formy horacjańskiej łączącej list poetycki z satyrą, ale także do *Heroid* Owidiusza, w których temat wielkich namiętności i wewnętrznych rozterek

orientował ku odmiennej retoryce. Polscy kodyfikatorzy sztuki rytmotwórczej XIX wieku, m.in. Euzebiusz Słowacki („*Prawidła wymowy i poezji*”, 1826), Józef Franciszek Królikowski („*Rys poetycki*”, 1828), Józef Korzeniowski („*Kurs poezji*”, 1829), akcentowali nachylenie liryczne, epickie jak i dramatyczne listu poetyckiego.

Jest i druga tradycja, krystalizująca się w kulturze niemieckiej przełomu XVIII i XIX wieku we wspomnianym już tu kręgu jenajskim. *Fragmenty* Fryderyka Schlegla i Novalisa drukowane w „*Athenaum*” i „*Lyceum*” powstają jako szczególny rodzaj epistolografii. Nie jest rzeczą przypadku, że przełomowy projekt estetyki i antropologii romantycznej, uwidoczniający silne związki pomiędzy koncepcją osobowości a fragmentarycznością i ironią, rodził się na zasadzie wymiany myśli, jaką umożliwia epistolografia.

Przełom XIX i XX wieku przynosi jeszcze jedną znaczącą perspektywę, w której forma listu operującego wierszem i prozą dobrze się tłumaczy. To oczywiście synkretizm rodzajowy jako efekt poszukiwań estetycznych ideału dzieła totalnego. W polskim piśmiennictwie tego okresu kontekstem dla listów Wyspiańskiego byłoby np. łączenie przez Stanisława Brzozowskiego w filozoficznym eseju prozy, wiersza, dialogu¹³.

Blok listów Wyspiańskiego do Lacka widziany jako dzieło integralne uderza różnorodnością. Jest ona efektem wielotonalności stylowo-tematycznej. Można by dokonać tu analizy podobnej do tej, jaką przeprowadził Mieczysław Tomaszewski w *Weselu*, posługując się tonami jako kategoriami ekspresywnymi¹⁴. W listach dostrzec można regułę kontrapunktu pomiędzy *sarcastico* a *poeticamente*, *scherzando* a *ironicamente*, *phantastico* a *misterioso*.

Złożoność struktury listów wynika z wielości, a także przypadkowości cezur, jakie tu występują. Ta nieprzewidywalna sekwencjonalność dotyczy rozróżnienia całości epistolarnych, wyodrębnionych przez nadawcę na różnych poziomach, w tym fragmentów wierszem i prozą. Odnosi się również do sytuacji niespójności tekstualnej jako konsekwencji dopisywania w ciągłym tekście kolejnych części listu w pewnych odstępach czasu. Te wszystkie cechy sprawiają, że listy nabierają rysów *bricolage'u*. Krzyżowanie się i mieszanie rozmaitych całości, gatunków, trybów podkreśla status tekstu jako zdarzenia. Ten efekt zostaje wzmacniony wymiarem brzmieniowym listów. Są one intrygującym świadectwem myślenia dźwiękiem, myślenia rytmem widocznego zarówno we frazie

^{13/} Por. M. Wyka „*Poznać dusze twórcze*”, wstęp do: S. Brzozowski *Komentarze poetyckie*, Kraków 2001. Dla opisanego gatunku listu artysty ważna jest również konstatacja, iż zjawisko wprowadzenia mowy związanej do dyskursu epistolarnego prozą zdarza się nie tylko w listach pisarzy. Podobną formą posługują się także inni artyści, czego przykładem niech będzie chociażby Paul Cezanne piszący do Emila Zoli. W tym wypadku główną motywacją posłużenia się wierszem jest prowadzenie gry towarzyskiej.

^{14/} M. Tomaszewski „*Wesela*” *tony, rytmy i echa*, w: *Magia „Wesela*”, red. J. Michalik i A. Stafiej, Kraków 2003.

Popiel List artysty jako gatunek narracji epistolograficznej

lirycznej, jak i prozatorskiej¹⁵. W listach pojawiają się fragmenty, których Płoszewski nie umieścił w tomie wierszy ani w Uzupełnieniu obejmującym, według wydawcy, teksty pograniczne. W tych swoistych przesłach tekstowych proza stopniowo nabiera regularności, wprowadzane są rymy, rozchwianie melodyczne zdań oznajmujących i pytających zostaje ujęte w karby izosylabizmu, choć nie jest to uwidocznione graficznie. Wykreślenie linii melodyczno-rytmicznej listów byłoby próbą stworzenia meandrycznej konstrukcji myślowo-artykulacyjnej odpowiadającej strukturze tożsamości narracyjnej.

Wspomniany na początku Karol Irzykowski w jednym ze szkiców opowiadał, jak odczytując po latach swoje notatki stenograficzne z wykładów Brzozowskiego, odniósł wrażenie, że ponownie słyszy głos mówiącego znad katedry¹⁶. Skrupulatnie odcyfrowywane hieroglify stenogramu przywołały w jego wyobraźni *timbre* głosu, intonację, długość rozciągniętej frazy. Drobne znaki pisma, gęsto wypełniające 49 karteczek o wymiarach 21x17, kryją w sobie pokłady, wśród których jest też, przechowywany na szczególnych prawach możliwych tylko w liście, głos artysty.

Filologiczna archeologia listów Wyspiańskiego odsłoniła trzy warstwy współtworzące świadectwo egzystencji artysty. Artysty podejmującego równocześnie trzy próby „zamienienia się” w dzieło: w trybie narracji tworzącej z korespondencji dzieło wyobraźni, dalej, narracji o dziele, jakim jest teatr, oraz narracji, która w swym wymiarze autotelicznym konstytuuje samo dzieło.

Istnienie budowane na rytmie prób bywa zazwyczaj uznane za tożsamość heroiczną. „Pisanie – powiada Witold Gombrowicz, a list artysty jest szczególnym przypadkiem takiego właśnie pisania – nie jest niczym innym, tylko walką, jaką toczy artysta z ludźmi o własną wybitność”¹⁷. Właśnie walką o możliwość zaistnienia w dziele. Walką – nie dialogiem, walką – nie mediacją. Nie ton konwersacji, ale gniewnych perswazji i inwektyw dominuje w narracji Wyspiańskiego. Można by sądzić, że demiurgie Wyspiańskiego zazwyczaj kończą się klęską. Dziełem zaprzeczonym okaże się dialog listów między Krakowem a Wenecją i wymarzony teatr. Ale to tylko pół prawdy. Wyspiański nigdy nie był piewką zwycięskich zmagających. Jego wyobraźnia Ignęła do obrazów pojedynków jak ten Jakuba z Aniołem, czy biskupa z królem. To zwanie walczących stron jest tym co najważniejsze, bo ono rodzi opór będący niezbędnym składnikiem dynamiki tworzenia.

Dla artystów takich jak autor *Wyzwolenia* sztuka nie zaczyna się w jednym miejscu a w innym kończy, nie ma ściśle wyznaczonych granic, wytyczonych enklaw. Cała rzeczywistość jest wypełniona potencjałem artefaktu. Źródła jego ożywienia

15/ O melodii mowy w tekstach Wyspiańskiego bardzo interesująco pisał W. Szturc *Mowa jako rytm w teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1996.

16/ K. Irzykowski *Stanisław Brzozowski jako mówca*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938 nr 16.

17/ W. Gombrowicz *Dzienniki 1953–1956*, Kraków 1986, s. 57.

Dociekania

leżą jednak po stronie podmiotu o określonych predyspozycjach. Fridrich Gundolf sformułował je w swojej monografii Goethego: „Każda chwila jego istnienia miała tę zdolność, że mogła stać się ośrodkiem i osią całości jego istnienia”¹⁸. Tożsamość artysty może uzyskać swoją pełnię w każdym punkcie rzeczywistości, który uczyni przedmiotem artystycznej kreacji. List artysty opowiada o takiej egzystencji i jest zarazem jej uobecnieniem.

^{18/} F. Gundolf *Goethe*, cyt. za *Teoria badań literackich za granicą*, red. S. Skwarczyńska, t. 2, cz. 1, Kraków 1974. Tym zdaniem posłużył się jako mottem J. Błoński w swym szkicu o *Dziennikach Gombrowicza*, w: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994, s. 141.