

LESZEK ENGELKING

Łódź

ALUZJE DO „DZIADÓW” ADAMA MICKIEWICZA W „WYZWOLENIU” STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Jeśli postąpimy zgodnie z radą Leo Spitzera i będziemy *Wyzwolenie* (1903) „czytać ciągle od nowa, cierpliwie i z ufnością, w dążeniu do przeniknięcia niejako w atmosferę dzieła”¹, co zdaniem tego badacza jest jedyną właściwą metodą podejścia do dzieł sztuki słowa, to zauważymy z pewnością (jeśli nie nastąpi to już wcześniej: przy pierwszym czytaniu), że aluzje literackie stosunkowo gęsto nasycają tekst dramatu Wyspiańskiego. Już sam ten fakt powinien skłonić nas do przypuszczenia, że chwyt ów odgrywa w interesującym nas utworze rolę niebagatelną i że wobec tego ma istotne znaczenie dla jego interpretacji.

Oczywiście, aby przypuszczenie to przestało mieć charakter wyłącznie intuicyjny, trzeba nam przede wszystkim wiedzieć, czym jest aluzja literacka. Posłużmy się definicją autorstwa Konrada Górskiego. Badacz ów proponuje przez aluzję literacką rozumieć „aluzyjne nawiązanie do tekstu innego dzieła literackiego, dzięki czemu dany utwór posługuje się w większym lub mniejszym stopniu zawartością drugiego utworu jako sposobem wyrażenia własnej treści”². Jest więc aluzja literacka „pewnym typem środka artystycznego, wyrastającego na podłożu związków zachodzących między twórczością indywidualną i zastanym przez danego autora dotychczasowym dorobkiem życia literackiego”³. Do

¹ L. Spitzer, *Linguistic and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton 1948, s. 27. Cyt. za: P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy [fabularnej] Wacława Berenta*, Wrocław 1969, s. 12.

² K. Górski, *Aluzja literacka. (Istota zjawiska i jego typologia)*, (w:) *Z historii i teorii literatury*. Seria 2, Warszawa 1964, s. 7-8, podkr. autora cytatu.

³ Ibidem, s. 8.

pracy Górskiego odwołuje się Ziva Ben-Porat, w taki oto sposób rozwijając jego definicję: „Aluzja literacka jest środkiem do jednoczesnego ożywienia dwóch tekstów. Ożywienie takie następuje w wyniku posługiwania się specjalną oznaką [*signal*]: znakiem (prostym lub złożonym) w danym tekście określonym poprzez dodatkową obszerniejszą sferę odniesienia [*referent*]. Sfera ta jest zawsze niezależnym tekstem”⁴. Izraelska badaczka podkreśla, że zgodnie z tą definicją „aluzja literacka różni się od aluzji w ogóle (tzn. «napomknienia o znanym fakcie») ze względu na charakter zarówno znaku, jak i sfery odniesienia, jak również przez wzgląd na końcowy produkt oraz proces aktualizacji”⁵.

W dramacie Wyspiańskiego z łatwością odnajdziemy aluzje do dzieł trzech wieszczów, a także do utworów greckiego antyku oraz do *Hamleta* Williama Shakespeare’a⁶. Tutaj jednak interesować nas będą odwołania do jednego tylko utworu: do *Dziadów* (1820-1832) Adama Mickiewicza. Zresztą – jak się okaże – to właśnie arcydramat Mickiewicza jest głównym literackim układem odniesień *Wyzwolenia*⁷.

⁴ Z. Ben-Porat, *Poetyka aluzji literackiej*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 318 (oryginał: Z. Ben-Porat, *The Poetics of Literary Allusion*. „P T L: Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature” 1 (1976), s. 105-128).

⁵ Ibidem.

⁶ Anna Wójcik twierdzi, że postać Konrada i postać Hamleta „wykazują w wielu aspektach zadziwiające podobieństwo. Sposób zachowania, los, misja życiowa Konrada z *Wyzwolenia* w równym prawie stopniu przypominają królewicza duńskiego i romantycznego wieszca z *Dziadów*”. Mimo obecności niewątpliwych aluzji do tragedii Shakespeare’a oraz kilku istotnie uderzających zbieżności, wydaje się to jednak niejaką przesadą. Ta sama badaczka uważa, co też można uznać za stwierdzenie idące nieco zbyt daleko, że „*Wyzwolenie* było pomyślane przez Wyspiańskiego jako polska wersja *Hamleta*”. A. Wójcik, „Wysoka duchów rozmowa przez puste przerwy czasów”. *Dialog Wyzwolenia Stanisława Wyspiańskiego z Szekspirowskim Hamletem*. (W:) *Wśród tula czy i wędrowców. Studia młodopolskie*, red. A. Fita, J. A. Malik, Lublin 2001, s. 126. Aluzje do *Hamleta*, naszym zdaniem, mają przede wszystkim zwrócić uwagę odbiorcy dramatu Wyspiańskiego na znaczenie chwytu teatru w teatrze, ważne – go u Shakespeare’a i jeszcze ważniejsze w *Wyzwoleniu*.

⁷ Jak się wydaje, *Dziady* były trwale obecne w myśli Wyspiańskiego od okresu młodości. „Współżycie Wyspiańskiego z *Dziadami* – pisze Ewa Miodońska-Brookes – rysuje się oczom badacza jako długotrwały proces, poświadczony w swoich załączkach znacznie wcześniej, niż Wyspiański-pisarz stał się poetą i artystą teatru. Jego notatniki i korespondencja, prowadzona przede wszystkim w kręgu przyjaciół, przynoszą znamienne obserwacje. Mickiewiczowski poemat dramatyczny dostarcza mu zrazu pewnych gotowych formuł, sposobów nazywania i obrazowania doświadczeń, które były doświadczeniami osobistymi, intymnymi, sytuującymi się w polu indywidualnej biografii. Zatem dostarczał właściwego języka, czy też umożliwiał w materii mowy, pojęć, stylu uchwycić

Spróbujmy teraz zebrać trochę materiału dokumentującego obecność aluzji do *Dziadów* (pre-tekst) w tekście Wyspiańskiego (post-tekst). Za aluzję można uznać niektóre cechy gatunkowe post-tekstu. Jak wykazuje Janusz Skuczyński, Wyspiański świadomie przywołuje gatunek romantycznego misterium teatralnego, którego wzorem w Polsce są *Dziady*⁸. Jednym z najważniejszych sygnałów odsyłających do dzieła Mickiewicza jest bohater *Wyzwolenia*⁹. Bohater ów „nazywa się Konradem”, a więc nazywa się tak samo, jak najważniejsza postać III części *Dziadów*¹⁰. Już pierwsze słowa Konrada, będące zarazem pierwszymi wypowiedzianymi (w odróżnieniu od didaskaliów) słowami *Wyzwolenia* (to miejsce w tekście dramatu oczywiście szczególnie je akcentuje) stanowią aluzję do *Dziadów*. Konrad mówi mianowicie: „Idę z daleka, nie wiem z raju czyli z piekła” (w. 34)¹¹. Są to trochę tylko zmienione słowa Pustelnika (Gustawa) z *Dziadów* części IV (w. 35): „Idę

cenie tych osobistych treści, które miały być zawierzone komuś innemu, stanowić część dialogu, ale może także monologicznego wyznania przed samym sobą. Widać jednak w tych tekstach, że nie idzie tu tylko o kwestię poszukiwania i odnajdywania wzorców językowych, o szlifowanie stylu opartego na wspólnej, jak można sądzić z nazwisk adresatów, lekturze. Dialogiczna interakcja tkwiąca u podłoża tych zapożyczeń i przywołań cudzych fraz nie dotyczy tylko człowieka i tekstu z jednej strony oraz z drugiej strony dwóch ludzi – realnych podmiotów mówiących w tekście epistolograficznym. Kieruje się ona z ogromną wyrazistością ku podmiotowi, ku osobowemu przeżyciu, którego śladem jest ów wykorzystywany tekst Mickiewicza. Zapis doświadczenia, które trwa poprzez tekst *Dziadów*, Wyspiański traktuje jako zjawisko w pełni żywe, nie oddzielone od podmiotu osobowo pojętego; podmiot ten staje się współpartnerem rozmów toczonych pomiędzy korespondującymi przyjaciółmi”. *Stanisława Wyspiańskiego wizja Dziadów*, (w:) „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 125. Badaczka powołuje się przede wszystkim na list Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, datowany „Kraków 6ego Marca 1895 rp.” Tekst ów zawarty jest w: S. Wyspiański, *Listy zebrane*, oprac. L. Płoszewski, J. Dür-Durski, M. Rydlowa. T. II: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, vol. I, Kraków 1979, s. 268–285.

⁸ J. Kuczyński, *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000, s. 134–154.

⁹ Wprawdzie Konrad Górski twierdzi, że bohater *Wyzwolenia* jest w jakiejś mierze syntezą Konrada z *Dziadów* drezdeńskich oraz innej Mickiewiczowskiej postaci, Konrada Wallenroda (por. K. Górski, *op. cit.*, s. 9), ale – jeśli nawet istotnie tak się rzeczy mają – bez wątpienia przede wszystkim jest tym pierwszym.

¹⁰ Na temat przejścia postaci literackiej jako typu aluzji zob. K. Górski, *op. cit.*, s. 16–19.

¹¹ Tu i wszędzie dalej cytaty z tekstu *Wyzwolenia* zawartego w *Dzielaх zebranych* S. Wyspiańskiego, redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, t. 5, Kraków 1959.

z daleka, nie wiem, z piekła czyli z raju"¹². A, jak doskonale wiadomo, w prologu do części III Gustaw¹³ przekształca się w Konrada, jest więc z nim tożsamy. Jeszcze w tym samym początkowym monologu Konrada z *Wyzwolenia* znajdujemy kolejną wyrazistą aluzję do utworu Mickiewicza. Mianowicie w. 52-56 („Tę ziemię ukochałem / szalem / i w żądy pałacej posiadałem / ciałem! - Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu”) odwołują się do *Wielkiej Improwizacji*, konkretnie do w. 257-260 („Teraz duszą jam w moję ojczyznę wcielony; / Ciałem połknąłem jej duszę, / Ja i ojczyzna to jedno”). Następna aluzja tylko pośrednio odnosi się do *Dziadów*. Zosia, o której mówi Muza (w. 178-180: „To najmłodsza córka Popiela: / Zosia, co wszędy kogoś ściga / i goni zamyślona”), to postać z *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego. Z kolei jednak Słowacki, tworząc tę postać, odwołał się do pasterki Zosi (postać ta występuje jako Dziewczyna) z części II *Dziadów*¹⁴. Wypowiedziane przez Mówcę w. 642-643 („Ogień, co tleje w iskiecie, / rozniecę w tęgą pożar”) to - jak się zdaje - nawiązanie do słów Konrada z *Wielkiej Improwizacji*: w. 206-207 („Czym jest me czucie? / Ach, iskrą tylko!”), 231-232 („Chwila i iskra, gdy się przedłuża, rozpala - / Stwarza i zwala”) i 234 („Śmiało, śmiało! tę iskrę rozniećmy, rozpalmy”).

¹² Tu i wszędzie dalej cytaty z tekstu *Dziadów* zawartego w Wydaniu Narodowym *Dzieł A. Mickiewicza*, oprac. staraniem Komitetu Redakcyjnego pod kierownictwem L. Płoszewskiego, t. 3: *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1949.

¹³ Nota bene, imię Gustaw u Mickiewicza jest aluzją literacką, mianowicie do popularnej w swoim czasie powieści *Waleria* (1803, *Valérie*) baronowej Julii de Witkinghoff Krüdener. Sygnał tego faktu znajdujemy na samym początku *Dziadów* części I, gdzie w didaskaliach czytamy, że na stole rozłożona jest księga, właśnie „romans „Valérie””. Słowa Dziewicy (w. 3): „Waleryjo! Gustawie! anielski Gustawie!”, odnoszą się do bohaterów powieści.

¹⁴ Por. A. Łempicka, *Komentarze* w: S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970 (Biblioteka Narodowa, seria I, nr 200), s. 13.

¹⁵ W postaci tej dopatrywano się portretu osoby autentycznej, bądź filozofa Wincentego Lutosławskiego, bądź pisarza Tadeusza Micińskiego. Tadeusz Sinko (*Wyspiański i Krasiński. Rozwiązanie zagadek „Legjonu” i „Wyzwolenia”*, Kraków 1920, s. 33) powiada, że po pierwszym przedstawieniu *Wyzwolenia* „opowiadali sobie znajomi poe-ty”, na kim wzorowane były niektóre postaci, przy czym Samotnik miał być według nich wzorowany na Lutosławskim. Aniela Łempicka (*Wstęp* [do:] S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, Wrocław 1970, s. LXXIII-LXXXIII) obszernie i przekonująco dowodzi jednak, że idzie tu raczej o Micińskiego. „Konfrontacja z lirykami Micińskiego - pisze badaczka - pozwala zrewidować znaczenie, jakie dotąd przypisywano reminiscencjom z *Dziadów* w wypowiedzi Samotnika. Idąc z konieczności za tym jednym tropem widziano w Samotniku wyłącznie przedrzeźniacza Mickiewiczowskiego Konrada. W rzeczywistości Samotnik powtarza wątki myślowe poezji Micińskiego, poezji roszczeń duchowych, buntu,

Wypowiedzi Samotnika¹⁵ (scena 10) zawierają odwołania do *Dziadów*, przede wszystkim do *Wielkiej Improwizacji* (zwłaszcza w. 865: „Rozpocznę z Bogiem bój”), a odpowiadające mu Echo powiada (w. 874) „Nazwasz się czterdzieści cztery”, co – rzecz jasna – jest nawiązaniem do zagadkowego proroctwa Księdza Piotra (scena V, części III, w. 21): „A imię jego będzie czterdzieści i cztery”. Widzenie Księdza Piotra (zwłaszcza w. 21-22: „Patrz! – ha! – to dziecię uszło – rośnie – to obrońca! / Wskrziesiciel narodu”) przywołują też w. 230-232 (WRÓŻKA W pożarów gryzącym dymie / idzie... CHÓR Lecz kto, lecz gdzie...? / Czy dorósł już? – Czy mąż? Czy dziecię?).

Wszystkie te reminiscencje z *Dziadów* zawiera jeden tylko akt I *Wyzwolenia*. Nie brak ich także w następnych. Oto wypowiadany przez Konrada w. 1148 aktu II („Nieśmiertelność czuję....”) odwołuje się do *Wielkiej Improwizacji* (w. 54: „Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę”), co zresztą sygnalizuje replika Maski 18 (w. 1149): „To już raz było powiedziane”. Można też zwrócić uwagę nie tyle na aluzję literacką, co na pewną paralelę. W kończących akt II rozbudowanych didaskaliach mamy zapowiedź kary Konrada (w. 1603-1604): „dośćcigną mściwe Erynie, // dośćcignie Sęp wiecznego głodu”. Kara ta więc ma przypominać nie tylko karę Orestesa¹⁶, ale i (sęp!) karę Prometeusza. O znaczeniu pierwiastka prometejskiego w *Dziadach* (Konrad w jakiejś mierze jest wszak Prometeuszem) nie ma chyba potrzeby przypominać¹⁷.

Akt III *Wyzwolenia* zawiera większą liczbę nawiązań do *Dziadów* niż II. W scenie z Geniuszem znajdujemy nawiązania do części II dramatu Mickiewicza. Szczególnie wyraźną aluzję stanowią wypowiedziane przez Chór w. 472-477:

przerażeń, bólu i walki, walki o poznanie. I dopiero w tym obszerniejszym zestawieniu widać, że wplecione w tę wypowiedź reminiscencje z *Dziadów*, rozpoznane wcześniej ze względu na powszechną znajomość wzoru, w istocie pozostają na zewnątrz myślowego toku wypowiedzi Samotnika i dorzucają tylko drugą, wtórną warstwę skojarzeń, wprowadzoną – rzecz jasna – dla trafnie odczytanych celów polemicznych” (s. LXXV-LXXVI).

¹⁶ W akcie II *Wyzwolenia* w rozmowie z Maską 16 Konrad utożsamia się z Orestesem, wołając (w. 881): „Orestes! Ja!”.

¹⁷ Na temat prometeizmu w *Dziadach* zob. W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza*, Kraków 1951, s. 126-167. Ostatp Ortwin w swoim studium o *Wyzwoleniu* częściowo utożsamia z Prometeuszem również bohatera dramatu Wyspiańskiego: „Po prostu w narodowych Jasełkach Marionetek urządzonych na scenie bierze udział jako aktor, ni mniej ni więcej, tylko sam Prometej we własnej osobie (...), główny bohater sztuki”. O „*Wyzwoleniu*” Stanisława Wyspiańskiego. „Krytyka” 1903, z. II. Cyt. za przedrukiem w: O. Ortwin, *O Wyspiańskim i dramacie*, Warszawa 1969, s. 114.

A kto prośby nie posłucha -
W imię Ojca, Syna, Ducha:
czy widzisz pański krzyż?
Śmierć niosłeś w tym napoju,
zostawże nas w pokoju!
A kysz, a kysz, a kysz!

Niemal identycznymi słowami Guślarz i Chór (gromada wiejska) kilkakrotnie przepędzają duchy na obrzędzie dziadów, przykładowo w. 499-504:

A kto prośby nie posłucha,
W imię Ojca, Syna, Ducha!
Czy widzisz Pański krzyż?
Nie chciałeś jadła, napoju?
Zostawże nas w pokoju.
A kysz, a kysz!

Aniela Łempicka uważa, że scena obudzenia się bohatera *Wyzwolenia* po walce z Geniuszem (w. 518 i n.) przypomina powrót do świadomości Konrada z *Dziadów* po omdleniu spowodowanym walką z Bogiem (tzn. *Wielką Improwizacją*)¹⁸. Spostrzeżenie to wydaje się trafne, rzecz wygląda bowiem analogicznie: obaj bohaterowie-imiennicy nie zdają sobie w pierwszej chwili sprawy ze zmiany sytuacji. Konrad z *Dziadów* nie jest już sam (sam na sam z wyzywającym na pojedynek Bogiem), leży w swojej celi, a siedzą przy nim ksiądz Piotr i kapral, ale nadal pozostając w szklanej kuli swojej kosmicznej wizji, woła (w. 58): „Przepaść – tysiąc lat – pusto – dobrze – jeszcze więcej!”¹⁹. Konrad z *Wyzwolenia* pozostaje „w roli” (w. 518: „Zawrót – tam lecę, kędy gwiazdy płyną”), mimo że grana na scenie sztuka (dramat w dramacie) skończyła się i opadła kurtyna. Nic dziwnego, że grający w niej aktor powiada (w. 524): „On bredzi”. To nie koniec odwołań do cyklu dramatycznego Mickiewicza obecnych w III akcie *Wyzwolenia*. W. 528 („Oni mię podśluchali – i myśl mą wydadzą”) nawiązuje do w. 483 IV części *Dziadów* („[Musi posiadać czarodziejskie sztuki] / Albo też nas podśluchał i wszystko

¹⁸ A. Łempicka, *Komentarze*, s. 190.

¹⁹ Nota bene, „tysiąc lat” to aluzja do *Apokalipsy* (20, 1-3), W świetle tego faktu, jak powiada Górski, „sytuacja bohatera staje się jasna: on przeżywa świadomość, że za swój bunt został strącony w przepaść na tysiąc lat” (*op. cit.*, s. 24).

pamięta”), a w. 657 („Cóż to, ront pod bramami?”) do w. 515 sceny I *Dziadów* części III („Dzwonek! – słyszycie dzwonek? – runt, runt pod bramami!”). „Minęły moje trzy godziny (...) oto mija godzina przestrogi” Konrada z *Wyzwolenia* (w. 663-664) są oczywistym nawiązaniem do wypowiedzi Gustawa z *Dziadów* części IV (w. 1139-1140): „Wybiło dwie godziny: miłości, rozpacz, / A teraz następuje godzina przestrogi”). Słuchająca bohatera dramatu Wyspiańskiego inna jego postać, Reżyser, podchwytuje w tym miejscu aluzję Konrada (jest to więc – podobnie jak wcześniej słowa: „Nieśmiertelność czuję...”, przykład aluzji funkcjonującej jako aluzja również w świecie przedstawionym utworu, oczywiście owo podchwycenie jest sygnałem aluzyjności) i sam odwołuje się z kolei (w. 665: „Na flecie grać nie umiem...”) do gry Frejenda na flecie w I scenie *Dziadów* części III.

Jak widać, *Wyzwolenie* zawiera istotnie wiele nawiązań do cyklu dramatycznego Mickiewicza (kiedy przypomnimy sobie jeszcze aluzje do innych dzieł tego poety, jak również do tekstów innych twórców, będziemy musieli uznać *Wyzwolenie* za jeden z najbardziej intertekstualnych utworów literatury polskiej przełomu XIX i XX w., jeśli nie literatury polskiej w ogóle). Są to zarówno cytaty (ukryte), cytaty przekształcone²⁰, jak i inne typy aluzji, choćby przywołanie konkretnej postaci literackiej (postać Konrada). Niektórzy teoretycy są skłonni odróżniać cytaty od aluzji literackiej²¹, choć jednak z pewnością nie każdy cytat jest aluzją i, rzecz jasna, nie każda aluzja – cytatem, to są przypadki, w których cytaty pełni funkcję aluzji właśnie, nie ma więc powodu, by nie uważać go wtedy za jej typ. Przykładem cytatu jest w. 1148 aktu II. Cytat przekształcony (tych jest najwięcej) stanowią choćby początkowe słowa Konrada.

Wydaje się, że inna jest rola odwołań do *Dziadów* w wypowiedziach Konrada, inna zaś w kwestiach pozostałych postaci dramatu Wyspiańskiego (to na razie pierwsza, wstępna próba ustalenia ich funkcji). Te drugie świadczyć mają przede wszystkim o obecności tradycji

²⁰ Por. T. Cieślukowska, *Cytat w narracji*. (W:) *Z zagadnień języka artystycznego*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Kraków 1977.

²¹ Na przykład P. Mareš pisze: „za cytaty będziemy uważali dokładną reprodukcję (części) tekstu-źródła w innym tekście; przypadki niedokładnej reprodukcji, reprodukcji jedynie niektórych elementów lub poziomów, obejmujemy pojęciem aluzji. P. Mareš, *Citát v textu, zvláště uměleckém*. AUC-Slav. Prag. 25, Praha 1985, s. 221. Cyt. za: J. Homoláč, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Praha 1996, s. 70.

poezji Mickiewicza (i romantyków w ogóle)²² w świadomości społeczeństwa polskiego, o przemożnym oddziaływaniu tej tradycji, nawet o „za-truciu” narodu poezją romantyczną. Szczególnie ważne są z tego punktu widzenia słowa postaci dramatu w dramacie, owego improwizowanego (por. w. 249 aktu I: „Tekst dowolny, komedia del’arte”) spektaklu mającego przedstawiać Polskę współczesną (oczywiście współczesną autorowi *Wyzwolenia* i jego pierwszym odbiorcom). Występowanie nawiązań do poezji Mickiewicza (i innych polskich romantyków) w kwestiach postaci owego spektaklu pokazuje, jak można tradycją romantyczną manipulować – w najróżniejszych celach.

A odwołania do pre-tekstu w słowach wypowiedzianych przez Konrada? Te mają przede wszystkim dokumentować tożsamość bohatera *Wyzwolenia* i bohatera *Dziadów*. Rzecz jasna, mamy tu do czynienia z czymś, co należałoby nazwać wzajemnym sprzężeniem: aluzje do *Dziadów*, wypowiedziane przez Konrada, pomagają uznać go za postać-aluzję, ale zarazem fakt, iż jest on postacią-aluzją, stanowi swego rodzaju „instrukcję obsługi” całego tekstu, uwrażliwia odbiorcę na możliwość znalezienia się w nim aluzji do twórczości Mickiewicza, jest sygnałem prawdopodobieństwa ich wystąpienia. Kwestia istotna, skoro nie ma w tekście *Wyzwolenia* żadnych oczywistych sygnałów nawiązywania międzytekstowego, takich jak na przykład wyróżnienie graficzne czy językowa lub stylistyczna niejednorodność²³.

Konrad Mickiewicza jest poetą i ma to, jak się zaraz przekonamy, zasadnicze znaczenie dla *Wyzwolenia*. Co się bowiem właściwie dzieje w dramacie Wyspiańskiego, jaki jest jego punkt wyjścia? Oto ów poeta z *Dziadów*, ten sam poeta²⁴, przybywa teraz (tzn. w roku 1902 lub

²² Jak pisze Tadeusz Sinko (*op. cit.*, s. 24) w odniesieniu do *Legionu*, Wyspiański przedstawiał w tej sztuce Mickiewicza „jako przedstawiciela całej poezji mesjanistycznej, czyli, jak on mówił, grobowej (...)”. Stwierdzenie to można odnieść również do *Wyzwolenia*.

²³ Sygnały takie wylicza Jiří Homoláč (*op. cit.*, s. 68-69).

²⁴ To, iż chodzi o jedną i tę samą postać, potwierdza również jeden ze współczesnych Wyspiańskiego, dyrektor teatru, w którym toczy się akcja sztuki i w którym odbyła się jej prapremiera: „Nie mogę dosłownie przytoczyć dalszych wynurzeń Wyspiańskiego, z których to wynikało, że pomysł oraz idea *Wyzwolenia* łączą się integralnie z treścią *Dziadów* i są do pewnego stopnia dalszym jej dosnuciem w dzisiejszym świecie poezji. «W *Dziadach* – mówił Wyspiański – widzimy jak Guślarz odpędza różne widma, które znikają na jego zaklęcie. Zostaje tylko jeden Gustaw ze swoim wielkim bólem, aby potem przybrać inną postać – Konrada i ukazywać się w różnych sferach życia». Konrad z *Dziadów* i Konrad z *Wyzwolenia* to więc jest jedna postać, która się

1903)²⁵ do teatru krakowskiego, ściślej rzecz biorąc do Teatru Miejskiego w Krakowie. Skąd się jednak tam bierze, jak to możliwe, by Konrad, który w III części *Dziadów* (jej akcja toczy się „około 1822”, co jednoznacznie wynika z przedmowy samego autora) był człowiekiem młodym, ale już dojrzałym, osiemdziesiąt lat później objawił się w Krakowie i to bynajmniej nie jako zgrzybiały starzec? Otóż, naszym zdaniem, Konrad z *Wyzwolenia* jest nowym wcieleniem Gustawa-Konrada z dzieła Mickiewicza. Wyspiański odwołuje się do rozbudowanych w niektórych systemach religijnych i filozoficznych, a popularnych zarówno w okresie romantyzmu, jak i na przełomie XIX i XX w., wierzeń dotyczących metempsychozy. Konrad przychodzi gdzieś z gwiezdnych sfer (akt I, w. 42-50: „Byłem gwiazdą, / gwiazdą stałą, niebios niewolnicą. / Tam hen, ujęty łańcuchem, / z wyprężonymi ramiony, / uwięzłem duchem, / gdzie gwiazd iskrzące skorpiony / świecą / w przestrzeni wieczystych głusz, / gdzie gniazda bogów i dusz”), a tam właśnie według niektórych wierzeń bytować miały dusze umarłych w oczekiwaniu na nowe wcielenie²⁶. Konrad wciela się znowu w artystę, w człowieka sztuki. Inaczej być nie może. Tak jak Gustaw z IV części *Dziadów* musi bohater *Wyzwolenia* przeżyć swoje „trzy godziny”. Musi powtórzyć dawne błędy. Gustaw na początku o nich nie pamiętał, powtarzał je poprzez stopniowe przypominanie, co można powiązać z „orfico”-pitagorejską doktryną anamnezy, głoszącą, że „Lete wymywa pamięć świata niebiańskiego w duszy, która powraca na ziemię, aby znów

zmienia z biegiem czasu, to uosobienie wielkich pragnień narodu i narodowego bólu”. J. Kotarbiński, *Uwagi o „Wyzwoleniu”*. (Na tle rozmowy z autorem). „Głos Narodu” 1903, nr 87 i 89. Cyt. za przedrukiem w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. II, Kraków 1971, s. 65. Kotarbiński stwierdził kilka lat później, że treść swej rozmowy ogłosił „za zgodą i aprobatą autora” (*Pogrobowiec romantyzmu*, Warszawa 1909, s. 157).

²⁵ Wyspiański zaczął pisać *Wyzwolenie* w styczniu 1902, a zakończył pracę w styczniu 1903, dopisując fragmenty tekstu już w czasie druku dramatu (książka opuściła drukarnię 10 I 1903, dziesięć dni później rozpoczęły się przygotowania do wystawiania sztuki, premiera odbyła się 28 II). Informacje na podst. S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, vol. III: *Kalendarz Życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego. 28 marca 1898 - grudzień 1907*, oprac. A. Doboszevska, Kraków 1995, s. 171-205.

²⁶ Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. II: *Od Gautamy Buddy do początków chrześcijaństwa*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1994, s. 133. Nota bene, jak twierdzi William Butler Yeats, u mistyków średniowiecznych, nie wyłączając Dantego, gwiazdy stałe są symbolem najwyższego ładu istot stworzonych (*William Blake and His Illustrations to the Divine Comedy*, w: *Essays*, New York 1924, s. 163).

²⁷ Ibidem, s. 129.

oblec się w ciało"²⁷. Wyspiańskiego ów proces zapominania jest trochę przesunięty w czasie, wiąże się z pewniejszym usadowieniem się w świecie, w nowym wcieleniu. Choć trzeba wyraźnie powiedzieć, że jego bohater także i na samym początku utworu pamięta swoje poprzednie wcielenie w niewielkim stopniu i bardzo niedokładnie: „Myśli zmacilem w drodze” (akt I, w. 64). Potem – już podczas rozmowy z robotnikami – Konrad zapomina absolutnie wszystko. Nie ma świadomości dawnego wcielenia ani dawnych błędów, ma co najwyżej niejasną obawę przed ich kolejnym popełnieniem i niejasną intuicję, czego uczynić nie powinien. Bohater *Dziadów* był artystą. Można powiedzieć, używając terminu hinduistycznego, że jego *karman* artysty każe mu się wcielić znowu w postać artysty. Dlatego Konrad przyjdzie działać właśnie do teatru. W ten sposób, jak później zobaczymy, powtarza swój błąd. Z tekstu możemy wywnioskować, że Konrad był już w poprzednim wcieleniu prześladowany przez Erynie: „Rozpacz za mną się wlekła / głową węzów, okropnym widziadłem / wyjął: ZEMSTA” (akt I, w. 39-41). Na końcu dramatu znowu znajdzie się w ich władzy. Domyślamy się, że podobna kara czeka go za podobny błąd.

Oczywiście w *Dziadach* nie było miejsca na Erynie. Tego pomysłu nie podsunęło Wyspiańskiemu dzieło Mickiewicza. Natomiast mogła zostać sprowokowana przez *Dziady* (i oczywiście szerzej: przez krąg bliskich mistyce dzieł romantyzmu polskiego) idea metempsychozy. Zauważmy przede wszystkim, że Konrad z części III to jakby nowe wcielenia Gustawa. Także Konrad ma się – wedle słów Księdza Piotra, jeśli słowa te odnoszą się do niego (scena V, w. 66 i n.)²⁸ – całkowicie przemienić, jak gdyby na nowo wcielić²⁹. Dodajmy, wracając do części IV, że ontologiczny status Gustawa jest niejasny. Nie wiadomo, czy to upiór³⁰,

²⁸ Józef Mirski zauważa, iż Wyspiański „ród swój” wywodzi od tych samych przodków, od których „wywodzi się i polska mistyka romantyczna”: *Mistyka Wyspiańskiego*, Lwów b.d., s. 55.

²⁹ W scenie III „Konrad po egzorcyzmach dostępuje powtórnych narodzin” powiada zdecydowanie Jean-Charles Gille-Maisani (*Adam Mickiewicz człowiek. Studium psychologiczne*, przeł. Agnieszka Kuryś, Katarzyna Rytel, Warszawa 1987. s. 217, por. też s. 218-219). Juliusz Kleiner zauważa, na podstawie zarówno rozważań dotyczących kabalistyki, jak i świadectw z epoki, że w tajemniczym mężu z Widzenia Księdza Piotra można się domyślać samego twórcy. „Ponieważ zaś – dodaje badacz – w poemacie sobowtorem twórcy jest Konrad, więc w organizm dzieła byłby w ten sposób włączony zbawca przyszły jako stopień ostateczny ewolucji bohatera”. *Mickiewicz*, t. II: *Dzieje Konrada*, cz. I, Lublin 1948, s. 398.

³⁰ Że jest to upiór właśnie, przekonany jest między innymi Ryszard Przybylski: *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993, s. 50-58.

czy żywy człowiek, czy – jak chciał Wacław Borowy³¹ – mara senna, czy może – jak chcą jeszcze inni – jest to ktoś znajdujący się w stanie wiecznej dobrowolnej hipnozy, w stanie somnambulika³², lub ktoś pogrążony śnie czuwającym, śnie magnetycznym³³. Wreszcie zauważmy, że w części III Mickiewiczowskiego cyklu dramatycznego obecna jest idea lotu dusz na gwiazdy. A przecież, jak pamiętamy, właśnie ze sfer gwiezdnych przybywa Konrad do krakowskiego teatru. W związku z lotem dusz w *Dziadach* oddajmy głos Wacławowi Kubackiemu: „Uczeni nie są zgodni co do pochodzenia wiary w wędrówkę dusz na gwiazdy; związek jednak tej wiary z misteriami i wpływ etyki Stoa na mitraizm nie ulega wątpliwości. Fr. Cumont zauważył przy tej sposobności, że Cycero, Manilius i Lukan tę «syderyczną nieśmiertelność» rezerwują ludziom zasłużonym dla ojczyzny. Ciekawy to zbieg okoliczności, że Konrad w swym symboliczno-misteryjnym locie wśród gwiazd ogłasza się za zbawcę ojczyzny”³⁴.

Podsumujmy nasze rozważania o stosunku bohaterów obu dzieł. *Wyzwolenie* sprawę te przedstawia jednoznacznie: Konrad był w poprzednim wcieleniu bohaterem *Dziadów*. Bohaterowie obu dramatów są poetami i jest to cecha, która ich łączy. Najważniejsza, ale nie jedyna. Pojawia się jednak teraz pytanie, kim w ujęciu autora *Wyzwolenia* był w poprzednim wcieleniu bohater *Dziadów*, bo przecież trudno raczej przypuścić, żeby krąg jego wcieleń zaczynał się od Gustawa. Jedno zdaje się nie ulegać wątpliwości: był on artystą. Opozycja człowiek sztuki: człowiek czynu to, jak się dalej przekonamy, opozycja kluczowa dla dramatu Wyspiańskiego. Konrad jest i według autora *Wyzwolenia* zawsze był człowiekiem sztuki. Dlatego nie sposób się zgodzić na proponowany przez Anielę Łempicką łańcuch wcieleń: Achilles – Konrad z *Dziadów* – Konrad z *Wyzwolenia* – Wyspiański³⁵. Achilles to przecież postać przynależna zdecydowanie do sfery czynu, a Konrad, jak powiedzieliśmy przed chwilą, jest i zawsze był artystą. Cięży na nim przeznaczenie artysty, przekleństwo artysty. Cały efekt słów mówionych przez Konrada po zapadnięciu kurtyny z gazy (akt III, w. 518-524) polega na

³¹ W. Borowy, *Zagadkowość kompozycji „Dziadów” i próba jej wyjaśnienia*, (w:) *Studia i rozprawy*, t. I, Wrocław 1952, s. 171-183.

³² Cz. Łatawiec, „*Dziady*” A. Mickiewicza. *Nowe oświetlenie problemów*. Poznań 1929, s. 59-60. Por. też J.-Ch. Gille-Maisani, *op. cit.*, s. 70-71.

³³ J. Saloni, *Kompozycja „Dziadów” wileńskich*, Łódź 1961, s. 77.

³⁴ W. Kubacki, *op. cit.*, s. 57-58.

³⁵ Por. A. Łempicka, *Komentarze*, s. 190-191.

jego fałszywym przeświadczeniu: wydaje mu się, że znajduje się w sferze czynu, podczas gdy wciąż jest zamknięty w „kręgu sztuki”. Owszem woła (w. 523): „Automedonie!”, Automedon zaś to woźnica i towarzyszy Achillesa, ale i Achilles i Automedon są zarazem postaciami literackimi, występują w *Iliadzie*. Dlatego też proponujemy jako prawdopodobny następujący łańcuch wcieleń: Homer – Konrad z *Dziadów* – Konrad z *Wyzwolenia* lub też (w końcu nie wiemy, ile było wcieleń): Homer – ... – Konrad z *Dziadów* – Konrad z *Wyzwolenia*. Dopisywanie tu jeszcze, jak czyni to Łempicka, Wyspiańskiego, nie wydaje się ani potrzebne, ani uzasadnione³⁶.

Za najważniejsze wypada uznać pytanie o funkcję, jaką pełnią interesujące nas tu aluzje, aluzje do *Dziadów* zawarte w *Wyzwoleniu*. Jest to część szerszego zagadnienia, mianowicie funkcji chwytu aluzji literackiej (w ogólności) w dramacie Wyspiańskiego. Do tej pory właściwie nie stwierdziliśmy nawet występowania tego chwytu w omawianym utworze, chwyt bowiem w oderwaniu od swej funkcji na dobrą sprawę nie istnieje: „(...) poeta podporządkowuje środki artystyczne celowi, który to cel urzeczywistnia się w chwycie artystycznym lub stylu. Pojęcie chwytu traktuje się jako pojęcie teleologiczne”³⁷. A my zaledwie napomknęliśmy o celach, mówiąc, że chodziło o utożsamienie bohatera *Wyzwolenia* z bohaterem *Dziadów* i o świadectwo przemożnej obecności tradycji romantycznej w świadomości społeczeństwa polskiego ok. 1903 roku.

Najogólniej rzecz biorąc, można w stosunku do aluzji powtórzyć słowa Teresy Cieślikowskiej dotyczące motta (motto może być rodzajem aluzji). Cieślikowska stwierdza mianowicie, że „zdają się one [motta –

³⁶ Współczesna artyście krytyka miała skłonność do mówienia o Konradzie-Wyspiańskim, a więc do utożsamiania autora i jego postaci. Pisze o tym M. Głowiński: Konstelacja „Wyzwolenia”, (w:) Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej, Kraków 1997, s. 338–343. Konrad – trzeba przyznać – jest przez inne postaci utożsamiany ze znanym współczesnym dramaturgiem (nazywają go one jednak nie Wyspiańskim czy Stanisławem bynajmniej, ale Konradem, Muza powiada najpierw: „Ach, oszalał Konrad”, akt III, w. 535, potem zaś: „Konrad improwizuje”, w. 539), Reżyser widząc go mówi: „Al witam pana, witam, witam! / Ho, czasów tyle, kopę lat” (akt I, w. 140–141) i pyta o nowy dramat: „Cóż tam? Jest jaka sztuka?” (w. 147). W początkowych didaskaliach utworu pada expressis verbis pytanie o to, czy Konrad znalazł się w teatrze krakowskim po raz pierwszy („Weszedł – uszedł baczności. – / Czy raz pierwszy tu gości, / bo się dziwno rozgląda i bada”, akt I, w. 19–21), ale odpowiedź na to pytanie pozostaje niejednoznaczna czy też raczej należałoby powiedzieć, że w dramacie sugerowane są sprzeczne odpowiedzi na nie, przez co Konrad jest postacią niejednoznaczną.

³⁷ N. K. Piksanow, *Nowyj put' literaturnoj nauki*. 1929. Cyt. za: E. Balcerzan, *Autor i jego biografia*. „Twórczość” 1966, nr 9, s. 78.

L. E.] tworzyć dodatkową warstwę dialogizacji”³⁸. Konstatacja ta dotyczy jednak aluzji w ogóle, wszystkich aluzji (a nawet wszelkiej intertekstualności), toteż nie możemy na niej poprzestać. Nas interesuje rola konkretnych aluzji do konkretnego tekstu, mianowicie do *Dziadów* Adama Mickiewicza, w konkretnym utworze literackim, mianowicie w *Wyzwoleniu* Stanisława Wyspiańskiego.

Aby ją ustalić, postaramy się najpierw całościowo zinterpretować *Wyzwolenie*, a dopiero potem w interpretacji tej znaleźć miejsce na chwyt aluzji literackiej i ściślej: na aluzje do utworu Mickiewicza. W celu dokonania całościowej interpretacji interesującego nas dramatu spróbujemy zapuścić się weń od kilku stron, co powinno zapewnić większy obiektywizm.

Bodaj najważniejszym chwytem w *Wyzwoleniu*, zasadniczym, podporządkowującym sobie cały utwór, jest chwyt teatru w teatrze. Funkcjonuje on w tekście Wyspiańskiego wielorako i realizuje się na kilku płaszczyznach. Przyjrzyjmy się dla przykładu płaszczyźnie czasowej. Możemy w analizowanym dziele wyróżnić czas rzeczywistości (oczywiście rzeczywistości w cudzysłowie, bo jest to przecież z naszego punktu widzenia rzeczywistość fikcyjna) i czas granej na scenie sztuki (dramat w dramacie). Na początku utworu mamy do czynienia z czasem rzeczywistości (Konrad przybywa do teatru). Potem niemal niepostrzeżenie czas ten przechodzi w czas sztuki (trzeba go nazwać pierwszym czasem sztuki, okaże się to potrzebne za chwilę): oglądamy próbę improwizowanego dramatu, który odgrywają aktorzy. W akcie II wracamy do czasu rzeczywistości (Konrad rozmawia z maskami, Konrad dostaje od Hestii pochodnię), choć jest to rzeczywistość nie przedstawiona realistycznie. Akt III zaczyna się czasem sztuki (drugi czas sztuki): oglądamy premirowe przedstawienie w teatrze. Gdy spektakl się kończy, znowu powraca czas rzeczywistości, odmierzany nawet realnym zegarem na kościele istotnie – w przestrzeni realnej, empirycznie sprawdzalnej – stojącym w pobliżu teatru krakowskiego (w. 673: „Na Świętym Krzyżu północ biła”). W ten sposób realizuje się na płaszczyźnie czasowej podstawowy chwyt – chwyt teatru w teatrze. Chwyt ten, powiedzmy od razu, wyzna-

³⁸ T. Cieślukowska, *Relacje międzytekstowe w tekście literackim*. „Przegląd Humanistyczny” 1977, nr 6, s. 42. Oczywiście autorka odwołuje się tu do tez Michaiła Bachtina i ma na myśli nie dramat, lecz powieść. Wydaje się jednak, że mimo przekonania Bachtina o całkowitej homofoniczności dramatu (por. *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 27) zacytowane twierdzenie daje się zastosować także do tego rodzaju literackiego.

cza centralną opozycję rządzącą utworem. Jest nią opozycja sfera rzeczywistości (czynu) : sfera sztuki (gestu). Te słowa - czyn i gest - pojawiają się w I akcie dramatu w rozmowie Konrada z Muzą (w. 191-194):

KONRAD

Wziąłem to Imię - zgadniesz z czynu:
czym będę, zgadniesz, czym jestem;
chcę działać.

MUZA

Wiem, rozumiem: gestem.

KONRAD

Czynem!

MUZA

Gestem!

Przyjrzyjmy się z kolei poetyckiej warstwie dramatu. Łatwo zauważyć, że jest ona pod względem stylistycznym, a przede wszystkim pod względem poziomu artystycznego bardzo zróżnicowana. Owo zróżnicowanie wydaje się tu świadomym chwytem, który pełni określone funkcje w całości dramatu. Rzuca się w oczy, że złą poezją są kwestie postaci w improwizowanej sztuce. Dla odmiany wypowiedzi Konrada to na ogół poezja i proza wysokiej miary (nie przeprowadzamy tu analizy czynników warunkujących różny poziom artystyczny poszczególnych wypowiedzi, ważne jest bowiem dla nas jedynie samo stwierdzenie różnicy, ta zaś tak jest ewidentna, że można poprzestać na jej intuicyjnym odczuciu). Jedno jest jednak odstępstwo od tej reguły. Oto pierwszy monolog Konrada zbliża się poziomem do wypowiedzi postaci dramatu w dramacie. Spróbujmy fakt ten wyjaśnić. Jak już stwierdziliśmy, Konrad przychodząc do teatru jest w trakcie wcielania się w nową postać i proces ten na początku *Wyzwolenia* nie jest jeszcze zakończony. Sygnałem językowym tej sytuacji jest właśnie kiepska poezja w ustach Konrada. Przychodząc do teatru krakowskiego pewnego dnia 1902 lub 1903 roku, jest on jeszcze po trosze dawnym Konradem, dawnym poetą. Tymczasem czas, epoka jest już nowa. Będąc poetą dawnym w nowym czasie, jest Konrad epigonem (epigonem romantyzmu mianowicie). Później, kiedy proces wcielania się ostatecznie się zakończy, nowy Konrad opowie się zdecydowanie za nową poezją i nowym teatrem (akt I, w. 212:

„KONRAD Tworzę. MUZA Teatr?! KONRAD Nowy”). Natomiast aktorzy grający improwizowany dramat są epigonami przez cały czas, bynajmniej nie pragną nowości. Różnica poziomu artystycznego ich wypowiedzi i kwestii Konrada jest realizacją na płaszczyźnie językowej i estetycznej innej ważnej opozycji rządzącej *Wyzwoleniem* – opozycji sztuka stara: sztuka nowa. Trzeba tu zresztą wyraźniej określić pierwszy człon tej opozycji: chodzi tu nie o starą (romantyczną) sztukę jako taką, lecz raczej o jej społeczną wizję. Tę samą opozycję znajdziemy na płaszczyźnie konfliktu tragicznego. W *Wyzwoleniu* występuje bowiem taki konflikt, dramat ten jest tragedią.

By uzasadnić twierdzenie, że utwór Wyspiańskiego jest tragedią, wystarczy wskazać na obecność w nim trzech czynników: przeznaczenia, winy tragicznej i konfliktu tragicznego. Przeznaczeniem Konrada jest, jak już wspomnieliśmy, los artysty, rola artysty. Konrad w *Wyzwoleniu* szuka swojego losu (jak bohater romantyczny), ale poszukiwanie to jest pozorne. W rzeczywistości bowiem jest on (jak bohater klasycznej tragedii) postawiony wobec losu, losu nieuniknionego. Los Konrada można wręcz porównać z losem Edypa³⁹. Kiedy Edyp sądził, że ucieka od swego przeznaczenia (zabójstwo ojca, kazirodczy związek z matką), wtedy właśnie się do niego zbliżał. Podobnie Konrad. Kiedy myśli, że walczy ze swoim przeznaczeniem, właśnie je spełnia. Walcząc z poezją, tworzy poezję. On wybrał czyn, realną siłę, wolę (akt I, w. 204: „Kochanka moja zwie się: wola!”), ale w istocie to jego przeznaczenie wybrało za niego, wybrało sztukę. I Konrad marnuje swoją szansę, marnuje otrzymaną od Hestii pochodnię. Poświęca ją dla sztuki, chociaż robił wszystko, by stało się inaczej. Jak powiada Stanisław Lack, krytyk, którego sam Wyspiański wysoko cenił⁴⁰, „Konrad wyrzeka się sztuki –

³⁹ W tekście *Wyzwolenia* (akt II, rozmowa z Maską 8, w. 411-412) następuje utożsamienie Konrada z Edypem: „MASKA 8 A tym Edypem? KONRAD Jestem ja”. Co prawda, utożsamienie to natychmiast zostaje osłabione, Konrad mówi bowiem zaraz (w. 414): „I brat mój, i ojciec mój, i mój syn” – i dodaje (w. 416-417): „A to porównanie należy do sztuki i jest... ogólnoludzkie”. Do Edypa powraca Konrad w rozmowie z Maską 18 (w. 1129-1131): „Ma więc wyjść polska Antygona i polski Edyp i mają żegnać słońce i żegnać światło, pozdrowienie śląc mu od ust klnących”. Jak słusznie powiada Ewa Miodońska-Brookes – „Wołanie o prawo do bycia Edypem, zarazem wezwanie do bycia Edypem i Antygona, oznacza tu prawo i powinność sprostania takiej skali człowieczeństwa, jaką określa los tych bohaterów tragedii”. „*Tragedia Edypa*” i „*tragedie drobnoustrojów*”. *Dzielo sztuki jako miara rzeczywistości. Głosy do Wyzwolenia Stanisława Wyspiańskiego*, (w:) „*Mam ten dar bowiem, patrzę się inaczej*”, s. 154.

⁴⁰ Adam Chmiel w rozmowie z Kazimierzem Czachowskim powiedział jednoznacznie: „Z krytyków swoich Wyspiański najwyżej cenił Stanisława Lacka”. K. Czachow-

ale on się wyrzeka sztuki sztuką. To wyrzeczenie się jest sztuką"⁴¹ Zmarnowanie pochodni stanowi winę tragiczną Konrada. Najważniejszą, ale nie jedyną. Za winę tragiczną można też uznać już sam dokonany przez niego wybór czynu. Człowiek czynu to wojownik, czyn to walka, a więc zabijanie, zabójstwo zaś jest grzechem. Czyn jest więc grzeszny i wybierając go Konrad bierze tym samym na siebie winę. Nie gra tu roli fakt, że w ostatecznym rozrachunku bohater *Wyzwolenia* nie działa cynamem, lecz gestem – sztuką. Można powiedzieć, że nie zgrzeszywszy uczynkiem, zgrzeszył Konrad myślą i zamiarem, sama bowiem akceptacja czynu jest już swego rodzaju winą. Jest nią także zniszczenie przez Konrada tradycji romantycznej, która – zwłaszcza dla niego – jest niewątpliwą wartością. Jej zniszczenie przypomina winę Orestesa – zabójcy matki. Na inną jeszcze winę Konrada zwraca uwagę jeden z wczesnych badaczy dramatu: „W zapale walki posuwa on się za daleko, kiedy oświadcza kategorycznie [w. 366-367 – L. E.]: «Krzyż przeklnę, Chrystusa godło, / gdy naród w mękę uwiodło». Jeżeli zaś mam użyć zwykłego terminu, powiedziałbym, że to wina tragiczna Konrada, która sprawia, że traci pochodnię i nie umie wieść narodu naprzód”⁴². Naszym zdaniem, winę tę należy łączyć z tą, która wynika z akceptacji czynu, przekleństwo (czy raczej gotowość do niego) symbolu religii miłości i nadstawiania drugiego policzka stanowi jej najdobitniejszy wyraz. Ponadto owo przekleństwo krzyża wiąże się z atakiem na koncepcję Polski jako Chrystusa narodów i myślą o śmierci jako drodze do nowego życia⁴³. Utrata pochodni natomiast sama jest winą tragiczną i to winą w utworze najistotniejszą, nie zaś karą (katastrofą). Karę zapowiadają didaskalia na końcu aktu II (w. 1600-1604): „*Gdy straci żarów święta siłę, / choćby w ofierze dla narodu, mniema, że ogniem go ocali – – / dościgną mściwe Erynie*”. I w zakończeniu dramatu kara nadchodzi.

Ze sprawą winy tragicznej łączy się ściśle zagadnienie konfliktu tragicznego. Jak wiadomo, tragiczny jest konflikt między wysokimi wartościami dodatnimi, w którym to konflikcie nieuniknione jest zniszczenie

ski, *Rozmowa z p. Adamem Chmielem*. „Gazeta Polska” 1932, nr 329. Cyt. za przedrukiem w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. II. s. 158.

⁴¹ S. Lack, *Studja o St. Wyspiańskim*, Częstochowa 1924, s. 29.

⁴² J. Szarota, *Wyzwolenie St. Wyspiańskiego w stosunku do jego dzieł poprzednich*, Kraków 1903, s. 38.

⁴³ „Komórką mesjanistyczną *Dziadów* jest myśl misteryjna o śmierci jako drodze do nowego życia”. W. Kubacki, *op. cit.*, s. 54.

wartości⁴⁴. Owe wartości to w *Wyzwoleniu* przede wszystkim czyn z jednej strony i sztuka z drugiej. Wybór którejs z nich jest jednocześnie zanegowaniem pozostałej. Wartością jest też poezja romantyczna, którą Konrad decyduje się zniszczyć w imię innej wartości: duchowego wyzwolenia narodu (to właśnie na walkę z głoszącą mesjanistyczne⁴⁵ idee poezją Konrad zużywa swoją cudowną moc, pochodnię). Poezja romantyczna jest tu duchowym tyranem (akt III, w. 471: „POEZJO, PRECZ!!!! JESTEŚ TYRANEM!!). Wreszcie ostatnią parę wartości stanowią czyn i z drugiej strony czystość moralna, którą wybór czynu unicestwia.

Pora zrekapitulować nasze rozważania jak z nich wynika, można wskazać na kilka rządzących dramatem Wyspiańskiego opozycji. Najważniejszą z nich jest (obecna również w innych utworach pisarza) opozycja sfera rzeczywistości: sfera sztuki. Pochodne wobec niej wydają się opozycje czyn: gest i człowiek czynu (wojownik): człowiek sztuki (artysta). *Wyzwolenie* traktuje nade wszystko o tragedii artysty – człowieka zamkniętego w zaklętym kręgu sztuki, w sferze sztuki, której oddziaływanie na sferę czynu jest nikłe i niejednoznaczne. „Jak wyjdę z kręgu czarów Sztuki?” – pyta Konrad w swym monologu na końcu utworu (akt III, w. 689), na chwilę przed pojawieniem się „mściwych Erynij”. Odpowiedź zawierają końcowe didaskalia: bohater sam z teatru nie wyjdzie, uwolnić go może ktoś z zewnątrz (spoza kręgu sztuki), ktoś „co przyjdzie tam / z kluczami” (w. 787–788).

Posłuchajmy, co o bohaterze *Wyzwolenia* mówi cytowany już tu Stanisław Lack, do dziś pozostający jednym z najbardziej, naszym zda-

⁴⁴ Por. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden. (W:) Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976 (oryginał: *Bemerkungen zum Phänomen des Tragischen*, w: *Abhandlungen und Aufsätze*. 1915).

⁴⁵ Charakterystyczne, że Wyspiański inscenizując (1901) w teatrze krakowskim *Dziady*, dokonał w tekście takich skrótów, by uniemożliwić mesjanistyczną interpretację utworu. Por. M. Prussak, *Po ogniu szum wiatru cichego*, Warszawa 1993, s. 67–76. Ewa Miodońska-Brookes (*Stanisława Wyspiańskiego wizja Dziadów*, s. 130–131) powiada, że przygotowując swoją inscenizację dzieła Mickiewicza i dokonując cięć tekstu i zmian kompozycyjnych, Wyspiański „pragnął zainspirować pewien sposób widzenia Dziadów i myślenia o nich; proponował czy też może usiłował narzucić współczesnym sobie przeżywanie *Dziadów* wynikające ze zmiany hierarchii ważności tematów i wątków. Zmiany te kładą największy nacisk na problemy egzystencjalne, poznawcze i etyczne, jako na zasadnicze punkty międzyludzkiej wspólnoty”. Wyspiański wydał drukiem swoje opracowanie tekstu *Dziadów* (Kraków 1901): *Adama Mickiewicza Dziady, sceny dramatyczne, tak jak były grane w teatrze krakowskim dnia 31 października 1901*. Por. tekst ten oraz Dodatek krytyczny Leona Płoszewskiego w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 12: *Inszenizacje*, Kraków 1961.

niem, przenikliwych interpretatorów dzieł Wyspiańskiego: „Konrad (...) zbudził się z jakiegoś marzenia, którego ostatnie chwile niejasno zostały mu w pamięci. Konrad, poeta, co ma czynić? Urzeczywistnić marzenie. Czyli stwarza dramat. Wykonywa teżsame ruchy, bo nie jest inny. Inaczej nie byłby wcale zaszedł do teatru. Każdy znajduje swoje pole działania, bo chce je znaleźć. Wojownik nie zaszedłby tu wcale. Konrad jednak przypisuje aktom swoim nowe znaczenie, którego nie mają”⁴⁶. Konrad zachowuje się tak, jakby nie było żadnej różnicy między sferą sztuki i sferą czynu. Początkowo zresztą wcale nie wie o istnieniu tej różnicy, o tym, że czyn w sferze sztuki nieuchronnie staje się gestem. Potem różnicę tę odkrywa i odkrywa zarazem swoją winę tragiczną, za którą musi ponieść karę.

Obok opozycji głównej można w interesującym nas utworze wyróżnić inne. Najważniejsza z nich wydaje się opozycja poezja nowa: poezja stara, realizująca się między innymi w starciu Konrada z Geniusem⁴⁷. Sam wreszcie tytuł utworu wskazuje na dość oczywistą opozycję wyzwolenie: niewola. Oczywiście, ale niejednoznaczna. Współcześni Wyspiańskiemu krytycy bardzo rozmaicie rozumieli tytułowe wyzwolenie⁴⁸, bo też do różnego jego rozumienia skłaniał sam tekst dramatu. Na

⁴⁶ S. Lack, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁷ Tradycja teatralna każe charakteryzować postać Geniusza na Mickiewicza. Warto pamiętać o genezie tej tradycji. „Kilka lat przed powstaniem *Wyzwolenia* - pisze Aniela Łempicka - rzeźbiarz Teodor Rygier w jednym ze swoich projektów krakowskiego pomnika Mickiewicza umieścił na cokole figurę geniusza, przedstawiając w tej alegorycznej postaci pierwszego wieszczę narodu. Wyspiańskiemu ten projekt bardzo się spodobał. Pamiętał o tym projekcie, gdy pisząc *Wyzwolenie* nazwał fantastycznego czarodzieja dramatu Geniusem, dał zaś dowody tej pamięci, kiedy przygotowując prapremierę *Wyzwolenia* kazał sporządzić Geniuszowi kostium na wzór owej alegorycznej figury z projektu Rygiera” (*Wstęp*, s. LXXXIV). Tak więc sam dramatopisarz dał początek wiązaniu tej postaci z Mickiewiczem, ale było to wiązanie jedynie aluzyjne i niejednoznaczne. Nie przeszkadzało ono niektórym krytykom interpretować postaci Geniusza inaczej, choćby jako uosobienia współczesnej Wyspiańskiemu poezji modernistycznej, a nawet któregoś z jej przedstawicieli („O ile zewnętrzna sylwetka Genjusza w *Wyzwoleniu* nie pokrywa się całkowicie z portretem Tetmajera, o tyle znów zestawienie jej z Przybyszewskim przystaje do całej jego istoty w zupełności”. M. Waligóra, *Wyzwolenie* *Wyzwolenia*, Kraków 87-88; zob. też s. 79-87). Taka interpretacja wydaje się jednak wyjątkowo nieprzekonująca. Arcytrafnie natomiast pisze o tej postaci Łempicka: „(...) spiżowa osoba ukazuje się jako duch poezji romantycznej przywołany uporczywą kontemplacją uczniów” (*Geniusz i Konrad*. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1, s. 69). Dodajmy jeszcze, że Tadeusz Sinko (*op. cit.*, s. 27-28) twierdził, że Geniusz „mimo wyglądu posągu Mickiewicza jest właściwie Krasieńskim”.

⁴⁸ Por. M. Głowiński, *op. cit.*, s. 324, 327-328.

kilka przynajmniej znaczeń tytułu zwraca uwagę Aniela Łempicka: wyzwolenie kraju z niewoli politycznej, wyzwolenie narodu z bezwładu ducha i woli, wyzwolenie sztuki⁴⁹. To ostatnie wyzwolenie znów dalekie jest od jednoznaczności, chodzi bowiem z jednej strony o wyzwolenie ze starej formy, z drugiej zaś o wyzwolenie z tyranii pewnej problematyki i pozaestetycznych zadań sztuki. Wspomnieć trzeba jeszcze o „wyzwoleniu” Konrada, który „terminował długo u przemożnych potęg” (akt II, w. 560) i właśnie jak terminator ma się wyzwolić (w. 558–559), o jego wyzwoleniu „od różnych fałszów i kłamstw”, dokonującym się przede wszystkim w rozmowie z maskami⁵⁰, i o nie dokonanym, ale zapowiedzianym przez końcowe didaskalia wyzwoleniu bohatera z kręgu sztuki (Łempicka również wspomina o wyzwoleniu poety, bohatera dramatu). Opozycje dramatu mienią się wieloma znaczeniami.

Czas już powrócić do pytania o funkcję aluzji do *Dziadów* w utworze Wyspiańskiego i spróbować odpowiedzieć na nie w kontekście powyższych rozważań. Po pierwsze więc, aluzje do cyklu dramatycznego Mickiewicza współuczestniczą w wyznaczaniu opozycji poezja nowa: poezja stara. W tej funkcji aluzje do *Dziadów* stanowią najważniejsze ogniwo w łańcuchu „romantycznych” aluzji *Wyzwolenia*. Po wtóre, aluzje do *Dziadów* współuczestniczą w wyznaczaniu opozycji sfera sztuki: sfera rzeczywistości. Tę funkcję dzielą ze wszystkimi innymi nawiązaniem literackimi, występującymi w *Wyzwoleniu*, i ta właśnie funkcja wydaje się ich funkcją najważniejszą.

Zadajmy jeszcze jedno pytanie: czy owe opozycje, do których ukonstytuowania przyczynia się chwyt aluzji literackiej, są na tle epoki czymś wyjątkowym? Odpowiedź musi być negatywna, problematyka przeciwstawienia czynu i sztuki, życia i sztuki była na przełomie wieków żywa. W programach literackich okresu Młodej Polski pojawia się w pewnym momencie ideologia czynu. Jest ona oczywiście między innymi reakcją na dekadenski pesymizm oraz na modernistyczny kult sztuki dla sztuki i apoteozę artyzmu, które łączą się z jednej strony z nazwiskiem Stanisława Przybyszewskiego i krakowskim „życiem”, z drugiej zaś – i w większej mierze – z nazwiskiem Zenona Przesmyckiego (Miriamy) i warszawską „Chimerą”. *Wyzwolenie* tę ofensywę ideologii czynu zapowiada, jako że rozpoczyna się ona w roku 1904 (krytyka dekadentyzmu jest jednak wcześniejsza, wystarczy przypomnieć szkic Leopolda Staffa

⁴⁹ A. Łempicka, *Wstęp*, s. III–IV.

⁵⁰ Zwraca na to uwagę Józef Mirski: *op. cit.*, s. 73. Mirski widzi w idei wyzwolenia centralną ideę całej twórczości Wyspiańskiego: *ibidem*, s. 12.

Rekonwalescencja końca wieku, „Teki” 1900, nr 1) – ostrym atakiem Stanisława Brzozowskiego na Miriam (Scherz, *Ironie und tiefere Bedeutung*, „Głos”, nr 27, następnie *Miriam – zagadnienie kultury*, nry 41–52). Bodaj „najbardziej konsekwentnym w literaturze polskiej przed rokiem 1914”⁵¹ manifestem aktywizmu (manifestem jednak właściwie nie zauważonym) jest wreszcie „*Nie pieśń sen, lecz pieśń mocarza*”. *Tok energii w poezji polskiej* Cezarego Jellenty, tekst opublikowany w 1908 w piśmie „Ateneum” (z. 3), a następnie przedrukowany w tomie swego autora *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne* (Kraków 1913). Sztuce przeciwstawiano, rzecz jasna, życie, a filozoficzną podbudowę stanowiła tu z jednej strony myśl Friedricha Nietzschego⁵², z drugiej Henri Bergsona. Przeciwstawiano jej także czyn. „«Czyn» – pisze Maria Podraza-Kwiatkowska – termin przewijający się często w ówczesnej publicystyce, rozumiany był rozmaicie. Na gruncie filozoficznym – jako wieczne stwarzanie w miejsce stałego bytu, a także jako walka człowieka z tym, co pozaludzkie (Brzozowski). Na gruncie społecznym – jako czyn rewolucyjny. Na gruncie politycznym – jako reakcja na zastój, na «gnuśny sen» ojczyzny (Żeromski); w ostatecznej konsekwencji – jako narodowy czyn zbrojny, zapowiedź przyszłych zdarzeń w czasie pierwszej wojny światowej”⁵³. Co ciekawe z punktu widzenia naszych wcześniejszych wywodów, „bohaterem pozytywnym” jednej z najważniejszych manifestacji ideologii czynu, książki Artura Górskiego⁵⁴ *Monsalwat* (1908), był nie kto inny, tylko Adam Mickiewicz. „Pierwszy on u nas zrozumiał – pisał Górski w rozdziale zatytułowanym *Czyn* – że obecny układ kultury europejskiej przechodzi w absurd. Pierwszy wybuchnął, że zła dłużej cierpieć nie wolno, bo ono istnieje nie dlatego, że taki jest wieczny rzeczy porządek, ale jedynie dlatego, że się je znosi. Pierwszy też dojrzał,

⁵¹ M. Głowiński, *Trzy młodopolskie manifesty literackie*, (w:) *Ekspresja i empatia*, s. 263. Głowiński omawia tekst Jellenty na s. 259–264.

⁵² O inspiracji Nietzscheańskiej da się też mówić w *Wyzwoleniu*. Wystarczy przypomnieć wypowiedziane przez Konrada (akt I, w. 218) „Idę, by walić młotem!”, odwołujące się niewątpliwie do dzieła niemieckiego filozofa *Götterdämmerung oder Wie man mit einem Hammer philosophiert* (1889, Zmierzch bogów czyli jak się filozofuje młotem).

⁵³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wstęp [do:] Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław 1973 (Biblioteka Narodowa, seria I, nr 212).

⁵⁴ Dziesięć lat wcześniej, w okresie „burzy i naporu” literatury modernistycznej, Górski był jednym z czołowych teoretyków wstępującego pokolenia (artykuł *Młoda Polska*, „Życie” 1898, nr 15, 16, 18, 19, 24, 25).

że świat nowy leży w woli i energii naszej, a dróg do niego nie odnajdzie ten, kto go sam czynić nie pocznie”⁵⁵. Tu Mickiewicz nie był już Geniuszem, który prowadzi naród w głąb grobowca i głosi odkupienie przez śmierć i mękę krzyżową, był raczej człowiekiem, który porzucił literaturę na rzecz działania w rzeczywistym świecie, człowiekiem, który lirę chciał przekuć na miecz. Tak widziany Mickiewicz mógłby może nawet wyzwolić Konrada z zaklętego kręgu sztuki.

⁵⁵ A. Górski, *Monsatwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu*, Warszawa 1998, s. 178-179.

ALLUSIONS TO ADAM MICKIEWICZ'S "FOREFATHERS"
(DZIADY) IN STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S "LIBERATION" (WYZWOLENIE)

Summary

Stanisław Wyspiański's *Liberation* (1903) is full of literary allusions and this fact prompts us to consider how important this device is for interpretation of the drama. Adam Mickiewicz's *Forefathers* (1820-1832) is the main area of reference for Wyspiański's work. This is obvious from the great number of various types of allusions to it in *Liberation*. The number is much larger than the number of allusions to works of other Polish romantic poets, to William Shakespeare's *Hamlet*, and to ancient Greek tragedies. The hero of *Liberation* is one of the most important signals which directs us toward Mickiewicz's cycle of dramas. His name is Konrad, which is the same as the name of the hero of the 3rd part of *Forefathers*, and Wyspiański's Konrad utters a lot of lines which allude to Mickiewicz's work. The meaning of references to *Forefathers* in the speeches of other characters in the play speak is different from the meaning of allusions to them in Konrad's lines. Their allusions to Mickiewicz's poetry - and to Polish romantics in general - draw attention to issues of the nation's consciousness, and suggest that the Polish community is "intoxicated" by the romantic tradition. The allusions to *Forefathers* in Konrad's lines are the evidence of his identity with Mickiewicz's hero: Wyspiański's Konrad is simply a new incarnation of Gustaw-Konrad from the *Forefathers*. We could call it a mutual condition, since allusions to *Forefathers* in Konrad's lines help us to recognise him as a character-allusion and the fact that he is a such a character is an index to the plan of the whole play, making the reader or viewer seek allusions to Mickiewicz's oeuvre throughout.

This raises the question of the function of allusions to *Forefathers* in Wyspiański's play. They create an additional stratum of the "dialogic" aspect (in Mikhail Bakhtin's sense of the term) of the work. This statement, however, applies to all allusions (and even to all intertextuality) and we cannot rest content with it. A comprehensive analysis of *Liberation* will enable us to situate the device in a general context, as well as evaluate the particular allusions to *Forefathers*. We may point to a few oppositions that are fundamental for Wyspiański's play: the realm of reality versus the realm of art is the most important one. Others derived from it include: a man of action (warrior) versus a man of art (artist) and action versus gesture. *Liberation* above all treats of the tragedy of an artist, a man imprisoned in a magic circle of art, in the sphere of art. The influence of it on the sphere of action appears to be very weak and ambiguous. With the exception of the main one we can find the other oppositions in *Liberation*. For instance, the opposition of the new poetry versus the old is rather important. Of course, the allusions to *Forefathers* in part creates this opposition, being the main link in the chain of "romantic" allusions of *Liberation*. These allusions take also part in creating the opposition between the realm of reality and the realm of art. They share this role with all other literary reminiscences in *Liberation*. It is, we should say, the most important role of them all.

The question of action versus art was not exceptional in Polish culture of the very beginning of the 20th century. In literary programmes of the period of so-called Young Poland (Młoda Polska) an ideology of action appears at that time. Wyspiański's *Liberation* had foreshadowed the offensive of the ideology of action which begun about a year after a premiere of the play.