

PION

CENA 50 GR

ROK VI NR 8 (229)

WARSZAWA

27 LUTEGO

1938 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

KAZIMIERZ ZAKRZEWSKI — ŚWIĄTYNIA BOŻEJ MĄDROŚCI
JAMES JOYCE — RANEK
JÓZEF CZECHOWICZ — ZIEMIA I POEZJA
JAN KOTT — SPACER PO PIEKŁACH

MARIAN NIŻYŃSKI

czas. 1244/6/8

SOFOKLES CHRZEŚCIJAŃSKI

Zwyczaj każdą analizę indywidualności rozpoczyna się od wpływów. Tak jakby mało miarodajne było wrażenie, doznane pod wpływem obcowania z dziełem sztuki — dokooptowuje się do Chopina, Bacha, Humla i Fielda, do Słowackiego, Szekspira, do Wyspiańskiego, Słowackiego i Wagnera itd. Wydaje się, że ojcem tej tendencji jest jakiś *„minderwertiger Genuss“* konsumenta, wstępującego na własną zgubę pomniejszyć wartości przez rzucenie reflektora na drogę ewolucji: jakby tajniki twórczości na niej właśnie leżały rozrzucone! Efekt poszukiwań bywa prawie zawsze jeden i ten sam. Zaspokojenie własnej próżności dociekającego i dojście do wniosku, iż mimo odkrycia samego nie podobna wznieść się, nawet poprzez wpływy, na rozrządzany poziom. Powtarzalność doskonałości, jeśli nie jest plagiatem, jest doskonałością. Reakcję odbiorcy na dzieło zwycięża (lub ulega jej) sam autor. Jeżeli wpływy łączą indywidualności rozrzucone na sporych odcinkach czasu, problem samodzielności rozwiązywany bywa zazwyczaj różnicami psychologicznymi lub społecznymi, jakie zachodzą w życiu, ulegającym przeciętą ciągłym przemianom. Gorzej jest natomiast, gdy wykrywa się wpływy u autorów żyjących w jednej epoce, bo wówczas — słusznie czy nie — ten drugi z kolei zawsze spadnie do roli epigona. Tak np. ma się rzecz z K. H. Rostworowskim, któremu przypadło żyć w atmosferze promieniowania Wyspiańskiego.

Najczęściej spotykanym wyrazem zależności autora *Kaliguli* od Wyspiańskiego jest stworzona przez zrozumiałą zresztą regionalizm krakowski legenda o „rodzinie” twórcy *Wesela*, do której członków obok Morstina zaliczano w pierwszym rzędzie Rostworowskiego. Nie wydaje się, by poza wspólnym terenem działalności poetom tym można było wykazać jakieś istotne cechy wspólnoty. Klasyk z krwi i kości L. H. Morstin zarówno satyryczno-filozoficzną postawą wobec rzeczywistości społecznej, jak i grawitacją w stronę czystego estetyzmu zbliżałby się już raczej do Norwida. Co do Rostworowskiego, przejął on może od autora *Akropolis* ów wysoki diapazon sztuki teatralnej i uczynił ze sceny ambonę idei gatunkowo odmiennych. Metafizyka Wyspiańskiego, uwypuklona zwłaszcza w *The tragicall historie of Hamlet*, zasada się na posłannictwie człowieka dokonyującego sądu nad środowiskiem, w które dla wprowadzenia ładu został zesłany — w czym pobrzmiewają echa kreatywnych koncepcji filozoficznych Cieszkowskiego i Trentowskiego. „Człowiek jest dobry” — powiedziałby Wyspiański: „usiłuje go zdeprawować jednak otoczenie i dlatego musi z nim walczyć”. Postawa Rostworowskiego wobec zagadnień transcendentnych odpowiada całkowicie tezie religijnej o supremacji Boga nad ułomną naturą człowieka. „Człowiek jest słaby” — powiedziałby autor

Judasza. „I dlatego nie wolno go potępiać, kiedy przegrywa w walce z samym sobą”. Jeżeli Rostworowski sięga do historii, nie czyni tego w celu dokonania rewizji lub szukania aluzji narodowych, jak to jest u Wyspiańskiego. Dla zarysowanej od początku twórczości linii religijnej poszukuje on nienastannie argumentów psychicznych — *„nie to nie jest jego stopniem stan w, jak u sklepikarza z Kariotu, czy na szczycie intelektualnym, jak u zdegenerowanego tyra- na. Mimo zabarwienia społecznego Rostworowski nie był poetą narodu w znaczeniu, jakie przypisuje się Mickiewiczowi czy Wyspiańskiemu. W racjonalizmie porajającym się ustawicznie z problemem stosunku człowieka do Boga zbliżał się raczej do kosmopolityzmu intelektualnego autora Nieboskiej komedii, z którym łączyła go zresztą żarliwa religijność.*

Stosunkowo mało uwagi poświęca się temu szczegółowi, że siłę atrakcji swego teatru zawdzięcza Wyspiański intuicyjnemu stosunkowi do sztuki. W rozmowach z przyjaciółmi zwierzał się autor *Wesela*, że punktem wyjścia dla wszelkich jego działań artystycznych jest chaotyczna, odrzucona w daleki teren irracjonalizmu wizja. Skarżył się na trudności konstruowania, zazdrościł jej latwości Słowackiemu i uważał ją za dominantę wartości. W nieprzejeźdzanym stosunku Tarnowskiego do Wyspiańskiego, jeśli odrzucić ironiczne i złośliwe uwagi na temat genialności jego dyletantyzmu, tkwi spora doza słuszności. Dramat Wyspiańskiego nie spełnia żadnego z postulatów wysuniętych przez zaprzysiężonych teatrologów, obala tradycję klasyczną, okrąża Boileau, a jeśli mimo to spełnia jeden postulat: genialności — to dlatego, że istotą doznań estetycznych nie był sztuka rzemiosła, lecz właśnie siła (choćby chaotycznego) widzenia. „Bóg mi odmówił tej anielskiej miary, bez której ludzium nie zda się poeta; gdybym ją posiadał, to stworzyłbym czary, a że jej nie mam — jestem wierszokleta” — mówi o sobie Krasin- ecki. Jest to ten sam kompleks dyletantyzmu; tylko Wyspiański rozwiązał go na drodze zignorowania wszelkich postulatów i „czarem dyletantyzmu” sięgnął znacznie wyżej niż „klasyczny” Feliński w *Barbarze*, a nawet prawidłowy i lojalny Słowacki we wcześniejszych dramatach.

Wysunięcie intuicyjnego stosunku Wyspiańskiego do sztuki wydaje się właściwe z dwóch powodów. Jednym jest konieczność przypomnienia, że wszelkie kanony dotyczące rzemiosła, przyjęte przez oficjalną krytykę jako obowiązujące, a w związku z tym stojące na zawadzie młodym autorom dramatycznym, są wytworem tylko jednej genialnej indywidualności. Zmuszanie młodych dramaturgów do poruszania się w ich obrębie jest może pedagogiczne. Pytaniem jest jednak czy na tej drodze znajdują oni swój własny wyraz, uwarunkowany nie ograniczo-

ną swobodą formalizowania. Drugi powód — to chęć wykazania, że K. H. Rostworowski stanowi zaprzeczenie Wyspiańskiego, z którym przywykło go się i tutaj wiązać. Jako recenzent teatralny, zanim uznał dramata za najwłaściwszą formę wypowiedzi, zapoznał się z teatrem od strony jego mechanizmu. I Wyspiański spędził młodość w teatrze; tylko podziwiał go autor *Wesela* absorbował teatr jako sumę już gotowych efektów i pod ich kątem formował swoje widzenia. Rostworowski rozcinał go skalpelem rozumu, badał psychologię oddziaływania na publiczność, gromadził arsenal różnielniczy od najdrobniejszych szczegółów do ogólnego wyrazu sztuki. Dramat dla niego „musi mieć silny kościec czyli fabułę, musi mieć silne serce czyli treść, musi mieć dobrze rozwinięte trzewia i płuca czyli akcję i sceniczność, musi mieć silne mięśnie czyli silnie postawione role, musi być obleczony w zdrową skórę czyli żywość dialogu, a wreszcie — musi mieć wyraz”. Autor *Kaliguli* przypomina w tym wszystkim raczej mówców klasycznych, których plomienie filipiki poprzedziły gruntowne studia w szkołach wymowy. Jaskrawym przykładem tej racjonalistycznej alchemii jest choćby klótnia Saduceuszów. Wykorzystując swoje studia muzyczne, rozłożył Rostworowski dialogi i trialogi na partie w sposób tak mistrzowski, że nabrzmiewający jak orkiestra chór wokalny stanowi w historii teatru arcydzieło bez precedensu.

Z koniecznością rozwinięcia ideologii na terenie psychologii łączy się budowanie i cyzelowanie charakterów. Tak jak Ibsen, podsuwający pod ideę pewien gatunek psychiki, konstruował typy pod kątem wymogów raczej tendencji dramatu niż czystej psychologii i wykazał w tej niebezpiecznej oscylacji wiele umiaru — Rostworowski „naucał” przy pomocy najważniejszego jego zdaniem środka scenicznego, tj. „prawdy” psychologicznej. Obiektywnie stwierdzić należy, że autor *Judasza* miał zadanie o tyle ułatwione, że z racji swego charakteru rozgrywający ideologiczne odbywały się na terenie psychiki. Obserwujemy tu, właściwy dziełom doskonałym, schemat dwupłaszczyznowy, zasadzający się na ambiwalencji prawdy psychologicznej i czegoś w rodzaju symboliki społecznej. Bohaterem Rostworowskiego jest w pierwszym rzędzie człowiek. Człowiek ten uległ jednak tak dogłębnej infiltracji *milieu*, że przy całej bezpośredniości wzruszeń, wywołanych jego autonomicznym życiem prywatnym, uważać go się musi za ofiarę epoki.

Wiemy, że Wyspiański kształtował swoją „prawdę” przy pomocy elementów pozapsychologicznych. Nakłaniania Lucjana Rydla do „fantazjowania”, a więc ucieczki od tego co w orbicie zapolszczonego przyjmowano za „prawdę” — znajduje swój wyraz w wypowiedzianiu się poprzez całą twórczość ornamentem utkanym ze schematów ideolo-

gicznych. Stąd też obecność wiersza malarz- skiego i muzycznego nie tylko nie wprowadza dysonansu, ale nadaje dramatom specy- ficzny, dekoracyjny styl widowiskowy. Rostworowski posługiwał się również wierszem, ale wiersz ten spełnia u niego zadanie jakiejś kaligrafii realistycznej, opisującej w sposób dokładny osobowość i jej stan psy- chiczny, potencję dynamiczną sceny i jej nastroj, tłum i jego charakter itd., słowem — dzięki wierszowi osiąga Rostworowski niezmiernie trudny efekt pogodzenia prawdzi- wości w pojęciu suchego realizmu z fanta- zją w pojęciu schematu artystycznego. Zaprzeczając stworzeniem specjalnego typu języ- ka dramatycznego tezie o przeżyłości wiersza na scenie, i tutaj wykazuje Rostwo- rowski całkowitą niezależność od wpływów autora *Wesela*. Rozprawiając się w sposób najogólniejszy ale i najistotniejszy z zarzu- tem wpływów, należy stwierdzić że — pocza- wszy od świadomości misji, która u Wyspiań- skiego brzmi: naród, u Rostworowskiego: chrześcijaństwo, poprzez gatunek symboliki, który u autora *Akropolis* brzmi: personifi- kacja, u autora *Judasza*: psychologia, skoń- czywszy na metodzie apercypowania rzeczy- wistości, która u pierwszego brzmi: intuicja, u drugiego: świadomość — indywidualności te są najzupełniej odrębne.

Jakkolwiek *Niespodzianka* zainicjowała tematyczną trylogię, w której skład wchodzi *Przeprowadzka* i *U mety*, z pojęciem trylogii Rostworowskiego należałoby wiązać trzy wariacje artystyczne tego samego problemu, jakim jest stosunek natury ludzkiej do sił transcendentnych. *Judasza*, *Kaligula* i *Niespodzianka* — trzy najwyższe wloty talen- tu dramaturga, są może nie tyle trylogią w sensie kolejnego obrazowania wydarzeń, ile akordem, trzykrotnie powtórzoną plasty- ką psychofizyczną, ukazującą w różnych atmosferach etycznych i społecznych, na róż- nych odcinkach historycznych jeden i ten sam proces psychiczny, jeden i ten sam efekt i jeden (co wkracza już w dydaktykę) wyraźny chrześcijański stosunek autora do bohatera.

Kaligula jest artystycznym schematem wybujałości aspiracji idealistycznych, wyk- witych na gruncie ulomnej, rozegzaltowa- nej i zaparzonej w historyczne przykłady natury. Caius Cesar — to ofiara dyspropor- cji sił: wyobraźni i talentu. Rzucony w śro- dowisko instynktów, z biologicznego punk- tu widzenia przeciętnie nawet zdrowych, poszukuje on w czczości form życia społeczne- go jakiegoś argumentu ludzkiego. Nie znaj- duje go, choć rozrzuci swój skarbiec i spala się w ogniu kontemplacji poetyckich, choć sięga do metod cynizmu i tyranstwa. Tyran- stwo *Kaliguli* nie jest projekcją sadyzmu: jest to wyraz tragicznej bezwocności pos-zukiwań, a jego stopniowanie — jeszcze je- dnym dowodem tchórzostwa otoczenia. Jak

W1003/76/684

