

MAŁGORZATA KITOWSKA

STANISŁAW LACK  
– "PIERWSZY HIEROFANT WYSPIAŃSKIEGO"\*

Ogromna rola dramatów Wyspiańskiego w przewartościowaniu, jakie nastąpiło w literaturze i sztuce polskiej na samym początku XX wieku, jest bezsporna i była wielokrotnie podkreślana i badana. Mniej znane są natomiast niektóre fakty związane z odbiorem twórczości autora *Wesela* przez jemu współczesnych. Poświęcę tutaj nieco więcej uwagi jednemu komentatorowi tego dorobku – Stanisławowi Lackowi, któremu Tadeusz Sinko przyznał pośmiertnie miano "pierwszego hierofanta Wyspiańskiego"<sup>1</sup>. Ten tytuł do chwały Lack uzyskał zaszczyt: zawarłszy znajomość z Wyspiańskim już w momencie rozpoczęcia swojej współpracy z krakowskim "Życiem" w roku 1897 (mając 21 lat)<sup>2</sup>, towa-

---

\* Niniejszy tekst stanowi nieco zmienioną wersję jednego z rozdziałów mojej pracy doktorskiej, poświęconej myśli o sztuce na łamach "Krytyki" Wilhelma Feldmana, napisanej pod kierunkiem prof. Jacka Woźniakowskiego. Tytuł rozdziału zapożyczony został z: T. S i n k o. *Pierwszy hierofant Wyspiańskiego. Z powodu zbiorowego wydania "Studiów o Wyspiańskim" Stanisława Lacka, w Częstochowie, nakładem księgarni A. Gmachowskiego. "Przegląd Współczesny" 1925 nr 33 s. 107-111. Całość pracy – jako Paralele i kontrasty. Myśl o sztuce na łamach "Krytyki" Wilhelma Feldmana – ukazała się drukiem (Lublin 1990) już po przygotowaniu do publikacji niniejszego artykułu.*

Wyeksponowałam w tytule nazwisko Wyspiańskiego, ponieważ wszystkie teksty Lacka ogłoszone w "Krytyce" dotyczyły tego właśnie artysty; niektóre przedrukowano później w: *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918*. Wybrał, ułożył i przedmową opatrzył W. Juszczyk. Wrocław 1976; *Z powodu III wystawy "Sztuki". "Życie" 1899 nr 13/14 s. 322-323; Wojciech Weiss. "Życie" 1900 nr 1 s. 324-330; Sztuka polska. Malarstwo [Malczewski, Wyspiański]. Pod kier. F. Jasieńskiego i A. Łady-Cybulskiego. Lwów [1903-1904] s. 277-279 i 397-401.*

<sup>1</sup> Informacje biograficzne podaje za: F. P a l o w s k i. *Lack Stanisław (Izrael)*. PSB XVI s. 404-405; S. P a z u r k i e w i c z. *Przedmowa* [do:] S. L a c k. *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*. Częstochowa 1924 s. IX-XIV.

<sup>2</sup> Zob. S. L a c k. *Studia*, zbiór zawiera: 1) "*Laodamia*" (pierwodruk "Nowe Słowo" 1903 s. 213-214) s. 1-3; 2) "*Legion*" (pierwodruk jw. s. 161-167) s. 3-14; 3) "*O hipokryzji ("Wesele")*" (pierwodruk "Nowe Słowo" 1902 s. 180-184) s. 15-23; 4) "*Wyzwolenie*" (pierwodruk "Nowe Słowo" 1903 s. 93-96 oraz 119-120 i 142-144) s. 23-36; 5) "*Bolesław Śmiały*" (*dramat*) (pierwodruk jw. s. 227-232 oraz 258-264 i 278-281) s. 36-56; 6) "*Achilleis*" (pierwodruk "Nowe Słowo" 1904 s. 69-72 oraz 89-96 i 117-120, 137-144, 162-168) s. 56-101; 7) "*Akropolis*" (pierwodruk jw. s. 231-240 i 259-264) s. 101-125; 8) "*Legenda*" (pierwodruk jw. s. 282-287 i 329-384) s. 125-154; 9) "*Noc listopadowa*" (pierwodruk jw. s. 366-375 oraz 415-421 i 461-470) s. 154-187; 10) "*Hamlet*" (pierwodruk "Nowe Słowo" 1905 s. 135-144 oraz 162-168 i 189-192) s. 187-216; 11) "*Lelewel*" (pierwodruk: t e n ż e. *Notatki i uwagi pisane w latach 1900-1906*. Kraków 1906 s. 5-16) s. 217-224;

rzyszył swoimi tekstami krytycznymi jego utworom aż do swojej śmierci w roku 1909.

Lack był postacią interesującą także dlatego, iż cała jego działalność jako krytyka należy do okresu Młodej Polski, a jego piarstwo należałoby uznać za reprezentatywne dla tej epoki.

Do dzisiaj podstawowe źródło wiedzy o zainteresowaniach Stanisława Lacka, jego zapatrywaniach na cele oraz zadania sztuki i krytyki stanowi zbiór studiów dotyczących Wyspiańskiego, wydany już po śmierci autora, gromadzący komplet rozpraw Lacka, omawiających dorobek twórcy *Wesela*, uprzednio ogłoszonych na łamach czasopism młodopolskich. Składa się nań blisko dwadzieścia tekstów komentujących dramaty Wyspiańskiego i – w mniejszym stopniu – jego dzieła malarskie. Znaczna część owych artykułów po raz pierwszy została opublikowana w "Krytyce"<sup>3</sup>, z której redaktorem i wydawcą – Wilhelmem Feldmanem Lack był zaprzyjaźniony.

Feldman jako "apologeta romantyzmu"<sup>4</sup>, pełen aplauzu dla podtrzymywanej na przełomie ostatnich wieków tradycji wieszczów (głównie Mickiewiczowskiej), twórczość Wyspiańskiego powitał z entuzjazmem, widząc w nim "wcielenie Polski, która żyje, żyć chce i do tego ma prawo"<sup>5</sup>. "My z niego wszyscy" – dowodził

---

12) *Uwagi o "Skalce"* (zmieniona wersja – na podstawie rękopisu-tekstu, który po raz pierwszy ukazał się w "Nowym Słowie" 1906 s. 139-152) s. 224-261; 13) *Budowa tragedii ("Sędziowie")* (pierwodruk "Krytyka" 1908 z. 4 s. 377-384 i z. 5 s. 454-461) s. 261-278; 14) *Uwagi o "Danielu"* (pierwodruk jw. z. 9 s. 170-176) s. 278-286; 15) *Uwagi o "Nocy listopadowej"* (pierwodruk jw. z. 11 s. 343-351) s. 286-294; 16) *O malarskich dziełach Wyspiańskiego* (pierwodruk "Krytyka" 1904 z. 8-9 s. 162-176; powtórzono w "Krytyce" 1901 z. 3 s. 161-175) s. 294-312; 17) *Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego* (pierwodruk "Krytyka" 1908 z. 1 s. 12-22) s. 312-324; 18) *"Wspomnienia" o Wyspiańskim* [Z. Parwiego] (pierwodruk jw. z. 2 s. 159-168) s. 324-336; 19) *Wyspiański (Fragmenty)* (pierwodruk "Pamiętnik Literacki" 1908 z. 1-2) s. 336-350. Wiele tekstów powtórnie przedrukowano w: t e n ż e. *Wybór pism krytycznych*. Kraków 1980; tamże s. 53-301: I. O Wyspiańskim, gdzie znalazły się artykuły wymienione powyżej jako pozycje: 3 (s. 53-61), 5 (s. 62-80), 6 (s. 81-124), 9 (s. 125-154), 16 (s. 155-174), 10 (s. 175-203), 12 (s. 204-240), 11 (s. 241-248), 17 (s. 249--261), 13 (s. 262-278), 15 (s. 279-287), 19 (s. 288-301); wszystkie przytaczane poniżej cytaty z artykułów Lacka lokalizuje według ostatniego przedruku.

Na temat innych zainteresowań literackich krytyka zob.: A. Z. M a k o w i e c k i. *Stanisław Lack 1876-1909*. W: *Literatura okresu Młodej Polski*. Red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, J. J. Lipski. T. 4. Kraków 1977 s. 339-364; W. G ł o w a l a. *O krytyce Stanisława Lacka*. Przedmowa [do:] L a c k. *Wybór pism* s. 5-49.

<sup>3</sup> Zob. przyp. 2.

<sup>4</sup> T. W e i s s. *Romantyczna genealogia polskiego modernizmu. Rekonesans*. Warszawa 1974; zob. rozdz.: *Wilhelm Feldman i apologia romantyzmu* s. 159-164.

<sup>5</sup> W. F e l d m a n. *Współczesna literatura polska 1864-1918*. T. 1-2. Wstęp napisała T. Walas. Kraków 1985 [edycja według wyd. 6, przygotowanego przez autora przed śmiercią; *Współczesna literatura polska 1864-1917*. T. 1-2. Warszawa 1919]; zob. rozdz. IX: *Stanisław Wyspiański* (w księdze VI: *Neoromantyzm*) s. 90-136.

wydawca "Krytyki" we *Współczesnej literaturze polskiej*<sup>6</sup>, właśnie w Wyspiańskim uznając bezpośredniego sprawcę owego przesilenia, które rozdzieliło Młodą Polskę na dwie fazy i doprowadziło do tego, iż po okresie programowym, kiedy do głosu dochodziły przede wszystkim hasła artystowskie, nastąpił czas ofensywy postaw zaangażowanych.

Zainteresowanie Feldmana artykułami Lacka wydaje się zatem całkowicie zrozumiałe, choć – jak dowodzą świadkowie i anegdota – pierwszy nie bardzo rozumiał język, którym posługiwał się drugi. Lack zresztą powszechnie uchodził za autora piszącego niejasno, komplikującego składnię i styl. Jego rangę w środowisku Krakowa podnosił jednak fakt, iż cieszył się przyjaźnią Wyspiańskiego<sup>7</sup>. Ten fakt zyskał mu też miano "autoryzowanego" komentatora dzieł autora *Warszawianki*<sup>8</sup>. Dziwiono się, co prawda, iż ten akceptuje cokolwiek z interpretacyjnych "popisów" Lacka. Adam Grzymała-Siedlecki wspominał: "Zapytałem raz Wyspiańskiego, czy dlań wszystko jest jasne w tym, co Lack o nim pisze. «Najzupełniej» – zapewnił mnie – ale ja mam swój sposób na to, by Lacka zrozumieć: czerwonym ołówkiem przekreślam wszystko, czego nie rozumiem, po czym czytam to, co nie przekreślone – i mam zupełnie jasny tekst"<sup>9</sup>. Ironia, jaką sam Wyspiański zawarł w tym zdaniu o zawiłanych egzegezach Lacka, rozgrzesza po trosze innych czytelników tych zawiłych tekstów.

\*

Całość spuścizny Stanisława Lacka obejmuje około trzydziestu studiów poświęconych różnym zagadnieniom, głównie literatury i sztuk plastycznych, które

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Podkreśla ten fakt A. Grzymała-Siedlecki we wspomnieniach: *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*. Kraków 1961 s. 160-167. Potwierdzenie znajdujemy w: S. W y s p i a ń s k i. *Listy do Stanisława Lacka (1905)*. Przedmowę napisał J. Wiktor. Tekst i komentarze opracował J. Susuł. Kraków 1957; listy pochodzą głównie z kwietnia i maja 1905 r. (tylko trzy z sierpnia tr.), a więc z okresu, kiedy ważyły się losy krakowskiego teatru; Wyspiański otwarcie zwierzał się codziennie przebywającemu na kuracji we Włoszech Lackowi ze wszystkich obaw, jakie towarzyszyły jego staraniom o stanowisko dyrektora tego teatru; szczegółowo też pisał o kolejnych etapach rozwijającej się z godziny na godzinę (dosłownie: np. list z 13 kwietnia stanowi jakby zapis dnia, gdzie z określoną godziną wiążą się zaistniałe w tym czasie fakty) sytuacji; J. Wiktor w przedmowie (s. 7-21) do tej jednostronnie zachowanej korespondencji (listów Lacka do Wyspiańskiego nie udało się odnaleźć) zwrócił uwagę na kilka jej elementów: 1) listy Wyspiańskiego do Lacka stanowią najpełniejsze świadectwo tego, co Wyspiański przeżywał w związku ze sprawą teatru, co przy zdawkowości notatek w raptularzu artysty ma wyjątkową wagę, 2) listy te są najciekawsze z okresu po 1897 r., w którym Wyspiański zarzucił listy-wynurzenia, 3) zaufanie do Lacka sprawiło, że – jak stwierdził w komentarzu J. Susuł (s. 97) – listy Wyspiańskiego doń stanowią rodzaj raptularza w formie epistolograficznej.

<sup>8</sup> S i n k o, jw. s. 111.

<sup>9</sup> *Niepospolici ludzie* s. 160.

obok powieści i dramatu najbardziej angażowały jego pasje interpretacyjne. Literackie zainteresowania krytyka zyskały współczesnych komentatorów w osobach Andrzeja Z. Makowieckiego i Wojciecha Głowali<sup>10</sup>. Na marginesach ich komentarzy pojawiają się uwagi na temat tekstów poświęconych przez Lacka sztukom pięknym.

Najlepszy zaś wgląd w poglądy Stanisława Lacka na sztukę i rolę artysty dają jego artykuły o Wyspiańskim. Analizom Lacka towarzyszą liczne uwagi na temat sztuki polskiej w ogóle. Trudno je odtworzyć i zreferować w sposób jednoznaczny. "Zbiorowe wydanie jego [Lacka – M. K.] «Studiów o Wyspiańskim» ułatwi może komuś pracę np. na temat «Filozoficzne i estetyczne poglądy S. Lacka», ale nie przyczyni się do zrozumienia Wyspiańskiego. Przeciwnie, kto nie rozumiejąc czego w Wyspiańskim, sięgnie po objaśnienia do Lacka, odbierze wrażenie niesłychanej ciemności poety, nie rozjaśnionej nawet przez jego «autoryzowanego» komentatora [...]. W historii zaś rozumienia Wyspiańskiego będą te studia dokumentem, jak ci z najbliższych Wyspiańskiego, którzy go najlepiej rozumieli, wcale go nie rozumieli. Ale czuli jego wielkość, jedyność. I to ich rozgrzesza" – pisał Tadeusz Sinko<sup>11</sup>.

Podobnego zdania byli też inni czytelnicy opracowań Lacka, krytycy i późniejsi badacze epoki. Wszyscy zgodnie zarzucali autorowi niejasność myśli i nieprecyzyjność wypowiedzi. Dlaczego zatem liczono się z jego osobą i zdaniem? Niechaj odpowie Stanisław Brzozowski: "Styl Lacka wzbudza mnóstwo utyskiwań. Są ludzie, którzy skłonni są widzieć w niezrozumiałości Lacka, w jego sposobie pisania – jakąś złośliwą mistyfikację czy chęć imponowania. Mówię o tym, gdyż zdaniem moim pisma Lacka odbijają w swej zewnętrznej formie bardzo wiernie samą wewnętrzną istotę jego myślenia. [...] Sposób pisania Lacka umotywowany jest przez naturę jego myślenia"<sup>12</sup>.

Także Stanisław Pazurkiewicz bronił Lacka, stwierdzając: "skoro poprzednie [tj. wczesne, z okresu współpracy krytyka z «Nowym Słowem» – M. K.] pisma Lacka zawierały jego poglądy w stadium tworzenia, dlatego styl musiał być mglisty, odpowiadający nieskoordynowanej, płynnej jeszcze treści"; natomiast "rozprawy Lacka z ostatnich lat jego życia – znajdujące się w «Krytyce» z r. 1908 (o Wyspiańskim), «Pamiętniku Literackim» (również o twórcy *Wesela*), «Sfinksie» (o Orkanie) i «Witeziu» (o Daniłowskim) – są inne od poprzednich. Autor bowiem daje w nich nie tylko przenikliwą, jak dawniej, analizę dzieła – oto widać jeszcze uspokojenie, zrównoważenie myśli, która już nie zмага się z nurtującymi zagadnieniami, ponieważ doszła do pełni rozwoju, do całkowitej samowiedzy.

<sup>10</sup> Zob. Makowiecki, jw.; Głowala, jw.

<sup>11</sup> Sinko, jw. s. 107 i 111.

<sup>12</sup> *Współczesna krytyka literacka*. Warszawa 1906, zob. rozdz. XIX: *Stanisław Lack* s. 203-213.

Prócz tego ów styl, który poprzednio swą mglistością tyle narzekań na autora rozbudzał, zmienił się całkowicie. [...] obecnie [...] po skryształizowaniu się i ustaleniu myśli – styl pozbył się dotychczasowych znamion, aby tworzyć znowu wierne odbicie treści"<sup>13</sup>.

Analogicznego zdania są powojenni badacze. Wojciech Głowala wydzielił – co prawda – w pisarstwie krytycznym Lacka kilka faz ("Utarło się mniemanie o trzech fazach w krytyce Lacka: impresjonistyczna, szybko porzucona, następna – prawie do 1909 – z największym natężeniem cech powodujących niejasność, wreszcie po 1908 już uspokojona, klarowna, z elementami liryzmu"), aby ostatecznie dojść do wniosku, iż w jego przypadku mamy do czynienia z krytykiem do końca nieujawnionym: "Wszystko jest tu jakby zaczęte, nawet momenty ewolucyjne, tak wyraźne przecież u Brzozowskiego, żyjącego także 33 lata, są ledwie podkreślone"<sup>14</sup>. Z tej samej perspektywy kilkudziesięciu lat Andrzej Z. Makowiecki zauważył, iż efektem pracy krytycznej Lacka jest "nie tyle skończony przewód duchowy, ile dokument intelektualnego wysiłku towarzyszenia dziełu"<sup>15</sup>. Trudno zatem byłoby uznać za dojrzałą nawet ostatnią fazę jego dorobku. Można jedynie snuć przypuszczenia co do tego, w jakim kierunku pisarstwo Lacka mogłoby ewoluować.

Pomimo tych licznych zastrzeżeń Lack został zgodnie uznany za jednego z dwóch najbardziej miarodajnych młodopolskich interpretatorów twórczości Wyspiańskiego. Na drugim biegunie zajął miejsce Ostap Ortwin<sup>16</sup>. Adam Grzymała-Siedlecki wspominał: "Obok Stanisława Lacka on to jest najważniejszym z pierwszych egzegetów Wyspiańskiego. Jeżeli Wyspiański nie ich obu, lecz tylko Lacka uważał za swego uwierzytelnionego komentatora, to tylko dlatego, że miał go zawsze pod ręką, że przeto w jego pracach widział wiele odbicia własnych myśli – i że na odwrót: krytyk mógł twórcy ustnymi wynurzeniami uzupełniać to, czego w piśmie nie dopowiedział lub z czego się nie mógł w swoim zawiłym języku wyplątać. Wyspiańskologia Ortwina była nie tylko jaśniejsza i «czytelniejsza», ale na ogół i ważniejsza dla publiczności. Lackowi bliższe było w Wyspiańskim to, co stanowiło ponętę dla teorii poznania, dla metafizyki lub dla eschatologii – Ortwina entuzjazmował twórca *Wyzwolenia*, płomienisty miecz pokolenia, święty judziciel duchowych sił, a nawet p o n a d s i ł narodu"<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Pazurkiewicz, jw. s. XI.

<sup>14</sup> Głowala, jw. s. 7.

<sup>15</sup> Makowiecki, jw. s. 345.

<sup>16</sup> Zob. np. uwagi Pazurkiewicza, jw. s. XII.

<sup>17</sup> *Nie pożegnani*. Kraków 1972 s. 275.

\*

Teksty Lacka dotyczące Wyspiańskiego pochodzą z różnych okresów jego działalności krytycznej. Ich lektura daje zatem pełny obraz pisarskich możliwości autora. Adorator i apologeta tej twórczości Izrael Lack (na cześć swego mistrza przybrał imię Stanisław) był też autorem szkicu poświęconego malarstwu Wyspiańskiego – uwag, które uchodziły za "najrozumialsze ze wszystkiego, co napisał"<sup>18</sup>. Także pozostałe wypowiedzi krytyka o sztukach plastycznych charakteryzuje znaczna oryginalność sądów i precyzja ich formułowania, odbiegająca zdecydowanie od niejasności jego wywodów na tematy literackie. Toteż lektura owych tekstów jeszcze dzisiaj może być nie tylko pouczająca, ale też frapująca. Ma to poniekąd swoje źródła w ustalonej przez Lacka hierarchii sztuk, gdzie prym wiodły muzyka i malarstwo, a literatura zajmowała miejsce odpowiednio niższe.

Skłaniając się jednak przede wszystkim ku literaturze i Wyspiańskiemu, niemal cały swój talent Lack skupił na objaśnianiu jego dzieł, i to głównie literackich, przez co znacznie ograniczył pozostałe pola swoich działań. Skutkiem tej decyzji jest istnienie kilku zaledwie autonomicznych tekstów Lacka o sztukach pięknych, do których jednakże należy dodać liczne uwagi o "malarskości" utworów dramatycznych Wyspiańskiego, rozsiane po studiach analizujących owe utwory. Trudno natomiast byłoby wskazać jakikolwiek artykuł obejmujący wyłącznie zagadnienia muzyczne. Wydaje się, iż takiego Lack nie napisał, choć tytuł jednego – *Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego*<sup>19</sup> – taką problematykę zapowiada.

Poza wymienionymi Lack jest autorem kilku jeszcze tekstów, które nie sposób tutaj pominąć. Myślę głównie o broszurze *Spór o pomnik* zawierającej artykuły sprowokowane zamysłem postawienia pomnika Kościuszki na krakowskim Rynku<sup>20</sup>. Wspomnieć też trzeba o rozważaniach na temat alegorii, snutych na przykładzie płócien Malczewskiego<sup>21</sup>. Wreszcie uwzględnić wypada teksty dotyczące postulatów stawianych krytyce i krytykom<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> S i n k o, jw. s. 110.

<sup>19</sup> L a c k. *Dwa zasadnicze motywy muzyki*.

<sup>20</sup> *Spór o pomnik. Uwagi o sztuce monumentalnej. (Z powodu dyskusji w sprawie wystawienia pomnika Kościuszki na Rynku krakowskim)*. Kraków 1906; przedruk w: t e n ż e. *Wybór pism* s. 428-462.

<sup>21</sup> *O malarstwie – o alegoriach*. "Nowe Słowo" 1903 nr 14 s. 332-336; przedruk jw. s. 419-427.

<sup>22</sup> *Krytyka – bojkot – impresja*. "Życie" 1897 nr 5-6 (tekst sygn.: L-k); przedruk jw. s. 305-313, a także: *Luźne uwagi o krytyce literackiej*. "Nowe Słowo" 1905 nr 4 s. 92-96; przedruk jw. s. 314-321.

\*

Jednym z zagadnień, które częściej niż inne pojawia się w artykułach Lacka, jest kwestia stosunku artysty do przeszłości własnej ojczyzny i narodu. Najsilniej sprawa ta została wyeksponowana w wymienionym już tekście o "motywach muzyki" Wyspiańskiego. Przez tytułowe określenie Lack rozumiał zasadnicze – jak stwierdzał – i trwałe elementy aktywności życiowej autora *Wesela*. Były nimi sztuka i siła. "Wyspiański jest artystą, tzn. właśnie umysłem, który o rzeczach nie myśli, który rzeczy nie rozstrząsa, lecz jeżeli myśli, to obmyśla środki, jak by pozwolić myśleć tym rzeczom i ludziom, czasom i społeczeństwom, jak by sprawić, żeby rzeczy i ludzie, czasy i społeczeństwa mówiły o sobie najpotężniej" – pisał Lack<sup>23</sup>. "Wyspiański chciał wprowadzić jasność we wszystkie mroki: w mroki obecne i mroki minione" – dodawał, uzupełniając zaraz, iż realizacji tego właśnie zamierzenia twórcy *Nocy listopadowej* poświęcił całe życie<sup>24</sup>. "Spełnienie życia jest możliwe tylko w takim razie, jeżeli samo życie powie o sobie ostatnie słowo. Do tego zaś zmusi je jedynie sztuka", a to dlatego, że "sztuką można sięgać do przeszłości i do przyszłości, bo sięgając tam mimo wszystko nie wychodzimy poza granice wiecznej obecności", bo tylko sztuka jest "ostatnią konsekwencją życia"<sup>25</sup>.

Czytelne w przytoczonych stwierdzeniach optowanie za: z jednej strony – utożsamieniem sztuki z życiem artysty, a z drugiej – usytuowaniem sztuki poza rzeczywistością dostępną ogółowi, znajduje potwierdzenie w innych jeszcze wypowiedziach krytyka. Swoje źródło pogląd ten ma z pewnością w tych młodopolskich koncepcjach, których rzecznicy – jak Przybyszewski – pragnęli w artyście widzieć prawodawcę nowej religii, jej boga i kapłana zarazem<sup>26</sup>.

Rola i znaczenie Wyspiańskiego w ocenie Lacka wykraczają jednak daleko poza obręb pola oddziaływania, jakie artyście wyznaczył Przybyszewski czy Miriam. Wyspiański jest bowiem tym, który "doszedł do krytyki, więc do pojęcia sztuki najszczytniejszego i najpoważniejszego"<sup>27</sup>. "Dla takiego ducha [jak Wyspiański – M. K.] nic nie jest przeszłością, lecz wszystko jest obecnością" – stwierdził Lack<sup>28</sup>. Wyspiański zatem "należy do spadkobierców tego nieskończonego zastępu duchów, którzy myśl sobie jedną z pokolenia w pokolenie podają nienaruszoną.

<sup>23</sup> *Dwa zasadnicze motywy muzyki* s. 254 n.

<sup>24</sup> Tamże s. 255.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> O sytuacji i pozycji artysty w okresie Młodej Polski pisze np. M. Podraza-Kwiatkowska w artykule *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: *t a ż. Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969 s. 246-276.

<sup>27</sup> *Dwa zasadnicze motywy muzyki* s. 258 n.

<sup>28</sup> Tamże s. 252.

[...] Myśl ta rozwija się, potężnieje i staje się lotniejsza i bogatsza, lecz nie zmienia się nigdy. [...] znajdziecie ją całą wszędzie, żyje we wszystkich [dziełach Wyspiańskiego – M. K.], one bowiem wszystkie są pomnikiem wzniesionym jej przez artystę tej epoki, epoki, która tu wyraża się swą barwą, swym tonem: atmosfera, w której myśl ta żyje obecnie dziełem genialnego ducha, ciągnącego bezinteresowną pracę tamtych, Mickiewicza, Matejki, innych, lecz d z i e ł o t w o r z a c e g o n o w e" [podkr. – M. K.]<sup>29</sup>.

Nie może być zatem mowy o "wskrzeszaniu" przeszłości, "pokonywaniu" jej, "zaprzeczaniu" czy też "wyzbywaniu się". Wielki artysta potrafi przewyciężyć przeszłość, nie negując jej, nie sprzeniewierzając się tradycji, lecz podejmując z nią twórczy dialog. Jak u Matejki mamy do czynienia z gloryfikacją "wiecznej obecności"<sup>30</sup> historii państwa i narodowych tradycji, tak i u jego "następcy"<sup>31</sup>, Wyspiańskiego obserwujemy wyjątkową żywotność tego (jak go Lack nazwał) "motywu zmartwychwstania"<sup>32</sup>, tj. oczyszczania pojęć z przydanych im niewłaściwie znaczeń, przywracania gestom właściwych sensów, postawom – stosownego wymiaru, a tym samym kreowania nowych wartości. Geniusz Wyspiańskiego tkwi zatem w umiejętnym podjęciu przezeń problemów przekazanych współczesnym przez pokolenia minione, a nie w odżegnywaniu się od nich. Ten sam ton pobrzmiwa w opiniach krytyka o malarstwie Wyspiańskiego, kiedy czytamy o stworzeniu przez niego własnego stylu, który jednak wyraźnie osadzony jest zarówno w określonej tradycji artystycznej, jak w epoce, zarazem – dzięki indywidualnemu przetworzeniu – przekraczając i przerastając dokonania poprzednie i równoczesne.

Miarą wielkości dokonań Wyspiańskiego były zatem między innymi też jego obrazy: "Obrazy te bowiem mają własną atmosferę i odrębną, że wszystkie jedną całość stanowią, są Dziełem, w którym późniejsze czasy ujrzą dzisiejszą epokę (jej Ducha) w zasadniczych kształtach, żywą od krajobrazu i ludzi, przeróżnaitych spojrzeń i gestów, aż do bojowników ducha, którzy się zeń jako jego kształty unoszą wieczyste. Epoka tu mówi – cała swobodnie, poważna, uśmiechnięta, zadumana, wesoła, marząca, tęskniąca, wdzięku pełna, tragiczna, barwna. W tym znaczenie Wyspiańskiego, że na tej epoce, duch jej naczelny, piętno swoje wycisnął niestarte, a tym spełnia odwieczne Sztuki przeznaczenie: utrwalenie ducha

---

<sup>29</sup> *O malarstwie* s. 174.

<sup>30</sup> *Dwa zasadnicze motywy muzyki* s. 252.

<sup>31</sup> *O malarstwie* s. 166. Twierdzenie Lacka poddaje rewizji W. Juszcak w tekście: *Studium wprowadzające* [do:] *Malarstwo polskie. Modernizm*. Noty biograficzne i katalog opracowała M. Liczbińska. Warszawa 1977 s. 77.

<sup>32</sup> *Dwa zasadnicze motywy muzyki* s. 258.



czasu i gruntu w dziele nieśmiertelnym. Jego wyrazem jest właśnie poeta, wieszcz, artysta, który go w sobie skupia («Nazywam się Milion») – pisał Lack<sup>33</sup>.

Istotne są także inne elementy artyzmu Wyspiańskiego. Lack zwrócił uwagę, iż podczas oglądania nawet niewielu dzieł malarza "charakter sztuki Wyspiańskiego z tych prac nielicznych wywieść i opisać można, jest w nich całkowicie"<sup>34</sup>. Punktem wyjścia było tu dla krytyka stwierdzenie, iż o charakterze sztuki Wyspiańskiego decyduje tak zawartość treściowa dzieła, jak sposób jej ujęcia i przekazania.

"Wyspiański maluje bojowników duszy, idei, ojczyzny, Sławy, utrwalających się dziełami, nie ginącymi w świadomości i życiu narodu"<sup>35</sup> – ta uwaga miała znaczenie istotne, kluczowe, choć Lack nie rozwinął jej w szczegóły. Jedynie omawiając portrety "historyczne" i pejzaże "dramatyczne", krytyk powrócił do wspomnianego "motywu zmartwychwstania". Pisał: "Śmierć i Sława u Wyspiańskiego w parze idą. Chwila śmierci jest chwilą przejścia do nieśmiertelności kościoła przez dzieła dokonane, jest chwilą, w której te postacie, swym wysiłkiem przemógłszy śmierć, urastają do wieczystych kształtów gruntu, na którym żyły i na którym trwałym odcisnęły się piętnem. W tym też kształcie utrwalonym teraz przez artystę, wiecznie są tu obecne"<sup>36</sup>. Tacy są: Henryk Pobożny, Kazimierz Wielki, św. Stanisław, św. Salomea i św. Franciszek z witraży Wyspiańskiego dla kościołów krakowskich. Lack podkreślił więc, iż artysta jest zwolennikiem ukazywania postaci historycznych w taki sposób, aby nawet opatrzone konkretnym "zdarzeniem zasadniczym" nabierały znaczenia ahistorycznego i wymiaru ponadczasowego. Widz ma odebrać wrażenie nieustannej aktualności przesłania płynącego z takiego zabiegu artystycznego. "Jest właściwością sztuki portretowania, że przedstawiając człowieka samotnego, a raczej o d o s o b n i o n e g o [podkr. – M. K.], umie ukazać jego związek ze światem i jego doń stosunek, czyli umie ukazać jego charakter, pewną postać stałą wśród zmienności zdarzeń i środowisk" – stwierdził Lack<sup>37</sup>.

Osiągnięcie tego efektu było możliwe dzięki zastosowaniu odpowiednich środków.

Obrazy te, portrety, nie mają tła, do których oko od tak dawna przywykło. Nie ma tła ani jasnych, ani ciemnych, ani środowiska: architektury, pejzażu, nic. W ramie z białego, prostego drzewa widnieje na kartonie postać panująca nad otoczeniem niepodzielnie. W przeważnej ilości obrazów kształt prostokątny kartonu zdaje się wcale nieprzypadkowy. Figura zajmująca

---

<sup>33</sup> *O malarskich dziełach* s. 157 n.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże s. 165.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże s. 159. Ten fragment tekstu Lacka analizuje Juszczyk w *Studium* s. 74.

nieraz całą wysokość prostokąta zostawia wolną znaczną przestrzeń kartonu, którego białosc nasuwa ideę dalekości i zagłębienia. Wszystko, co zwie się atmosferą portretu, a co dla wielu malarzy jest środkiem opisywania pomocniczym, tu nie istnieje wcale. Atmosfera, zdaje się, jest cząstką człowieka, więc człowiek dobrze sportretowany sam sobą właściwą atmosferę stwarza. Komu już po tym wstępnym spostrzeżeniu śpieszno do wniosku, może powiedzieć, że figury portretowane wyrażają się same całkowicie, za naturalne tło służyć im może wszelkie otoczenie, byle nie fantastyczne, najlepiej dobrze znane. Skutkiem tego charakter figury w ten sposób odosobnionej jest swobodny, niczym nie ograniczony, można tę figurę umieścić w najrozmaitszych zdarzeniach i środowiskach, byle nie dowolnych, we wszystkich ta właśnie jedna postać wyjdzie wyraźnie, zasadnicza. Portret w ten sposób otrzymuje swoje znaczenie odrębne; to, co u innych malarzy określa się za pomocą tła, środowiska, a więc za pomocą rzeczy, często sztucznie złączonej przez gradację kolorów, u Wyspiańskiego przenosi się na samą figurę, jest od razu dramatyczne<sup>38</sup>.

Ten obszerny fragment wypowiedzi Lacka pozwala właściwie zrozumieć, jak krytyk pojmował określenie "człowiek odosobniony". "Chodziło mu [Lackowi – M. K.] o izolację dosłowną [...], o autonomiczne traktowanie modelu, który musi najpierw zupełnie sam wyrażać siebie na wizerunku, a którego potem sytuować można rozmaicie, choć zawsze w granicach określonych jego rzeczywistą sytuacją" – tłumaczył po latach Wiesław Juszcak<sup>39</sup>.

Portretowane przez Wyspiańskiego postacie – odcięte, widmowe – ukazane są w owym momencie "przepalenia", kiedy życie staje na pograniczu śmierci, staje się "wyjęte spod prawa czasu"<sup>40</sup>. Ponownie zatem mamy do czynienia z uwypukleniem "motywu zmartwychwstania".

Brak perspektywy historycznej – "bezdziejowość" – na równi ze środkami malarskimi odrealnia całą kompozycję; podobnie fakt, iż Wyspiański postaciom "odbiera [...] bryłowatość i ciężar, umieszcza je w przestrzeni ciasnej, jakby pozbawionej powietrza" – przestrzeni niemal abstrakcyjnej: [...] "jego ludzie są cieniami ludzi realnych, sprowadzonymi jawnie do płaszczyzny wykresami, schematami trójwymiarowych rzeczy" – zauważył Wiesław Juszcak, po czym nie wahał się powiedzieć tego, co Lack zadawał się przeczuwać, a nawet wiedzieć, tyle że nazwać nie potrafił: "Wyspiański doprowadza sztukę przedmiotową do granic czystej już abstrakcji"<sup>41</sup>. Tutaj zaś sprzymierzeńcem malarza jest kolor. Jeszcze raz zacytuję Lacka, który pisał, iż obok "dramatyczności" kompozycji portretowych Wyspiańskiego drugim elementem, równie uderzającym, jest "sposób kolorowania, stonowania wszystkich kolorów do jednej zasadniczej barwy dominującej w przedmiocie, w jego charakterze, jak jest w naturze. [...] Obraz jest barwną całością i jako całość działa osoba portretowana. [...] obraz jest

<sup>38</sup> Tamże s. 158; zob. też komentarz jw.

<sup>39</sup> *Studium* s. 74.

<sup>40</sup> Zob. tamże s. 75. Autor wykorzystuje sformułowanie (moment "przepalenia") T. Makowieckiego z jego książki *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. Warszawa 1935 s. 204.

<sup>41</sup> J u s z c z a k. *Studium* s. 75.

polichromią na tle jednego dominującego tonu lub dwu, dramatyczny jakby układ kolorów [...] Kolor, w naturze rzecz bardzo często przypadkowa, na obrazie musi być uzasadniona charakterem osoby" – podkreślał Lack, zwracając wyraźnie uwagę na fakt, iż w malarstwie Wyspiańskiego z barwą związana jest nieodłącznie funkcja ekspresyjna<sup>42</sup>.

Podobnie rzecz ma się z malowanymi przez Wyspiańskiego krajobrazami: "Są to pejzaże dramatyczne, w których wszystkie moce przyrody zmagają się ze sobą i walczą. Widać, że pejzaż to teren, na którym dzieją się rzeczy tajemnicze, że ma zaklęty w sobie cały naród żywych postaci, które czekają chwili wskrzeszenia; [...] te krajobrazy i wnętrza chat wiejskich, narysowane silną linią, mówią, jakby świadomość miały własną i czuły, i pojmowały swoją istotę" – dodawał Lack<sup>43</sup>, trafnie sugerując niektóre tropy interpretacyjne, tkwiące w pejzażowych kompozycjach Wyspiańskiego, jakimi podążyli po II wojnie światowej badacze twórczości także innych artystów okresu Młodej Polski. Analizy ideowej zawartości dzieł Wyspiańskiego – dokonywane przez Lacka – zbliżają się bowiem znacznie do propozycji np. Kazimierza Wyki, wskazującego stałą obecność w twórczości Jacka Malczewskiego dwóch motywów: "Krajobraz był dla Jacka Malczewskiego zarówno miejscem polskości, jak miejscem losu ludzkiego w ogóle. Zarówno miejscem historii własnego narodu, jak miejscem egzystencji ludzkiej. Thanatos i Polska rządzą nim na równych prawach, zgodni tej ziemi współwłaściciele"<sup>44</sup>. Nie od dzisiaj przecież wiadomo, że w dorobku Wyspiańskiego Śmierć i Ojczyzna połączone są najściślejszymi więzami. Tego świadom był także Stanisław Lack, czemu dał dowód w komentowanym tutaj tekście, pochodzącym z roku 1904.

Sam Lack pisał natomiast o twórczości Jacka Malczewskiego w artykule *O malarstwie – o alegoriach*, z którego wynika niedwuznacznie, iż krytyk cenił autora *Melancholii* niepomiernie mniej niż Wyspiańskiego. Uważał go za malarza obrazów alegorycznych, a więc mniej wartościowych od symbolicznych, za artystę, który "wznowił malarstwo alegoryczne", ale podjętych tematów, emblematów itp. nie obdarzył nowymi jakościami, a tymczasem – pisał Lack – "nie należy zapominać, że wszelkie alegorie, legendy itd. to twory języka, a więc dzieła sztuki gotowe, nie można ich więc przenosić do malarstwa wedle wskazań języka, który ma swoje życie własne, lecz w malarstwie muszą żyć swoim życiem własnym"<sup>45</sup>. Malczewski jedynie "opowiada historie, jest ilustratorem i malarzem alegoryj";

---

<sup>42</sup> *O malarskich dziełach* s. 160.

<sup>43</sup> Tamże s. 175.

<sup>44</sup> K. Wyki. *Thanatos i Polska, czyli o Jacku Malczewskim*. Kraków 1971 s. 164.

<sup>45</sup> *O malarskich dziełach* s. 424.

ma on – co prawda – "styl w znaczeniu historycznym, ma pewien system plam barwnych i linii odmienny od systemu innych malarzy", ale to "może mieć znaczenie tylko dla historii malarstwa"<sup>46</sup>.

Jest zrozumiałe, że Lack, konsekwentnie adorujący Wyspiańskiego, tak surowo ocenił Malczewskiego, znajdującego się pod wieloma względami na przeciwległym biegunie sztuki polskiej początku XX wieku. Ale trzeba zauważyć, że wśród tych – krzywdzących z zamierzenia – opinii znajdujemy wiele uwag niezwykle cennych i jeśli odcedzimy je z niechęci Lacka do Malczewskiego czy też jego twórczości, wypadnie nam uznać, że nie straciły one aktualności. Czytamy np., iż Malczewski "maluje figurę człowieka, obdarza ją emblematami, z których widz, obznajomiony z ikonografią, wnioskuje, że ma przed sobą człowieka trudniącego się malarstwem. Na tych obrazach ów malarz przebywa różne koleje, z których wnioskować można, wychodzi zwycięsko, ponieważ ciągle jest ten sam"; "na [...] cyklu obrazów alegorycznych można śledzić h i s t o r i ę, k o l e j e człowieka [...], który nazywa się artystą, malarzem lub jest raczej człowiekiem, który coś robi, na coś patrzy itd. Do innych spraw obrazy te nie obowiązują"<sup>47</sup>.

Choć więc Lack znacznie spłycił treść analizowanych płócien Malczewskiego i nie dostrzegł żadnej nici ideowej wiążącej to malarstwo z dorobkiem Wyspiańskiego, zauważył jedno: iż w twórczości autora *Introdukcji* jednym z naczelných problemów jest wszystko to, co wynika z obecności artysty w konkretnym czasie i miejscu.

Jak omawiana dotąd problematyka poruszana przez Lacka w jego tekstach krytycznych wiąże się z zagadnieniem monumentalizmu? Szczegółowe studium tej kwestii stanowi broszura *Spór o pomnik*, której podtytuł brzmi: *Uwagi o sztuce monumentalnej*<sup>48</sup>.

Rozważania nad monumentalizmem wywodzić należy z poglądów krytyka na stosunek artysty do przeszłości. Dyskusja wokół projektu wystawienia na Rynku krakowskim pomnika Kościuszki skłoniła Lacka do rozwinięcia w rozprawie wielu kwestii. Przede wszystkim uważał, że konkretną sytuację tego właśnie, konkretnego projektu trzeba ujrzyć w jednym rzeczywistym kontekście, jakim jest wygląd Rynku krakowskiego na początku XX wieku i fakt, iż na cokole stanąć ma nie kto inny, a polski bohater narodowy. Ale przede wszystkim – i z pominięcia tego Lack czyni zarzut generalny wszystkim wypowiadającym się w tej sprawie – należy

---

<sup>46</sup> Tamże s. 422.

<sup>47</sup> Tamże i n.

<sup>48</sup> Tekst krytyki był wpisaniem się w dyskusję, na którą złożyły się m.in. następujące głosy prezeń komentowane: *Memoriał w sprawie pomnika Kościuszki*. "Polski Kraków" 1906 z. 1 s. 5-6; *O miejsce pod pomnik Tadeusza Kościuszki* s. 6-11; W. E k i e l s k i. *List do Redakcji (w sprawie pomnika Kościuszki w Krakowie)*, jw. s. 12; L. S t a s i a k. *Pomnik Kościuszki na Rynku krakowskim*. "Nowa Reforma" 1906 nr 140 i 141; V i a t o r. *Pomnik Warneńczyka na Wawelu*, jw. nr 152.

mieć na uwadze względy artystyczne. Gdyby bowiem temat podjęli specjaliści, orzekliby z pewnością, iż "nie można twierdzić, że dzieło sztuki, pomnik, piękno nowe, zeszpeci piękno Rynku. To nowe piękno może dawną fizjonomię zmienić, chociaż jeszcze przeto nie zmącić. Rozumie się samo przez się, że musi to być pomnik prawdziwie piękny"<sup>49</sup>. Do tego jednak potrzeba dzieła istotnie wielkiego, pod względem artystycznym odpowiadającego wielkości idei, którą ma wyrażać, dzieła monumentalnego. Ale u nas – ubolewał Lack – piszący nie zajmują się rzeźbą monumentalną, a stwierdzenie to opatrzył przypisem, gdzie irocznicznie "wyjaśniał" przyczynę owego stanu rzeczy: "Co prawda, zajmować się tym trudno, bo takiej rzeźby nie ma. Zajmują się tzw. pomnikami"<sup>50</sup>.

Czymże jest owo dzieło monumentalne? Lack odpowiadał: "Atmosfera dzieła monumentalnego tkwi w samym dziele i ono to swoją atmosferę otoczeniu naturalnemu, więc i niebu samemu narzuca. Taka jest potęga piękna. Artysta, który by atmosferę Krakowa, atmosferę Rynku krakowskiego zdołał dać swojemu dziełu, bo ją oczywiście ma w sobie – o tym artyście powiedzielibyśmy: ten nie zmienia piękna Rynku i Krakowa"<sup>51</sup>. Krytyk wielokrotnie zwracał też uwagę, iż dzieło monumentalne nie może ograniczać się tylko i wyłącznie do ukazania figury; ta figura musi mieć właściwe otoczenie, i to nie tylko w sensie przestrzennym: "Dla rzeźbiarza więc, twórcy monumentu, istnieje jedna rzecz, z którą musi się liczyć koniecznie: otoczenie, atmosfera. I to niekoniecznie otoczenie w ograniczonym znaczeniu: rynek, plac, ale raczej w tym szerszym znaczeniu: Kraków"<sup>52</sup>. Otoczenie musi zatem streszczać w sobie sens figury, miejsca i czasu. Tego, niestety, nikt nie rozumie. Lack wytykał np. Władysławowi Ekielskiemu niewłaściwość rozumienia przezeń tej kwestii. Gdy Ekielski pisał, że każda figura wymaga odpowiedniego otoczenia i np. filozofowi trzeba dać miejsce "ciche i ustronne", krytyk pokpiwał: "ależ pan mówi o mieszkaniu, nie o otoczeniu!"<sup>53</sup>

Prócz otoczenia dzieło monumentalne "musi mieć za sobą wyobraźnię szerszą, świadomość szerszą, świadomość całej epoki"<sup>54</sup>, a więc powinno ogarniać więcej, niż wynika z usytuowania na cokole konkretnej figury.

Któż jednak może być autorem takiego dzieła? Artysta, który wyraża przede wszystkim siebie, ale też – dzięki temu właśnie – "streszcza całą epokę i

---

<sup>49</sup> *Spór o pomnik* s. 430.

<sup>50</sup> Tamże s. 428.

<sup>51</sup> Tamże s. 434.

<sup>52</sup> Tamże s. 432.

<sup>53</sup> Tamże s. 434; Lack cytuje Ekielskiego za: t e n ż e. *List* s. 12.

<sup>54</sup> *Spór o pomnik* s. 436.

jest nią"<sup>55</sup>. Przykładem takiego dzieła był dla Lacka *Balzac Rodina*. Kilka uwag poświęcił też *Colleoniemu* Verrocchia, stwierdzając, iż w swoim czasie pomnik kondotiera był "ostatnim wyrazem monumentalności"<sup>56</sup>.

W Polsce natomiast takiego artysty można byłoby upatrywać tylko w Wyspiańskim, gdyby zajmował się rzeźbą. Jest to jedyny polski twórca, który właściwie rozumie zagadnienie monumentalizmu, czemu dał wyraz w swoich witrażach. Na monumentalny wyraz dzieła składa się bowiem indywidualność artysty, który ma odwagę podjąć dialog z przeszłością, będąc jednocześnie – także pod względem artystycznym – świadomym wymagań, jakie stawia przed nim teraźniejszość. Polska rzeźba nie może poszczycić się dziełami monumentalnymi. Żadna próba stworzenia takiego dzieła nie powiodła się. Pomyłką było wystawienie na Rynku krakowskim pomnika Mickiewicza. Lack twierdził, że dzięki Sukiennicom Rynek był "zwartą konstrukcją monumentalną", a nie tylko placem, na którym wybudowano Sukiennice, zaś "wystawieniem tego pomnika w tym miejscu wskazano jedynie, że nie zrozumiano myśli konstrukcyjnej Rynku"<sup>57</sup>.

Nie znaczy to jednak, iż na Rynku nie może stać pomnik "nowoczesny": "Mam to przekonanie – pisał Lack – że pomnik prawdziwie monumentalny, ustawiony na stosownym miejscu w Rynku, nie wchodziłby w linie konstrukcji Rynku – ale musiałby to być pomnik – naturalny owoc tego Rynku – więc np. nie Mickiewicz, nie Kościuszko, ale – powiedzmy – Kazimierz W. lub Kopernik. Bo tylko takiego Kazimierza W. lub Kopernika można wydobyć z tej atmosfery Rynku, i to z pomocą artyzmu epoki"<sup>58</sup>. Lack w ten sposób zamierzał zwrócić uwagę na te postacie, które jak gdyby w sposób jaśniejszy i bardziej oczywisty sytuują się w atmosferze Krakowa, a tym samym w jego historii. Uważał, że Odrodzenie było epoką, która najświetniejsze pozostawiła w Krakowie ślady.

Lack znacznie częściej zajmował się sprawami zasadniczymi niż szczegółowymi, toteż za konkluzję jego rozważań wypadnie uznać słowa: "Wiemy więc, że czasy uczczenia zasług, uwielbień przeminęły. Pomnik wystawiony wielkiemu człowiekowi to nie tylko sprawa obowiązku, jakiejś chimerycznej powinności, lecz przede wszystkim pomnik wystawiony własnym czasom, własnym żywym formom.

---

<sup>55</sup> Tamże s. 437.

<sup>56</sup> Tamże s. 438 (Rodin) oraz s. 430 i 439 (Verrocchio); na pomnik Colleoniego dwukrotnie zwracał Lackowi uwagę Wyspiański; zob. informację podaną przez J. Susuła w komentarzu do: *Wyspiański. Listy* s. 114: "Posąg Colleoniego wywarł na Wyspiańskim wielkie wrażenie w czasie jego podróży do Włoch w r. 1903. Nasunął poecie bliżej nie znany pomysł dramatu. Świadczy o tym wzmianka w «Raptularzu» z dnia 23 marca 1905: «Myśl Colleoniego – wieczór czytam losy statuy Verrocchia»"; tamże (s. 66) w liście Wyspiańskiego do Lacka znajdujemy potwierdzenie: "Zna Pan historię posągu Colleoniego? A wie Pan, że pod Bergamo jest zamczysko Colleoniego? A wie Pan, że jest to zamczysko cudowne?"

<sup>57</sup> *Spór o pomnik* s. 444.

<sup>58</sup> Tamże s. 449.

Dla czasów obecnych już nie wystarczy pomnik, który o p o w i a d a [podkr. – M. K.] o zasługach Kościuszki, o doniosłości jego czynu, więc jakim i kim był Kościuszkó, lecz pomnik, który by wskazywał, czym j e s t Kościuszkó w świadomości powszechnej, i który by tej świadomości powszechnej takim nie innym narzucił się na zawsze. Albo powiedzmy to tak: Kościuszkó wchodzi do świadomości powszechnej, a potem nią, tak stworzony, kieruje. Albo: świadomość powszechna stwarza sobie kierownika – sama! Tzn. czyni to artysta. Czy tak można i trzeba pojmować Kościuszkę, na to pytanie właśnie odpowie artysta, gdy się zjawi"<sup>59</sup>.

\*

Czy pisząc o sztukach pięknych, Lack realizował własny program krytyki subiektywistycznej?

Prawdą jest, że istotnie eksponował przede wszystkim własne możliwości badawcze, własną erudycję i sprawność intelektualną, a także językową. Proponowano, by jego dokonania na gruncie literatury i sztuk plastycznych nazywać raczej pisarstwem o literaturze i sztuce, niż opatrywać jakimkolwiek innym terminem<sup>60</sup>. Często bowiem odnosi się wrażenie, iż Lack bardziej pragnął być artystą, który bywa krytykiem, niż odwrotnie. Nie będzie zatem pozbawione racji stwierdzenie, że doprowadził on do granic możliwości postulat Wilde'a, domagający się od krytyków, aby byli artystami współtworzącymi dzieło sztuki. Czy realizował go kosztem twórców, o których pisywał? Tego nie można powiedzieć. Przed popełnieniem nadużyć obroniła go z pewnością wnikliwość i wysoka świadomość własnych powinności, a także intuicja w sprawach sztuki, zaś w wypadku Wyspiańskiego – hołdowniczy doń stosunek i jego przyjaźń, którą Lack – jeden z nie tak wielu – cieszył się. "Nie jesteśmy artystami praktycznymi"<sup>61</sup> – pisał, mając na myśli wszystkich wypowiadających się na tematy sztuk pięknych, zaznaczając w ten sposób, iż do artysty należy ostatecznie zdanie, on jest ostateczną instancją, a nie krytyk, choćby był najbardziej przenikliwy. A jednak niekiedy widać, że tracił z oczu granice, które winno wyznaczać mu analizowane dzieło, i gubił proporcje. Niektóre jego sugestie interpretacyjne nie wytrzymały próby czasu,

---

<sup>59</sup> Tamże s. 466.

<sup>60</sup> M a k o w i e c k i. *Stanisław Lack* s. 342, pisze tu o pisarstwie "krytycznym" Lacka, dodając: "tym właśnie terminem, zawierającym w sobie właściwy odcień znaczeniowy «twórczości» niejako autonomicznej należy określić jego dorobek".

<sup>61</sup> *Spór o pomnik* s. 444.

podobnie jak zwierzały stosowane przezeń na początku metody krytyki impresjonistycznej.

Ostro dorobek Lacka oceniał Julian Krzyżanowski, odmawiając mu niemal jakichkolwiek wartości: pisząc o uprawianej przezeń krytyce, uznawał go za "metafizyka" ze szkoły Przybyszewskiego i Miriama, po czym dodawał, iż dla nich "rozpatrywana twórczość obca dostarczała tylko pretekstu do snucia przeżyć najzupełniej subiektywnych, ile możliwości oryginalnych, jeśli zaś przy tej sposobności padło nieco światła na ową twórczość, stanowiło to wynik powinowactwa duchowego krytyka z pisarzem, budzącym sympatię, lub odmienności duchowej wywołującej niechęć, protest czy potępienie"<sup>62</sup>. Dodając, iż Lack "wysoco zawile rozważania filologiczne [przeplatał] wstawkami wierszowanymi bardzo wątpliwej wartości", Krzyżanowski niejako z zadowoleniem stwierdził: "Nic też dziwnego, że krytyka impresjonistyczna rychło zmanieryzowała się całkowicie i doszła do bankructwa"<sup>63</sup>. "Bankrutami" zaś – prócz Lacka, który najbardziej konsekwentnie "rujnował" ów niezbyt jeszcze stabilny gmach polskiej krytyki – byli: Maria Komornicka, Maria Krzymuska, Antoni Potocki, a nawet Jan Sten i Ostap Ortwin.

Czy jednak aż tak surowo należy oceniać dzisiaj podejmowane przez Lacka próby? Jego działalność krytyczna przypadła na burzliwy czas eksperymentowania w wielu dziedzinach polskiej kultury. A nasz obecny stosunek do młodopolskich dokonań jest daleko bardziej tolerancyjny niż badaczy formułujących swe sądy przed trzydziestu laty. Dzisiaj bylibyśmy raczej skłonni cenić każdego z wymienionych przez Juliana Krzyżanowskiego krytyków za odmienne osiągnięcia. Tak też Lacka należałoby wyróżnić z kilku powodów: 1) za stworzenie indywidualnego (i zarazem jednego z najbardziej oryginalnych) języka krytyki i sposób posługiwania się nim, 2) za reprezentację pewnego etapu poszukiwań czy też doskonalenia krytyki artystycznej w okresie Młodej Polski.

Pomimo bowiem owych subtelnych rozróżnień między poszczególnymi fazami pisarstwa Lacka dokonanych przez badaczy epoki stwierdzić wypada, iż cały jego dorobek krytyczny da się ująć i scharakteryzować w kategoriach indywidualizmu, mającego istotnie swoje niewątpliwe źródło w absolutystycznych teoriach Przybyszewskiego. Przy tym prawo do zachowania tego indywidualnego wymiaru Lack przyznawał zarówno artyście, jak krytykowi, który miał nie tyle objaśniać dzieło czytelnikowi bądź widzowi, ile towarzyszyć artyście w tworzeniu albo proces tegoż tworzenia rekonstruować. Krytyka artystyczna nie powinna spełniać wobec dzieła sztuki funkcji służebnej, nie ma być utylitarna, lecz równoprawna ze sztukami pięknymi. Zarzucając krytyce "estetycznej" nadmierne eksponowanie strony

---

<sup>62</sup> *Neoromantyzm polski 1890-1918*. Wrocław 1963 s. 311.

<sup>63</sup> Tamże s. 312.



formalnej dzieła ("O twórcy dzieła zapomniano zupełnie, a dzieło samo analizowano ze względu na jego formę, więcej lub mniej do absolutu przystającą"), zaś krytyce "naukowej", iż co prawda rehabilituje "indywiduum", ale nie w pełni ("rehabilitacja jednostki nie była zupełną – a nawet była raczej zmniejszeniem wartości jednostki jako wytworu środowiska, rasy. [...] Indywidualne źródło sztuki jeszcze tkwiło w ogóle, było podporządkowane ogółowemu"), Lack stwierdził, że dopiero "krytyk-artysta albo też impresjonista czuje się zniewolonym do sięgnięcia w źródło, z którego dzieło sztuki wypłynęło, krytyk impresjonista bowiem tylko to widzi w dziele sztuki"<sup>64</sup>. Źródłem dzieła zaś, jego początkiem, jest "impuls wewnętrzny", "emocja artystyczna", "treść duszy" artysty. Odkrycie śladów owej "emocji" w dziele sztuki należy do krytyka, stanowi cel i zarazem kres jego działania. "Krytyka z tą chwilą dopiero staje się sztuką i nie może być uprawiana systematycznie, ze skalpelem w rękę, lecz z duszą w ciele" – to dalsze słowa Lacka<sup>65</sup>.

W szczegółowym wykładzie na ten temat krytyk uzasadnił swoje stanowisko, uznając wyższość krytyki impresjonistycznej nad dwiema wymienionymi: "krytyka prawdziwie artystyczna, impresja, jest ostatnim wyrazem krytyki, bo wciąga w obręb świątyni sztuki nową irradiację duszy artystycznej" – pisał Lack, przez "ostatni wyraz" rozumiejąc z pewnością najwyższy wyraz<sup>66</sup>. W argumentacji przywoływał przykłady Lemaître'a i Anatola France'a, a także Przybyszewskiego z jego "elementarną siłą uczuciową", która sprawiła, iż "nowa krytyka stworzona przez impresyjne umysły jest nową fazą w rozwoju sensytywnym ludzkości"<sup>67</sup>.

Uytuowanie siebie samego na równi z artystą, utożsamienie z dziełem oraz indywidualnością artysty pozwoliło Lackowi z dorobku omawianych malarzy, poetów, pisarzy i dramaturgów wyselekcjonować i wydobyć na jaw te elementy i zagadnienia, które mu pozwalały mówić o sobie. Pisząc o Wyspiańskim, prezentował w gruncie rzeczy własny pogląd na sprawy historii, tradycji i kultury. Nie wypaczał przez to sensu i wymowy dzieła, choć znacznie je ograniczał, podążając tropami tych tylko problemów, które interesowały jego samego. Być może właśnie dzięki temu ocalił swoją indywidualność.

Nie można Lacka także posądzać o zamierzone i celowe udziwnianie języka; niejasności trzeba by raczej złożyć na karb bądź poczucia nieadekwatności języka potocznego do opisywanych zjawisk, a co za tym idzie – dążenia do wyrażania się

---

<sup>64</sup> *Krytyka – bojkot – impresja* s. 308 n.

<sup>65</sup> Tamże s. 310.

<sup>66</sup> Tamże s. 312.

<sup>67</sup> Tamże s. 313.

"artystycznego" (poetyckiego?)<sup>68</sup>, bądź – bardziej zwyczajnie – nieporadności językowej. Trzeba jednak wspomnieć, iż nieznośne, a częste w wielu młodopolskich tekstach powtórzenia pewnych kwestii mają tutaj tę zaletę, że niekiedy pomagają zrozumieć to, co do czego czytelnik pierwotnie mógł mieć wątpliwości. I choć nie wszystkie partie rozpraw i artykułów Lacka dadzą się do końca rozszyfrować (może trzeba by na to krytyka – impresjonisty?), trudno przy ich lekturze oprzeć się wrażeniu, iż mamy do czynienia z jednym z bardziej interesujących i oryginalnych krytyków okresu Młodej Polski.

#### STANISŁAW LACK – "THE FIRST HIEROPHANT OF WYSPIAŃSKI"

##### S u m m a r y

The article discusses the standpoints of Stanisław Lack (1876-1909) – a literary and artistic critic of Young Poland, Stanisław Wyspiański's friend, a great lover of his literary and artistic output, and at the same time one of his first exegetes. Lack was the author of numerous articles in such papers as "Krytyka" (Critique), "Nowe Słowo" (New Word), "Pamiętnik Literacki" (Literary Diary), "Życie" (Life). The majority of texts which concerned Wyspiański were published posthumously, prepared by Stanisław Pazurkiewicz as: S. Lack, *Studies on Stanisław Wyspiański*, Częstochowa 1924.

The subject-matter of the present study is an analysis of Lack's articles, first of all those which were published in the columns of "social, learned and literary" monthly entitled "Krytyka" (Critique), edited in the period of 1900-1914 in Cracow by Wilhelm Feldman.

Speaking most generally, that which particularly interested Lack was the question of the artist's attitude to the past of his own fatherland. It is well understood then that he chose Wyspiański who struggled incessantly with this problem. The premiere of his drama *Wesele* (The Wedding) in 1901, as it were, split up the period

---

<sup>68</sup> Zob. M. P o r ę b s k i. *Krytyka poetów a krytyka ekspertów*. "Biuletyn Związku Polskich Artystów Plastyków" 1974 nr 2-3 s. 19-23; tamże interesujące uwagi nt. dalszych losów oraz dzisiejszej pozycji "krytyki poetów" i stosunku do niej współczesnych badaczy dziejów sztuki: "W dotychczasowych poglądach na krytykę przeważało przekonanie, że jest to działalność twórcza lub przynajmniej współtwórcza, że stanowi ona swobodny, osobisty wyraz tego, kto ją uprawia, że tworzy szczególny gatunek literacki podejmujący dialog z twórczością artystyczną na równych z nią prawach, dialog płodny w konsekwencje, narzucający wartości i ustalający ich hierarchię. Była to teza nader popularna. Piszącym o sztuce pochlebiało w jakiś sposób to, że mogą stawić się na równej płaszczyźnie z twórcą, że krytyk jest także artystą, tyle że pracującym w trochę innym materiale. Pisarzem, który na kanwie innych dzieł mówi przede wszystkim o sobie i ma o sobie, o swojej wrażliwości, subtelności swych sądów wiele do powiedzenia" (s. 19); "Krytyka poetów, owa krytyka osobista, indywidualna, zaangażowana, która zajęła miejsce tradycyjnych form krytyki w dobie Apollinaire'a i Bretona, stworzyła – właśnie poprzez swą skuteczność, aktywność, przez swoje piękno wreszcie – wzory, które zaczęto przyjmować, nie mając tego rymsztunku, tej niezawodności poetyckiego słowa, jaką dysponowali jej inicjatorzy. Cała krytyka – poetów i niepoetów – coraz częściej uciekała się do języka metaforycznego, do języka, który zastępuje analizę i motywację takim lub innym literackim obrazem, który ma poza tym pretensję, żeby dostrzeżony został nie tylko i nie tyle autor dzieła, co autor tekstu krytycznego" (s. 21); "Wiarę w magiczną siłę poetyckiego słowa, poetyckiej inkantacji zastępuje dziś coraz powszechniej wiara w kompetentną fachowość działań informacyjnych i organizacyjnych" (s. 22).

of Young Poland into two phases: the earlier one – which was formalistic and aesthetizing and concerned programme, the later one – engaged. Lack claimed that Wyspiański was the only Polish artist who was able to save his own individuality, being at the same time, also in view of art, well aware of the demands laid down by the present.

As a work of art was supposed to be, according to Lack, a link between the present and the past, so criticism was supposed to link a work with its recipient. The role of a critic was to consist in accompanying the artist in an intellectual manner in his creative process with the view of that the recipient of the artist's work would not have to grope in the darkness. Criticism then should be subordinate to the work of art. Not completely, though; a critic is also a recipient, so he has a right to his own way of perceiving and analyzing a work of art. In view of that Lack drew his practice up to the limits of possibility more or less consciously realizing Wilde's conception of criticism as art.

Lack was one of the most original critics of Young Poland period. Despite that his texts were many times incommunicative, they should be valued highly in view of the problems they discussed and the original manner (he created his own language of expression) in which he did it.

*Translated by Jan Kłos*