

ANNA WÓJCIK
Lublin

WYZWOLENIE STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W ŚWIETLE INTERTEKSTUALNOŚCI

ZMAGANIA Z DZIEDZICTWEM MISTRZA ADAMA – WROGA I OJCA

Na temat *Wyzwolenia* od chwili jego powstania zapisano mnóstwo stron, gdyż prawie każdy szanujący się badacz twórczości Wyspiańskiego uznawał za swój obowiązek wypowiedzieć się w tej kwestii. Jednakże zapoznając się z tymi różnorodnymi głosami, nietrudno zauważyć, iż częstokroć prezentują one odmienne, czasami nawet przeciwstawne sposoby odczytania interesującego nas utworu. Niekoniecznie zresztą dowodzi to ich błędności. *Wyzwolenie* jest dziełem odznaczającym się na tyle bogatą zawartością semantyczną, że bez większych problemów mogą się w jego przestrzeni sensów pomieścić bardzo różne interpretacje. Na dobrą sprawę, za najmniej właściwą w stosunku do tego utworu postawę badawczą należy chyba uznać próby jakiegoś jednoznacznego odczytania.

W niniejszej pracy sposobem rekonstrukcji znaczeń tego trudnego niewątpliwie dramatu będzie prezentacja dialogu *Wyzwolenia* z twórczością mistrza Adama, gdyż związki z jego dziełami zostały najsilniej wyakcentowane w tekście interesującego nas dramatu. Jest więc Mickiewicz (poprzez swe dzieła) najpoważniejszym dla *Wyzwolenia* partnerem międzytekstowego dialogu, a co więcej (jak będziemy mieli okazję przekonać się) dialog z nim odznacza się niejednoznacznym charakterem nawiązań – trudno odgadnąć, gdzie kończy się aprobata, a zaczyna polemika.

Nie budzi chyba wątpliwości fakt, że najważniejszym dla *Wyzwolenia* hipotekstem¹ są *Dziady* Mickiewicza. Niemalże wszyscy badacze dzieła Wyspiańskiego podkreślają przy tym szczególnie silne związki łączące je z drezdeńskim arcydramatem pierwszego wieszczą. Tak sądzi między innymi Marian Jankowiak: „Prawdziwa przedakcja tkwi intertekstualnie w *Dziadach* Mickiewicza, szczególnie w Improwizacji. [...] Stamtąd pochodzą sytuacje probiercze, repertuar gestów [...] i podstawowy zasób słów-kluczy...”². Sugestie te są bez wątpienia słuszne. Jednakże dokonując intertekstualnej analizy *Wyzwolenia*, nie można pominąć również interakcji z pozostałymi częściami *Dziadów*, a nawet (choć w o wiele mniejszym stopniu) z innymi utworami tego poety.

Najbardziej chyba rzucającym się w oczy w całym *Wyzwoleniu* zabiegiem intertekstualnym jest nazwanie głównego bohatera imieniem Konrad. Ten właśnie zabieg sugeruje, że na przestrzeni owego dramatu Mickiewicz staje się dla Wyspiańskiego głównym partnerem dialogu, wręcz (w myśli teorii Harolda Blomma³) duchowym ojcem-przeciwnikiem⁴.

Jeśli chcielibyśmy jakoś dookreślić typ relacji łączącej nasz utwór z dramatem Mickiewicza, to, używając terminologii pochodzącej z klasyfikacji transtekstualności Henryka Markiewicza⁵, można powiedzieć, że *Wyzwole-*

¹ Termin hipotekst oznacza tekst wcześniejszy, który wchodzi w relację dialogową z hipertekstem – tekstem późniejszym. Oba te pojęcia zostały stworzone przez Genette’a w pracy – *Palimpsestes. La Littérature au second degré* (Paris 1982).

² *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991, s. 197-198.

³ Ogólnie rzecz ujmując: teoria ta mówi, że każdy pisarz jest uwarunkowany czymś w rodzaju kompleksu Edypa. Tworzy się on w wyniku poczucia psychicznego i intelektualnego uzależnienia od jednego wielkiego poprzednika-prekursora. Artysta, chcąc „wybić się na niezależność” (co notabene jest z góry skazane na niepowodzenie), pisze dzieła, które to pisanie można uznać za nic innego, jak formę walki z poprzednikiem, z duchowym ojcem. Bez tej walki nie ma mowy o prawdziwej, wartościowej literaturze (bo w gruncie rzeczy owo zmaganie nie jest niczym innym, jak Bachtinowskim „niezwieńczonym dialogiem”), bez tej walki możliwy jest tylko plagiat. Cała literatura zostaje zaprezentowana jako swoista saga rodzinna. Sam Bloom tak przedstawia swoją teorię: „«Tekst» poetycki [...] nie powstaje przez łączenie znaków na papierze, lecz jest polem walki psychicznej, na którym żywe siły toczą zmagania” (*Poetry and Repression*, cyt. za: J. C u l l e r, *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki”, 1980, z. 3, s. 303).

⁴ Istnieją pewne dowody na to, że początkowo koncepcja dramatu była inna, mniej nakierowana na dyskurs z romantyzmem, bardziej ze starożytnością. Główny bohater nie został jeszcze wówczas nazwany Konradem, bliższy wydawał się Orestesowi. Później – niewykluczone, że w związku z pracą nad inscenizacją *Dziadów* – Wyspiański skoncentrował swoją uwagę na tym właśnie utworze i Erynnis ostatecznie został Konradem.

⁵ *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki”, 1988, z. 4-5, s. 245-263.

nie jest rodzajem nawiązania tematycznego o charakterze konfrontacyjnym, czyli z silnie zaznaczonymi opozycjami.

Imię i postać Konrada do tego stopnia uległy spopularyzowaniu i weszły w krwiobieg kulturalny społeczeństwa polskiego, że mogą się one (i mogły za czasów Wyspiańskiego) wydawać własnością wspólną. Maria Żmigrodzka, mówiąc o dramaturgii Szekspira, twierdzi, że przekształciła się ona „[...] w to, czym był w terminologii Arystotelesa *mythos* w tragedii – wędrowną fabułą, anonimową tradycją, własnością niczyją [...]”⁶. Według Marii Janion szczególnie podatna na działanie tego mitotwórczego procesu była właśnie epoka romantyzmu: „Romantyzm dokonał nowożytnej kodyfikacji symboliki, stworzył własną, oryginalną mitologię”⁷. Konrad to bez wątpienia jeden z najważniejszych bohaterów polskiej mitologii romantycznej (jeśli nie najważniejszy) istotny element wspólnego dziedzictwa kulturowego, po części więc własność niczyją⁸. Jednakże posłużenie się tym imieniem i tą postacią (podobnie jak w wypadku innych bohaterów o rodowodzie literackim) pozostaje zawsze przede wszystkim jakimś rodzajem nawiązania do konkretnego utworu, w którym został on powołany do życia. Pojawia się więc zasadnicze pytanie: w jakim stopniu Konrad z *Wyzwolenia* jest tożsamy z bohaterem *Dziadów*? Aniela Łempicka uważa, że „Z *Dziadów* Wyspiański wziął postać, ale odrzucił autora postaci. [...] Konrad nie cytuje żadnej proklamacji ideowej poezji wieszczej”⁹. Bez większych wątpliwości można się zgodzić z pierwszą sugestią tej wypowiedzi; mianowicie, że istnieje (wymagająca bliższego dookreślenia) tożsamość ontyczna między postaciami obu dramatów. Już od pierwszej sceny *Wyzwolenia* Konrad jawi się nam jako kolejna inkarnacja bohatera romantycznego. O takim właśnie pochodzeniu ma nas przekonywać nawet jego strój: „Czarny płaszcz go okrywa”¹⁰. Przyjęło się uważać, że ubiór symbolizuje osobowość czło-

⁶ M. J a n i o n, *Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog z Marią Żmigrodzką o filmowym „Mazepie”*, w: t a ż, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 144.

⁷ Tamże, s. 127.

⁸ Stanisław Balbus (*Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990, s. 32) uważa, że należy wyróżnić trzy płaszczyzny występowania relacji intertekstualnych: „1) relacja: tekst – tekst (zbiór konkretnych tekstów); 2) relacja: tekst – system (styl, gatunek, tradycja); 3) relacja: tekst – nieograniczony i labilny horyzont kultury”. Nadanie przez Wyspiańskiego wykreowanemu przez siebie bohaterowi imienia Konrad możemy zatem uważać albo za relację typu pierwszego albo trzeciego.

⁹ Wstęp do: S. W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, Wrocław 1970, s. 98.

¹⁰ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, Wrocław 1970, s. 5, w. 28.

wieka, często osobowość przybraną, czyli maskę¹¹. Ów romantyczny płaszcz jest więc pewnym sygnałem potwierdzającym rodowód postaci i dookreślającym pełnioną w sztuce rolę. Charakterystyka usposobienia Konrada, ulegającego tyleż nagłym i silnym, ile zmiennym emocjom, a jednocześnie skoncentrowanego na samym sobie: „To powolny, to rzutny, / to zapalny, to smutny, / w mowę własną dziwnie zasłuchany”¹² również sytuuje go wśród bohaterów romantycznych. Jak przystało na dziecie tej epoki, Konrad przez cały ciąg sztuki pozostaje także samotny. To prawda, że wchodzi w dialog z bardzo wieloma postaciami, prawda, że staje się swego rodzaju przywódcą, że z niektórymi (na przykład z Reżyserem, a jeszcze bardziej ze Starym Aktorem) zdają się łączyć go bliskie i dość przyjacielskie stosunki. Każde takie spotkanie jednak albo w ogóle przekonuje o niemożności elementarnej porozumienia się, albo, co najwyżej, pozostaje krótkim epizodem, który nie ma szans zburzyć barier między wielką jednostką a narodem.

Wyspiański najwyraźniej pragnął podkreślić, że ta samotność naszego bohatera w porównaniu z samotnością bohatera *Dziadów* uległa w pewnym sensie spotęgowaniu. Za dowód na prawdziwość tej teorii może posłużyć fragment końcowej partii dramatu, ten, w którym Konrad wyznaje: „Minęły moje trzy godziny / w tej pustce – oto mija godzina przestrogi”¹³. Reżyser, który – jak możemy podejrzewać – spodziewał się, że w tym momencie nasz bohater zaimprovizuje jakiś dłuższy monolog, ripostuje: „Na flecie grać nie umiem”¹⁴. Słowa te stanowią oczywistą aluzję do III części *Dziadów*, kiedy to Konrad do wtóru gry na flecie Frejenda śpiewa swą „pieśń szatańską” i wygłasza pierwszą improwizację: Feliks: „Teraz, bracia, piosenkę lepszą posłyszemy. / Ale muzyki trzeba; – ty masz flet, Frejendzie, / Graj dawną jego nutę, a my cicho stójmy / I kiedy trzeba, głosy do chóru nastrójmy”¹⁵. W *Wyzwoleniu* bohater nie dysponuje żadnym wspierającym go chórem towarzyszy: „Wszyscy odeszli. Drzwi zamknięto. / Konrad pozostał w ciemnej hali”¹⁶. Nieco wcześniej, gdy aktorzy pomału zbierają się do odejścia, Konrad zadaje pytanie: „Cóż to, ront pod bra-

¹¹ W. K o p a l i ń s k i, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 265.

¹² W y s p i a ń s k i, dz. cyt., s. 4, w. 31-33.

¹³ Tamże, s. 204, w. 650-651.

¹⁴ Tamże, s. 204, w. 652.

¹⁵ A. M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, Wrocław 1984, s. 45, w. 449-452.

¹⁶ W y s p i a ń s k i, dz. cyt., s. 205, w. 653-654.

mami?¹⁷, na co Reżyser odpowiada, że to tylko po prostu „Zamykają bramy”¹⁸. W *Dziadach* dopiero, gdy istnieje bezpośrednie zagrożenie ludzkiego życia: „Ale jak nas runt złowi, kaprała zasięka”¹⁹, przyjaciele opuszczają wielkiego improwizatora: „[...] słyszycie dzwonek? – runt, runt pod bramami! / Gaście ogień – do siebie! / [...] Bramę odemknęli – / Konrad osłabł – zostawcie – sam, sam jeden w celi!”²⁰ W dramacie Wyspiańskiego tak prozaiczny wzgląd, jak zamknięcie bramy po spektaklu, staje się dostatecznym powodem, by pozostawić towarzysza i jednocześnie duchowego przywódcę samego „na wielkiej pustej scenie”²¹. Poprzez wprowadzony dzięki tej aluzji kontekst III części *Dziadów* analizowane powyżej pytanie Konrada nabiera więc wydźwięku gorzkiej, tragicznej ironii. W konsekwencji okazuje się, że nasz bohater nie może być niczym, prócz Erynii, bratem, tylko one bowiem przyznają się do pewnego z nim pokrewieństwa: „nasz przysiężony brat!”²²

Obok już wymienionych właściwości, do obowiązującego kodeksu cech bohatera romantycznego należała również, jak wiemy, tajemniczość. Oczywiście jej także Konradowi nie brakuje. Będziemy się jeszcze później zajmować tym problemem, lecz już teraz warto zauważyć, że mimo grubych tomów zapisanych interpretacjami *Wyzwolenia* nie ma wśród badaczy (i chyba nie może być) zgody co do statusu ontycznego naszego bohatera. Konrad czy aktor grający Konrada? Przybywa do teatru spośród gwiazd czy z własnego domu kilka ulic dalej? Sytuacja jest o tyle ciekawa, że oba człony tej alternatywy można równie łatwo obronić i, niestety, równie łatwo obalić, czerpiąc oczywiście przez cały czas argumenty z tekstu. „Czy raz pierwszy tu gości, bo się dziwno rozgląda i bada”²³ – wątpliwość taka zostaje sformułowana już na samym wstępie dramatu i, co chyba istotne, od razu na najwyższym, odautorskim poziomie tekstu. Później wielokrotnie padają stwierdzenia będące dowodami na słuszność raz jednej, raz drugiej opcji. Konrad utrzymuje oczywiście, że jest Konradem i prosto z nieba przybył do teatru: „Byłem gwiazdą, / gwiazdą stałą, niebios niewolnicą [...] /

¹⁷ Tamże, s. 203, w. 644.

¹⁸ Tamże, s. 203, w. 644.

¹⁹ M i c k i e w i c z, dz. cyt., s. 22, w. 3.

²⁰ Tamże, s. 49, w. 517-519.

²¹ Dz. cyt., s. 205, w. 657.

²² Tamże, s. 210, w. 758.

²³ Tamże, s. 3, w. 20-21.

w przestrzeni wieczystych głusz [...] / i spadłem”²⁴. Następujący później dialog i dłuższe monologowe wyznania Konrada przy bliższej analizie okazują się w znacznym stopniu kompilacją cytatów z różnych części *Dziadów*. Od razu pierwsze wypowiedziane przez naszego bohatera słowa: „Idę z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła”²⁵ są dokładnym cytatem z IV części *Dziadów* Mickiewicza. Można podejrzewać, że fakt wybrania tego konkretnie fragmentu ma jakieś głębsze umotywowanie. Istotnie w kontekście *Wyzwolenia* słowa te wydają się nabierać nowego, ukrytego sensu. W IV części *Dziadów* Gustaw mówi do Księdza: „Ty mnie zabiłeś! – ty mnie nauczyłeś czytać! / W pięknych księgach [...] / Ty dla mnie ziemię piekłem zrobiłeś [...] i rajem!”²⁶ Kiedy więc w *Wyzwoleniu* Konrad wyznaje, że przebywał w piekle albo w raju, możliwe, iż tymi słowami chce nas poinformować, że wraca z krainy literatury. Powyższe rozważania zdają się dowodzić, że istotnie mamy prawo identyfikować naszego bohatera z postacią stworzoną przez Mickiewicza. Równocześnie jednak Reżyser i pozostali członkowie zespołu teatralnego witają go jak dobrze znanego współpracownika i kolegę: „A! witam pana, witam, witam! / Ho, czasów tyle, kopę lat! [...] / Cóż tam? Jest jaka sztuka?”²⁷. Zamieszanie to w znacznym stopniu potęguje niepewność co do tego, jaki stopień wiarygodności powinniśmy przypisywać poszczególnym poziomom tekstu (większość badaczy wyróżnia przynajmniej trzy poziomy, a niektórzy dopatrują się jeszcze większej ich liczby). Dylemat dotyczący statusu ontycznego Konrada pozostaje więc praktycznie nierozwiązywalny. W tym aspekcie, jak i w wielu innych, *Wyzwolenie* okazuje się niespójną konstrukcją semantyczną²⁸. Kiedyś tę niespójność i brak jednoznaczności uważano za dowód na artystyczną słabość dramatu (między innymi Adam

²⁴ Tamże, s. 4-5, w. 42-43, 49, 51.

²⁵ Tamże, s. 4, w. 34.

²⁶ A. M i c k i e w i c z, *Dziady, część IV*, w: t e n ż e, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1983, s. 72, w. 749-751.

²⁷ S. 11, w. 139-140, 146.

²⁸ Da się zaobserwować prosta zależność między stopniem otwartości formy utworu literackiego a nasileniem występowania strategii intertekstualnych. W myśl tej zasady *Wyzwolenie*, w którym Wyspiański nie dążył do budowania ciągłego, przejrzystego i konsekwentnego świata przedstawionego, a wręcz przeciwnie – nagromadził wiele „nieciągłości” i niekonsekwencji, ze swej natury stanowi idealną przestrzeń dla intertekstualnego zdialogizowania, prawie tak w tym dramacie radykalnego, jak we współczesnych utworach postmodernistycznych.

Grzymała-Siedlecki uważał *Wyzwolenie* za „chybiony utwór artystyczny”²⁹), potem z kolei widziano w tej cesze absolutne nowatorstwo Wyspiańskiego. Tymczasem powyższa właściwość okazuje się nie być w gruncie rzeczy ani jednym, ani drugim, gdyż w literaturze polskiej spotkaliśmy się już z podobnie niewyjaśnionym statusem ontycznym bohatera, i to właśnie w *Dziadach* Mickiewicza. Przypomnijmy sobie postać pustelnika Gustawa. Podobnie jak w wypadku *Wyzwolenia* wielu badaczy łamało sobie głowy i pióra, rozmyślając nad rozstrzygnięciem dylematu, kim właściwie jest ów Gustaw: upiorem, szaleńcem czy może... aktorem?

Jak już zostało wspomniane, tym zastanawiającym podobieństwem niejasności statusu ontycznego bohatera w obu dramatach zajmiemy się nieco później. Powyższe refleksje miały na celu jedynie zademonstrowanie ogromnej ilości nagromadzonych wokół postaci Konrada niejasności.

Tekst *Wyzwolenia* od samego początku jest niezwykle „gęsty informacyjnie”: „Lekturę linearną zastępuje tym samym lektura przeskoków i korelacji, taka, w której zadrukowana stronica jest już tylko przekrojem przez warstwy osadowe naniesione z różnych poziomów geologicznych”³⁰. Jeżeli zgodzimy się z twierdzeniem, że wszelka aluzja literacka na zasadzie *par pro toto* zastępuje cały utwór, z którego pochodzi (jak pisze Ziva Ben-Porat: „Poprzez swą oczywistą przynależność do większego niezależnego systemu (to znaczy przywołanego tekstu) sygnał otrzymuje metonimiczną strukturę związku znak – sfera odniesienia: [...] przedmiot jest reprezentowany przez jeden z jego składników”³¹) już na etapie wypowiedzianego przez naszego bohatera pierwszego zdania roli wiemy o nim wszystko, czego dowiedzieliśmy się o bohaterze pierwszego zdania roli wiemy o nim wszystko, czego dowiedzieliśmy się o bohaterze (czy lepiej bohaterach: Konradzie i Gustawie) *Dziadów*. Jest więc on już wówczas naszym starym, dobrym znajomym. W ten sposób gry intertekstualne umożliwiają przekazywanie za pomocą minimum słów bardzo wielkiej ilości informacji. Za każdym słowem hipertekstu kryją się, w każdej chwili gotowe do zaktualizowania, zasoby znaczeń całych utworów literackich zidentyfikowanych jako hipoteksty³². Tak znaczna ilość sygnałów intertekstualnych zaraz na

²⁹ *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1970, s. 16.

³⁰ A. T o p i a, *Kontrapunkty Joyce'owskie*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 2, s. 345.

³¹ *Poetyka aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 1, s. 319.

³² Wśród wielu nie rozstrzygniętych dylematów dotyczących intertekstualności niepoślednie miejsce zajmuje pytanie, czy w obręb jej strategii należy zaliczyć tylko te, które są spostrzegane jako takie przez w miarę kompetentnego czytelnika. Jak wiemy bowiem, „w pewnych

początku dzieła mogła służyć zasugerowaniu sposobu odczytania dramatu jako utworu metaliterackiego. Znaczeniem przedmiotowym wielu tych cytatów i parafraz nie są bezpośrednio zawarte w nich wiadomości, lecz przede wszystkim przypominanie intertekstualnego charakteru tekstu, w którym się pojawiają³³. To ogólne zdialogizowanie upoważnia nas do szukania aluzyjnych zależności nawet tam, gdzie hipertekst wydaje się w zupełności zrozumiały bez przywoływania jakichś zewnętrznych związków.

Może budzić zastanowienie, dlaczego Konrad przedstawia nam się, używając akurat cytatu z IV części *Dziadów* (przyczonego już wcześniej). Tego typu prezentacja sprawia bowiem trochę wrażenie, jakby bohater „robił oko” do odbiorcy, dopowiadając skrycie, że choć oficjalnie przybrał imię Konrad (a jak wiemy, „imię przejęte staje się alegorycznym sformułowaniem roli życiowej, jaką bohater dogrywa”³⁴), to w gruncie rzeczy w jakiś sposób pozostaje Gustawem. Niektórzy dawniejsi badacze, na przykład

przypadkach pojawiają się w utworach odwołania, które w zasadzie w ogóle nie mogą być dostrzeżone, a więc pomyślane tak, że właściwie sam autor jest ich głównym adresatem” (M. G ł o w i ń s k i, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 94-95). Jeżeli odpowie się na powyższe pytanie zdecydowanie twierdząco, można dojść do tak absurdalnych, moim zdaniem, wniosków, jak Michael Riffaterre, który „zjawiska cytatu i aluzji [...] jako fakultatywne (gdyż zależne od zmiennej kompetencji odbiorcy), a zasadniczo niekonieczne dla zrozumienia tekstu, uznał za wykraczające poza zakres relacji intertekstualnych. Te ostatnie bowiem mają charakter obligatoryjny dla czytelnika, gdyż niezbędny do właściwej interpretacji” (R. N y c z, *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki”, 1990, z. 2, s. 96). Sensowniej więc chyba będzie przyjąć, że dane dzieło dysponuje w miarę stałym, immanentnym horyzontem relacji intertekstualnych, niezależnie od tego, w jakim stopniu jest on dostrzegany przez czytelników. Oczywiście, nie da się przebadać do końca wszystkich powiązań dialogicznych danego dzieła, nawet jeśli odrzuci się wszelkie maksymalistyczne teorie dekonstruktywistów i poststrukturalistów.

³³ Badania nad intertekstualnością dowodzą, jak w znacznym stopniu złudnym było przekonanie, że literatura relacjonuje bezpośrednio rzeczywistość pozaliteracką, gdyż żywi się ona głównie samą sobą. Pogląd ten wyznaje między innymi Culler (dz. cyt., s. 300): „ilekroć utwór zdaje się zawierać odniesienia do świata, można podejrzewać, że owe domniemane odniesienia odsyłają do innych tekstów”. Wynalezione w romantyzmie, i w jakiejś mierze ciągle obecne w myśleniu o literaturze, pojmowanie oryginalności dzieła jako całkowitego odrzucenia konwencji i szerzej – tradycji, okazuje się w większym stopniu teoretycznym hasłem propagandowym niż założeniem faktycznie realizowanym w praktyce pisarskiej. Jakkolwiek obecności strategii intertekstualnych można się dopatrzeć w utworach należących do wszystkich epok, jednakże istnieją i takie okresy, gdy pojawia się ich szczególnie wiele. Wzmógł się dialog z tradycją charakteryzuje epoki, których literatura ujawnia znaczny stopień autorefleksji, samoświadomości, których literatura w znacznej mierze przekształca się w końcu w metaliteraturę.

³⁴ K. G ó r s k i, *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, t. I, Wrocław 1987, s. 325.

Grzymała-Siedlecki, twierdzili, że Konrad staje się Gustawem w scenie z Hestią, iż następuje wówczas jakby odwrócenie transformacji z III części *Dziadów*: po krótkim pobycie w Polsce współczesnej „Konrad zaczyna czuć uczuciami Gustawa”³⁵ i dalej: „Na gruncie jego [współczesnego pokolenia] psychiki może zajść metamorfoza tylko odwrotna: «umarł Konrad – narodził się Gustaw»”³⁶. Od początku podejrzewano więc jakąś podskórną obecność Gustawa w Konradzie. Przekonanie to dotrwało wśród badaczy do chwili obecnej. Jankowiak twierdzi, że w *Wyzwoleniu* „Z IV części [*Dziadów*] pochodzi motyw trzech godzin Gustawa”³⁷. Chociaż nie da się naszego dramatu podzielić na trzy odrębne partie tekstu: godziny miłości, rozpacz i przestrogi (jak to było możliwe w wypadku dzieła Mickiewicza), jednak motyw trzech godzin pojawia się *expressis verbis* w wypowiedzi Konrada: „Minęły moje trzy godziny / w tej pustce – oto mija godzina przestrogi”³⁸. Jakkolwiek nie należy w dramacie Wyspiańskiego szukać odpowiedników godziny miłości i rozpacz, jednakże element przestrogi jest w nim niewątpliwie obecny. Można wręcz powiedzieć, że całe *Wyzwolenie* pełni funkcję swoistej „godziny przestrogi”. Cytowany już wcześniej Jankowiak uważa, iż przestroga owa dotyczy „hiperbolicznie pojętej sceny narodowej i mistycznie-samobójczego mesjanizmu”³⁹. Wydaje się jednak, że ostrzeżenie Konrada dotyczy jeszcze jednego problemu, który wstępnie można określić jako profanowanie sztuki dokonywane zarówno przez aktorów, jak i – szerzej – przez cały naród. Już samo umieszczenie wypowiedzi o trzech godzinach pod koniec dialogu naszego bohatera z pracownikami teatru, w którym ci ostatni wypowiadają swoje niezbyt pochlebne opinie o sztuce, niewiarę w jej prawdę i świętość, a Konrad chłoszcze ich inwektywami w rodzaju: „Prostytucja!”⁴⁰ czy „Kramarze świętości!”⁴¹, sugeruje jakiś związek pomiędzy ową „godziną przestrogi” a problematyką artystyczną. Jeszcze trafniej niż „godziną przestrogi” można nazwać *Wyzwolenie* „pułapką na myszy”⁴². Tym sposobem dochodzimy znowu do ukrytego, lecz prawdopodobnie najistotniejszego pokrewieństwa *Wyzwolenia* i IV części

³⁵ Dz. cyt., s. 116.

³⁶ Tamże, s. 117.

³⁷ Dz. cyt., s. 194.

³⁸ W y s p i a ń s k i, dz. cyt., s. 204, w. 650-651.

³⁹ Dz. cyt., s. 194.

⁴⁰ W y s p i a ń s k i, dz. cyt., s. 202, w. 635.

⁴¹ Tamże, s. 202, w. 641.

⁴² Tamże, s. 195, w. 534; por. W. S z e k s p i r, *Hamlet*, Warszawa 1973, s. 124.

Dziadów. W *Dziadach* Gustaw – półupiór, półszaleniec – dokładnie, można powiedzieć, wyreżyserowuje swój pobyt na plebanii w celu dokonania swoistej demaskacji: udowadnia mianowicie Księdzu błędność jego racjonalistycznej opinii o świecie i w konsekwencji o własnym w tym świecie miejscu. Przedstawienie, którego Gustaw jest autorem i odtwórcą, skonstruowane zostało bardzo kunsztownie. Gasnące kolejno świece, piejący kur, bijący zegar klarownie dzielą szaleńcze na pozór zwierzenia Gustawa na poszczególne etapy, jak gdyby akty. Powoli, lecz z narastającą intensywnością upiorny Pustelnik prezentuje cały ciąg zjawisk irracjonalnych, aż w końcu, w punkcie kulminacyjnym, przypuszcza szturm ostateczny na ustabilizowany światopogląd Księdza, popełniając owo sławne, niewyjaśnione i nie wyjaśnialne samobójstwo. Wtedy to, w sposób niedwuznaczny, przyznaje się do swego aktorstwa: „Gustaw: [...] tylko dla nauki / scenę boleści powtórzył zbrodzień [...] Ksiądz: jak Bóg na niebie, nie wiem, co to... Gustaw: Skutki szału, / Albo może kuglarstwo?”⁴³. Konrad z *Wyzwolenia*, podobnie jak Gustaw, przyznaje się otwarciem do swoich powiązań ze światem nadnaturalnym i tak jak on może sprawiać wrażenie szalonego: „Aktor: On bredzi. [...] Muza: Ach, oszalał Konrad. [...] Konrad: Co wy za jedni? Aktor: Już nas nie poznaje?”⁴⁴. Również o szaleństwie naszego bohatera zdaje się świadczyć kolejny obecny w *Wyzwoleniu* niemalże dokładny cytat z IV części *Dziadów*: „Oni mię podsłuchali – i myśl mą wydadzą...”⁴⁵, w dramacie Mickiewicza podobnie: „Ty wiesz o wszystkim, ty nas podsłuchałeś zdradnie, / Wyłudziłeś tajemnicę”⁴⁶.

Jakkolwiek jednak padające w obu dziełach słowa brzmią prawie tak samo, mamy prawo sądzić, że należy je nieco różnie interpretować, trudno bowiem podejrzewać Wyspiańskiego o tego typu przytoczenia autorytatywne. Jakaż więc może być funkcja tej aluzji w całokształcie znaczeń tej partii utworu? Przyjrzyjmy się bliżej kontekstowi, w jakim się pojawia: Konrad „improvizuje” niczym jego imiennik z III części *Dziadów*, co zostaje przez personel teatralny ocenione jako objaw szaleństwa. Bohater najpierw próbuje przekonać obecnych o prawdziwości swych słów, a zaraz potem, widząc, że jego usiłowania są nieskuteczne, wypowiada analizowany przez nas cytat. Sprawia wrażenie, jakby chciał przestrzec, iż jego gra się

⁴³ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 88, w. 1134-1135, 1145-1146.

⁴⁴ W y s p i a ń s k i, dz. cyt., s. 192-193, w. 511, 522, 525.

⁴⁵ Tamże, s. 192, w. 515.

⁴⁶ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 63, w. 538-539.

jeszcze nie skończyła. Przytaczając słowa Gustawa, zdaje się mówić: „uważajcie – ja pełnię jego misję, gram dalej swoją rolę, której to gry celem jest zastawienie na was pułapki”. Gustaw zdemaskował obłudę, niekonsekwencję światopoglądową, a nawet brak wiary Księdza: „Ksiądz: W imię Ojca... [...] Słowo stało się ciałem! ...zawołajcie ludzi! Gustaw: Wstydź się, wstydź się, mój ojczy, gdzie rozum? gdzie wiara? / Krzyż jest mocniejszy niżli wszyscy ludzie twoi, / A kto się Boga boi, ten się nic nie boi. Ksiądz: Mów, czego potrzebujesz... ach, to upiór! mara!”⁴⁷.

Konrad w podobny sposób demaskuje personel teatralny. W następującej po analizowanym cytacie wypowiedzi nasz bohater wyraża swą pogardę względem tych, dla których „rola [jest już] skończona...”⁴⁸ i wskazuje tym samym pośrednio na swą odmienność, jeszcze raz potwierdzając, że nadal gra. W końcu w rozmowie ze Starym Aktorem formułuje *expressis verbis* cel swoich zabiegów: „oni sami się wskażą: nikczemni i podli”⁴⁹. Faktycznie, wskazują się: ku oburzeniu naszego bohatera wychodzi na jaw, kim są naprawdę – zdrajcami sztuki oraz zdrajcami jej kapłana i syna Konrada. Na przykład Reżyser, rejterując ze sceny, oświadcza: „Mam już dosyć teatru, wracam do rodziny. / Tu jest pustka”⁵⁰.

Tak więc, jak o tym jeszcze będzie mowa, chociaż Konrad zrealizował wszystkie swoje zamierzenia, jednak „misja jego [...] skończyła się fiaskiem [...] to nie sztuka zdradziła Konrada, lecz sztuka została zdradzona...”⁵¹.

Do tej pory zajmowaliśmy się głównie śledzeniem relacji między utworem Wyspiańskiego a IV częścią *Dziadów*, jednakże głównym partnerem tego dzieła w intertekstualnym dialogu pozostaje, jak to już zostało powiedziane, drezdeński arcydramat Mickiewicza. Możemy chyba sądzić, że w jakimś sensie *Wyzwolenie* stanowi rodzaj uzupełnienia fabularnego, swoisty ciąg dalszy III części *Dziadów*. Wielu znajomych Wyspiańskiego wspominało, że pomysł napisania tego dramatu zrodził się z pytania, co by się stało, gdyby Mickiewiczowski Konrad pojawił się we współczesnym teatrze. Tak więc nasz znajomy z celi u Bazylianów „awansuje” do roli gwiazdy: „Byłem gwiazdą, / gwiazdą stałą, niebios niewolnicą...”⁵², co nie powinno nas dziwić, gdyż tradycyjnie w wielu kulturach taki właśnie po-

⁴⁷ Tamże, s. 91, w. 1206-1211.

⁴⁸ W y s p i a ń s k i, dz. cyt., s. 192, w. 517.

⁴⁹ Tamże, s. 195, w. 535.

⁵⁰ Tamże, s. 202, w. 645-646.

⁵¹ Ł e m p i c k a, dz. cyt., s. 27, 29.

⁵² W y s p i a ń s k i, dz. cyt., s. 4, w. 42-43.

śmiertny los przypisywano duszom bohaterów. Zresztą podobne przekonania nie były obce i samemu Wyspiańskiemu, gdyż tak też wyobrażał sobie los Achillesa z *Achilleis*: „Żywot twój nie na jednym zakończy się bycie. / Będiesz się błąkał duchem we gwiazd zawierusze. / Aż trud podejmiesz nowy, nowe zaczniesz życie”⁵³, a nawet swą własną pośmiertną przyszłość: „zawołajcie mnie z powrotem / tą mową moją własną. / Bym ją posłyszał, tam do góry, / gdy gwiazdę będę mijał”⁵⁴. Analizowany fragment *Wyzwolenia* stanowi jednakże również aluzję do *Dziadów*. Mickiewiczowski bohater od dzieciństwa miał zwyczaj czynić, pod przewodnictwem swego Anioła Stróża, wyprawy w pozaziemskie rejony: „Anioł Stróż: [...] Brałem duszę twą za rękę, / Wiodłem w kraj, gdzie wieczność świeci, [...] / A tyś słyszał niebios dźwięki...”⁵⁵. W starszym wieku już samodzielnie, i to na jawie, sięgał sfer niedostępnych śmiertelnym: „Wznoszę się! lecę! tam, na szczyt opoki – / Już nad plemieniem człowieczem, / Między proroki”⁵⁶. Nade wszystko zaś żywił dumne przekonanie o nadziemskiej naturze swej poezji: „pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!”⁵⁷. Wyspiański umieszcza więc Konrada tam, gdzie ten tak często lubił się zapuszczać, jeszcze będąc bohaterem *Dziadów*; tyle że wówczas miał on, a przynajmniej podejrzewał, że ma, władzę nad ruchem ciał kosmicznych: „Wyciągam aż w niebios a i kładę me dłonie / na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach. / To nagłym, to wolnym ruchem, / Kręcę gwiazdy moim duchem”⁵⁸. W *Wyzwoleniu* sam jest taką uwięzioną gwiazdą: „Tam hen, ujęty łańcuchem, / z wyprężonymi ramiony, / uwięzłem duchem”⁵⁹. Tkwił więc w przestworzach jako owa „niebios niewolnica”, spętany najwyraźniej jeszcze gruntowniej niż w ziemskim więzieniu, gdyż u Bazylianów jego myśl i pieśń miały nieograniczoną swobodę, wśród gwiazd natomiast, jak słyszeliśmy, „uwięzł duchem”. Motyw związanej duszy pojawia się jednak i w *Dziadach*. Mianowicie za kajdany dla ducha Konrad uważa przymusowe opuszczenie ojczyzny: „ja znam, co być wolnym z łaski Moskwicina. / Łotry zdejmą mi tylko z rąk

⁵³ *Achilleis. Sceny dramatyczne*, Kraków 1903, s. 101.

⁵⁴ *Niech nikt nad grobem mi nie płacze...*, w: t e n ż e, *Poezje*, Warszawa 1969, s. 26-27.

⁵⁵ *Dziady, część III*, s. 14, w. 25-26, 33.

⁵⁶ Tamże, s. 47, w. 485-487.

⁵⁷ Tamże, s. 49, w. 15.

⁵⁸ Tamże, s. 50, w. 29-32.

⁵⁹ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 5, w. 44-46.

i nóg kajdany, / Ale wtłoczą na duszę – ja będę wygnany!”⁶⁰. Dopuszczalna jest więc chyba interpretacja, że kajdany, o których Konrad mówi, iż więziły jego ducha wśród gwiazd, mają oznaczać właśnie owo wygnanie z ojczyzny. Przebywając jako gwiazda w przestrzeniach pozaziemskich, czuł się zniewolony, gdyż znajdował się z dala od obiektu swojej miłości.

Tym sposobem, uwzględniając grą intertekstualną, wypowiedź Konrada o gwiazdnej niewoli uzyskuje nowe i chyba bardziej uzasadnione wyjaśnienie.

Autorowi *Wyzwolenia* wyraźnie zależało, by odbiorca szybko zorientował się, że jego bohater zachował ze swej wcześniejszej inkarnacji nie tylko imię, lecz również, powiedzmy, charyzmat poety-wieszczka. Już w pierwszej odautorskiej wypowiedzi padają słowa: „Ci, co siedzą pod ścianą, / [...] / nasłuchują, jak on rozpowiada: / słów słuchają zdziwieni, / czyli duchem pojeni, / skąd to idą te myśli Konrada?”⁶¹. Mamy więc sytuację jakby żywcem wyjętą z magazynu romantycznych szablonów: lud słucha improwizacji swego poety-proroka, który im w tworzonej poezji przekazuje część mocy własnego ducha. Inna sprawa, że w tym miejscu ów szablon najprawdopodobniej został potraktowany nieco ironicznie. Kim bowiem są ci zasłuchani w monolog Konrada: „Kto ci ludzie pod ścianą? / [...] / Głowy wsparli strudzone, / cóż ich twarze zmarszczone? / Przecież pracę ich dzienną płacono”⁶². Autor, ukazując nieotrzymanie wynagrodzenia za dzienną pracę jako jedyną zrozumiałą przyczynę strapienia, przyjmuje chwilowo optykę „ludzi spod ściany”, mówi ich głosem. Kilkanaście wersów dalej prezentują oni sami krąg swoich zainteresowań: „Konrad: Będziecie czynić, co czynicie co wieczór w tym gmachu. Robotnik: I zwykłą dostaniemy zapłatę”⁶³. Następuje więc wyraźny zgrzyt: bardzo doniosła i patetyczna rzeczywistość wielkiej poezji zderza się z trywialnym zainteresowaniem własnymi zarobkami. Jak się to jeszcze okaże, podobna dysharmonia stanowi motyw ciągły w *Wyzwoleniu* powracający.

Przyjrzyjmy się obecnie dokładniej dziwnemu pytaniu: „skąd to idą te myśli Konrada?”⁶⁴. Interpretując je wyłącznie w kontekście tego dramatu, trudno powiedzieć, w jakim właściwie celu zostało postawione. Autor nie

⁶⁰ S. 19, w. 1321-1324.

⁶¹ *Wyzwolenie*, s. 3-4, w. 22, 24-27.

⁶² Tamże, s. 3, w. 7, 10-12.

⁶³ Tamże, s. 9, w. 111-113.

⁶⁴ Tamże, s. 4, w. 27.

odpowiada na nie i my też mamy za mało danych, byśmy sami mogli to uczynić. Okazuje się jednak, że owo pytanie uznać można za aluzję do sformułowania z „Wielkiej Improwizacji”: „Patrz, jak te myśli dobywam sam z siebie”⁶⁵. Konrad z *Wyzwolenia* jest więc kolejnym wcieleniem poety-kreatora, który na wzór Boga stwarza światy *ex nihilo*, jak wyznaje bohater *Dziadów*: „Ja czuję nieśmiertelność, nieśmiertelność tworzę, / Cóż Ty większego mogłeś zrobić – Boże?”⁶⁶ Od pierwszych chwil dramatu Konrad jawi nam się jako kapłan i wyznawca sztuki, która streszcza w sobie prawdę świata, jest tego świata swoistym *sacrum*. Nasz bohater ujmuje to w słowach: „artyzm ma swoją logikę i nieodwołalność i jest całą prawdą, jeśli jest. Inna zaś prawda jest niepotrzebna”⁶⁷. W takim ujęciu można się dopatrywać pogłosu idei Nietzschego, jednakże można również widzieć dziedzictwo romantyzmu. W każdym razie daje się zaobserwować pewne utożsamienie teatru ze świątynią jako dwóch alternatywnych obszarów przynależących do *sacrum*. Już pierwsze słowa dramatu wydają się podkreślać ów ciekawy paralelizm: „Gdzieś przed siódmą wieczorem, / Kościół kończył nieszporem, / bram teatru ledwo uchylono”⁶⁸. Noc zajmuje miejsce dnia: rozpoczyna się owa tajemnicza pora, gdy „swobodniej śpiewają minstrele, / szatany piosenek ich uczą”⁶⁹.

Od początku więc poznajemy Konrada jako kapłana-kreatora „tej sztuki gontyny”⁷⁰, którego myśli, jak dzięki kontekstowi „Wielkiej Improwizacji” się dowiadujemy, w nim samym, na sposób boski, mają swe źródło. W dalszej części dramatu ta prawidłowość, którą najpierw odślania jedynie użycie strategii intertekstualnych, zostaje (i to wielokroć) wypowiedziana *explicite*, na przykład w poniższym dialogu: „Konrad: [...] wszystko, co myślę, zależy...? Maska 3: Zależy... Konrad: Ode mnie!!”⁷¹.

W *Wyzwoleniu*, jak wiemy, pojawia się przytoczony dosłownie fragment cytowanej niedawno wypowiedzi o nieśmiertelności. Mianowicie w dyskursie z Maską 18 Konrad mówi: „Nieśmiertelność czuję”⁷². Nie będzie chyba błędem przypisanie temu stwierdzeniu dużego znaczenia. Po pierwsze

⁶⁵ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 51, w. 56.

⁶⁶ Tamże, s. 51, w. 54-55.

⁶⁷ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 132, w. 960-962.

⁶⁸ Tamże, s. 3, w. 1-3.

⁶⁹ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 17, w. 105-106.

⁷⁰ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 3, w. 15.

⁷¹ Tamże, s. 70-71, w. 150-152.

⁷² Tamże, s. 139, w. 1091.

dookreśla ono opisywaną rolę i zadanie Konrada, który, podobnie jak w trakcie „Wielkiej Improwizacji”, przeżywa swój moment szczególny, jak to nazywa Jankowiak – swój „*kairos*”⁷³. Kulminuje się jego natchnienie i siła twórcza: „Dziś mój zenit, moc moja dzisiaj się przesili, / Dziś poznam, czym najwyższy, czyli tylko dumny”⁷⁴, dlatego też właśnie tego dnia (a raczej tej nocy) jest w stanie odkryć „formę nieodwołalną, artystyczną, formę nieodwołalnego piękna, przed którym nie ostoi się nic, które jak młot walić będzie i przed którym wszystko poleże”⁷⁵. Właściwie od początku rozmowy z Maską 18 Konrad przypomina, że tej misji poety-wieszczka nie wypełnia jako pierwszy, lecz jest jednym z ogniw łańcucha wybitnych jednostek⁷⁶. Późniejsza wyraźna aluzja do *Dziadów* stanowi więc jakby potwierdzenie uprzednich napomnień sugerujących, że Konrad czuje się swoistym kontynuatorem misji buntowniczego wieszczka z „Wielkiej Improwizacji”. Argumentami udowadniającymi słuszność powyższej interpretacji mogą być chociażby takie stwierdzenia naszego bohatera: „Co jakie parę staj lat..., co wiek, co... zjawia się człowiek, który nie może znieść tego, co jest”⁷⁷ czy dalej: „Co jakiś czas zsyła Bóg człowieka jasnowidzącego”⁷⁸.

Przy dokładniejszej analizie okazuje się jednak, że jeżeli uznamy Konrada za kontynuatora „Wielkiej Improwizacji”, to istotnie kontynuatora bardzo swoistego. Owe aluzje do *Dziadów*, o których była mowa powyżej, sprawiają wrażenie zupełnie pozbawionych charakteru polemicznego. Tymczasem Konrad z „Wielkiej Improwizacji” nieśmiertelność, którą czuje, i sztukę nieśmiertelną, której tworzenie jest w jego mocy, chce spożytkować wyłącznie dla szczęścia swego narodu i w tym to celu żąda od Boga takiej władzy nad ludźmi, jaką już posiada nad słowem: „Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz, / Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył, / I

⁷³ Dz. cyt., s. 211.

⁷⁴ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 52, w. 85-86.

⁷⁵ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 138, w. 1064-1066.

⁷⁶ Możliwe, że w tej jego wypowiedzi pobrzmiewają przekonania Nietzschego (*Niewczesne rozważania*, Warszawa 1912, s. 180 – cyt. za: H. F i l i p k o w s k a, *Z problematyki mitu w literaturze Młodej Polski*, w: *Problemy literatury polskiej lat 1890-1939*, t. I, red. Z. Żabiński, Wrocław 1972, s. 222), który pisze: „[...] olbrzym nawołuje olbrzymia poprzez puste przerwy czasów; nieskłócona przez swawolne, zgiełkliwe mrowie karłów łączących pod nimi, toczy się wysoka duchów rozmowa...”

⁷⁷ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 135, w. 1020-1021.

⁷⁸ Tamże, s. 138, w. 1060.

większe niżli Ty zrobiłbym dziwo, / Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!”⁷⁹. Konrad z *Wyzwolenia* wyznaje pogląd odmienny. W chwili, gdy nasz bohater prezentuje siebie jako tego, który nie może znieść niewoli, Maska natychmiast rozpoznaje początek znanego schematu i dopowiada: „Niewoli narodu”⁸⁰. Niewątpliwie, gdyby Konrad pozostał wierny swym przekonaniom z *Dziadów*, potwierdziłby ten domysł. Jednakże okazuje się, iż ów schemat został przywołany w ujęciu polemicznym, gdyż odpowiedź, która w tym momencie zostaje przez niego udzielona, jest absolutnym zaprzeczeniem tego, co Maska i jednocześnie odbiorca rozpoznający przywoływany hipotekst, oczekują. To, czego nasz bohater nie może znieść, to nie „niewola narodu”, lecz „niewola narodowości”⁸¹. Definiuje on ją w następujący sposób: „Wy chcecie ze mnie uczynić niewolnika [...] Patriotyzmu”⁸². Krótko mówiąc: w czym Konrad z *Dziadów* dostrzegał czynną realizację swojej wolności, to Konrad z *Wyzwolenia* nazywa niewolą, poddaństwem, jarzmem czy wreszcie brakiem duszy⁸³. Wyraźnie więc widać, że w tym wypadku gra intertekstualna prowadzi do ostrej polemiki, właściwie nawet do zaprzeczenia wartości semantycznej hipotekstu. W „Wielkiej Improwizacji” owa odczuwana i tworzona przez Konrada nieśmiertelność była jakoś wprzęgnięta w uszczęśliwianie narodu, tu są to najwyraźniej wartości przeciwstawne. W *Wyzwoleniu* nasz bohater czuje i jakby w wieszczym widzeniu (do którego się sam wcześniej przyznaje) ogarnia „Wysoki artyzm sztuki”, tę wspomnianą już „formę nieodwołalną, artystyczną, formę nieodwołalnego piękna”⁸⁴. Gdy Konrad w poetyckim, prorockim natchnieniu tworzy „sztukę absolutną”, Maska, niewątpliwie

⁷⁹ Mickiewicz, *Dziady, część III*, s. 55, w. 166-169.

⁸⁰ Wyspiański, *Wyzwolenie*, s. 136, w. 1024.

⁸¹ Tamże, s. 136, w. 1025.

⁸² Tamże, w. 1027-1028, 1030.

⁸³ Nieco wcześniej pojawiło się stwierdzenie, iż Konrad – przebywając wśród gwiazd – czuł się zniewolony, gdyż przebywał z dala od ojczyzny – obiektu swojej miłości. Jego bunt przeciw „niewoli narodowości” wydaje się zaprzeczeniem tamtej interpretacji. Istnieje jednak możliwość innego odczytania tych fragmentów. Konrad wie dobrze, że zniewolenie narodowością, patriotyzmem, to niebezpieczeństwo realnie mu grożące. Wie, że musi kroczyć wąską ścieżką, na której – walcząc o Polskę – walczy jednocześnie przeciw niej, nie chcąc, by narodowość stała się formą niewoli. Poza tym, jak to już zostało stwierdzone na początku, próba pozbawionego nieciągłości semantycznej, jednoznacznego odczytania *Wyzwolenia* niekoniecznie jest najwłaściwszą postawą badawczą w stosunku do tego utworu. Intertekstualność jest metodą, która wcale nie preferuje jednoznaczności.

⁸⁴ S. 138, w. 1064-1065.

pragnąca realizacji znanej romantycznej kliszy⁸⁵, próbuje go przekonać o tożsamości z nią jego wypowiedzi: „A więc wracasz do narodu”⁸⁶. Ripostując, nasz bohater raz jeszcze podkreśla, że dla niego są to wartości nie dające się pogodzić. Jak się okazuje, podkreśla na darmo, bo gdy padają znane słowa: „Nieśmiertelność czuję”, Maska, rozpoznając je, uważa, że wreszcie udowodniła Konradowi, iż nie tworzy nic nowego, tylko powtarza rzeczy wszystkim znane.

W tym momencie dochodzimy do drugiego powodu, który może nas skłaniać do przypisywania powyższemu stwierdzeniu Konrada dużego znaczenia. Mianowicie, reagując na zarzuty Maski próbującej udowodnić mu wtórność jego wypowiedzi, Konrad stwierdza: „do tych, którzy powtarzają cudze, należysz ty, nie ja, który cudze przeżywam”⁸⁷. Na podstawie tego sformułowania można wysnuć wniosek, że autor *Wyzwolenia* rozumiał dobrze stosowany przez siebie mechanizm korzystania z dorobku literackiego przeszłości. Zdawał sobie sprawę, że pomiędzy charakterystycznymi dla dzieła epigońskiego wpływami (czyli „powtarzaniem cudzego”) a tym typem nawiązań, który pojawia się między innymi w interesującym nas dramacie, zachodzi zasadnicza różnica⁸⁸. Konrad (a możemy chyba przy-

⁸⁵ Intertekstualność, która w mniejszym stopniu niż tradycyjna wpływologia i w innym celu interesuje się dokładnym określeniem pochodzenia wprzęgniętych w dialog przez dane dzieło elementów tekstowych, kładzie duży nacisk na obecność w wypowiedzi literackiej tak zwanych klisz. Są one swego rodzaju sferą pośredniczącą pomiędzy systemem językowym a zbiorami indywidualnych wypowiedzi, mniej lub bardziej skostniałymi stereotypami wypowiedzeniowymi o różnorodnej proveniencji.

⁸⁶ S. 139, w. 1088.

⁸⁷ Tamże, s. 140, w. 1099-1100.

⁸⁸ Warto chyba w tym miejscu pokrótce scharakteryzować główne różnice między teorią wpływów a intertekstualnością. Pomocne mogą się nam okazać refleksje Michała Głowińskiego (*Tradycja literacka. Próba zarysowania problematyki*, w: *Problemy teorii literatury*, t. I, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 343), który sądzi, iż: „za pozytywistyczną kategorią wpływu kryło się mniemanie, że w stosunku między przeszłością a współczesnością, jaki w jego obrębie powstaje, czynnikiem aktywnym jest przeszłość”. W zabiegach *sensu stricto* intertekstualnych sytuacja powinna wyglądać odwrotnie: i przeszłość, i terażniejszość są partnerami dialogu, lecz sens tekstu dawnego zostaje jakby osaczony przez nowy sens, który w sposób czynny, a czasami nawet agresywny ten dawny sens dezintegruje i na nowo ustanawia. Korzystając z dokonanego rozróżnienia można stwierdzić, że wszelkiego rodzaju naśladownictwa (i to niekoniecznie te posunięte do granic plagiatu), które ze swej natury stanowią centrum badań wpływologicznych, wykraczają poza teren zainteresowań intertekstuologa. Na prawdziwość tej tezy nietrudno przytoczyć dowody. Po pierwsze, w wypadku naśladownictwa stroną aktywną pozostaje tekst dawny, co – jak wykazaliśmy – jest cechą charakteryzującą teorię wpływów. Po drugie, ztraca się wówczas dystans względem cudzego słowa. Ten sposób korzystania z dorobku przeszłości „traktuje wzór [...] poważnie i usiłuje nim zawiądnąć bez poddawania go

jąc, że również sam autor) „cudze przeżywa”, czyli nie poprzestaje na biernym kopiowaniu zastanych tekstów, lecz dokonuje ich uwewnętrznienia, osacza je kontekstem własnej świadomości, odkrywa w nich własne sensy. To Konradowe „cudze przeżywa” dobrze można zinterpretować stwierdzeniem Bachtina: „Słowo cudze winno przekształcać się w słowo na poły własne, na poły cudze”⁸⁹. Jeżeli więc przyjmujemy, że od wieków niektórzy twórcy literatury (czy szerzej – sztuki) mieli pewną umiejętność stosowania w swych dziełach strategii intertekstualnych (może nie do końca świadomie), to nie będzie chyba nadużyciem, jeśli uznamy Wyspiańskiego za jednego z najlepiej rozumiejących istotę interesującego nas zjawiska. Analizowana powyżej wypowiedź Konrada nie jest jedyną w tekście *Wyzwolenia* próbą zdefiniowania czegoś przynajmniej bardzo zbliżonego do intertekstualności. Nie będziemy obecnie dokładniej badać wiedzy teoretycznej autora tego dramatu, gdyż wykracza to poza tematykę niniejszego rozdziału. Warto może tylko uświadomić sobie fakt, że problem klisz – tych nie dających się uniknąć w sztuce schematów słownych (okazuje się zresztą, że również pozasłownych) to jedno z najważniejszych pojawiających się w *Wyzwoleniu* zagadnień. Jakże często bowiem dialog w tym utworze dotyczy „frazesu”, które to określenie u Wyspiańskiego oznacza najwyraźniej to samo, co nazywa się obecnie modnym terminem *cliché*.

Upiornym siostrzycom Konrada – Eryniom przyjęło się przypisywać wyłącznie antyczny rodowód. Uważa się powszechnie, że zostały one wprowadzone do dramatu jeszcze w tym okresie, gdy jego główny bohater był przede wszystkim Orestesem. Niewątpliwie, ujęcie takie posiada znaczną dozę słuszności. Dokładne analizy dowodzą jednak, że niebezpiecznie jest wysnuwać zbyt daleko idące analogie pomiędzy Konradem a antyczną ofiarą Eryni. Ci, którzy to czynią, w poszukiwaniu tożsamości losów obu bohaterów pogrążają się w skomplikowanych dociekaniach na temat charakteru winy Konrada. Dochodzą oni bowiem do wniosku, że epilog *Wyzwolenia*

relatywizacji” (J. K r i s t e v a, *Słowo, dialog i powieść*, w: M. B a c h t i n, *Dialog – język – literatura*, Warszawa 1983, s. 402). Tym samym nie dochodzi do powstania sytuacji dialogu charakteryzującej istotę intertekstualności. Nie należy jednak popadać w skrajności i wykluczać istnienia jakiegokolwiek związku pomiędzy tradycyjną wpływologią a modną intertekstualnością. Badanie źródeł jest bowiem raczej etapem analizy przeprowadzanej metodą intertekstualną niż jej przeciwieństwem.

⁸⁹ *Notatki z lat 1970-1971 (wybór)*, w: t e n ż e, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986, s. 494.

należy interpretować wyłącznie jako opis zemsty upiorów dokonanej na Konradzie – matkobójcy. Pojawiają się jednak problemy przy próbach dookreślenia tej Konradowej zbrodni. Elżbieta Rzewuska twierdzi, że: „Konrad walczy z literaturą i manierą romantyczną stając się matkobójcą”⁹⁰. Nie sposób nie dopatrzeć się w tej wypowiedzi pewnej logiki, lecz równie przekonujące mogą się wydać opinie przeciwstawne, na przykład ta, której autorką jest Aniela Łempicka: „Wobec sztuki prawdziwej nie popełnił Konrad przestępstwa [...]. Skojarzenie Konrada z Orestesem odbyło się na innej zasadzie, zwłaszcza, że i podobieństwa z Orestesem nie utrzymuje Wyspiański konsekwentnie, przeobrażając Konrada z ofiary Eryinii w ich wodza”⁹¹. Obserwacja powyższa wydaje się bardzo trafna. Niestety, Łempicka negując twierdzenia poprzedników, sama nie dokonuje wnikliwszej analizy interesującego nas obecnie fragmentu dramatu. Należy chyba żywić wątpliwości, czy jednoznaczna interpretacja motywu Eryinii w *Wyzwoleniu* jest w ogóle możliwa, więcej: czy próby jej stworzenia są pożądane. Przekonaliśmy się już przecież (i jeszcze niewątpliwie wielokrotnie w przyszłości przekonamy) o swoistej „nieciągliwości semantycznej” tego dramatu. Z natury rzeczy skazani więc jesteśmy na dociekania cząstkowe. Po pierwsze, nasuwa się wniosek, że Erynie nie opuszczają Konrada dlatego, iż w rzeczywistości nie dysponuje on, jak początkowo sądził, absolutną wolnością. Później sam opisuje charakter tej niewoli: „[...] lecieć tęskność mię zmusza, / gdzie w raj ten obiecany / przykują mnie kajdany. Maska 16: A jakież to kajdany? Konrad: DUSZA”⁹².

W powyższej deklaracji nasz bohater posługuje się obrazem o rodowodzie sięgającym najwyraźniej mitu o Prometeuszu. Zresztą skojarzenie Konrada z Prometeuszem pojawia się w dramacie niejednokrotnie. Nie zapominajmy, że on sam uważa, iż jego przeznaczeniem jest „Wykraść ten święty ogień – który tam płonie. / [...] / Wziąć ten święty ogień i dać... / [...] / Tym, którzy czekają”⁹³. W zaakceptowaniu tej misji znajduje się źródło zniewolenia Konrada: on sam nie chce się uniezależnić od swego narodu, pragnie być tym, który przyniesie mu ogień, „by naród wstał na krwawą rzeź”⁹⁴, i dlatego dosięgają go wężowe więzy: „Gdy straci żarów

⁹⁰ *Ekspresjonizm w dramaturgii Młodej Polski*, w: *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 1988, s. 63.

⁹¹ *Problemy „Wyzwolenia”*, „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 2, s. 321.

⁹² W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 131-132, w. 946-949.

⁹³ Tamże, s. 102, w. 565, 567, 569.

⁹⁴ Tamże, s. 165, w. 1503.

świętą siłę, / choćby w ofierze dla narodu, / mniema, że ogniem go ocali – / dościgną mściwe Erynie⁹⁵.

Jednakże owe Erynie nie karzą go za prometeizm, one raczej nie odstępują naszego bohatera, wyczuwając w nim istotę pokrewną im samym – wielkiego mściciela. Zauważyła to już Łempicka: „Erynie nie ścigają go «za karę», nawiedzają go jako widma skalanej ziemi ojczystej, na której dokonano zbrodni. Konrad znalazł się w ich gronie, ponieważ sam jest jednym z nich – duchem krzyczącym przeciw krzywdzie i spragnionym zemsty. [...] Jego męka jest warunkiem zaprzysiężenia go na ducha zemsty⁹⁶.”

Gra intertekstualna z III częścią *Dziadów* daje nam silne potwierdzenie powyższej interpretacji finału dramatu. Przypomnijmy sobie ową sławną „pieśń szatańską⁹⁷” Konrada ze sceny pierwszej: „I Pieśń mówi: ja pójde wieczorem, / Naprząd braci rodaków gryźć muszę, / Komu tylko zapuszcze kły w duszę, / Ten jak ja musi zostać upiorem. / Tak zemsta, zemsta, zemsta na wroga, / Z Bogiem i choćby mimo Boga! / Potem pójdziem, krew wroga wypijem, / Ciało jego rozrąbiem toporem: / Ręce, nogi gwoździami przybijem, / By nie powstał i nie był upiorem⁹⁸”. Przyjrzyjmy się, jakie skutki dla interpretacji *Wyzwolenia* daje tak wyznaczona płaszczyzna relacji intertekstualnych. Niewątpliwie interesującym może się wydać fakt, że rola upiora w *Dziadach* przypada poezji: to jej oddziaływanie sprawia, iż „bracia rodacy” zmieniają się w duchy zemsty. Czym zaś są upiory w *Wyzwoleniu*? Pierwsze padające zaraz na początku dramatu słowa na ich temat brzmią następująco: „Rozpacz za mną się wlekła / głową węzów, okropnym widziadłem, / wyjąć: ZEMSTA⁹⁹”. Tak więc Erynie są między innymi personifikacją rozpacz. Należy jeszcze odpowiedzieć na pytanie, czym owa rozpacz została spowodowana. Jakimś wyjaśnieniem tego problemu mogą być chyba słowa, w których Konrad, przedstawiając się, informuje o swoim pochodzeniu: „Błyskawic gradem / drży ziemia, z której pochodzę, / we krwi brodzę¹⁰⁰”. Nasz bohater przybywa więc z kraju pełnego cierpienia, któremu on nie potrafił zaradzić mimo swojej do owego kraju miłości. Te wyznania Konrada są niewątpliwie wspomnieniami z jego poprzedniego wcielenia, a więc z *Dziadów*. Przyznaje, że poniósł wówczas

⁹⁵ Tamże, s. 167, w. 1535-1538.

⁹⁶ *Problemy „Wyzwolenia”*, s. 322-323.

⁹⁷ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 47, w. 484.

⁹⁸ Tamże, s. 46-47, w. 469-477.

⁹⁹ S. 4, w. 39-41.

¹⁰⁰ Tamże, w. 35-37.

kłękę, gdyż nie potrafił odmienić nieszczęśliwego losu narodu. Tym sposobem jego rozpacz jest jakby spadkiem pozostałym z wcześniejszej inkarnacji. W *Wyzwoleniu* także nie jest zwycięski. Sztuka bohatera nie wywiera realnego wpływu na braci rodaków. Pod koniec przedstawienia spokojnie rozchodzą się do domów, najwyraźniej nawet nie zadraśnięci na duszy kłami Konradowej pieśni: „Wszyscy odeszli. Drzwi zamknięto. / Konrad pozostał w ciemnej hali”¹⁰¹. Jedynym więc, który zostaje przez nią usidlony okazuje się sam Konrad, do czego się przyznaje w słowach: „Sztuka mię czarów siecią wiąże: / [...] / Jak wyjdę z kręgu czarów sztuki?”¹⁰². W chwilę później owa sieć materializuje się w postaci węzłów-Eryinii: „Chór: Otoczcie kołem, zawrzec krąg, / kochanka objąć wieńcem rąk, / niech naszych dozna mąk”¹⁰³.

Reasumując, można powiedzieć, że jego własna sztuka, jego „pieśń” staje się owym upiorem, który czyni zeń mściciela mającego w przyszłości karać winnych zbrodni dokonanych na narodzie: „Konrad-Erynnis z Eryniami, zaprzysiężony bóstwom brat, / niewolnik razem i kochanek, / wybieży w świat na LOT, / [...] / miecz w rękę mając”¹⁰⁴. Tak więc, uwzględniając kontekst *Dziadów*, mamy prawo interpretować Erynie jako uosobienie sztuki Konrada usiłującej zbudzić naród na rzeź, na zemstę. Dalsze analogie pieśni wieszczka z III części *Dziadów* z *Wyzwoleniem* są już wyraźnie widoczne i nie wymagają aż tak długich analiz. Pieśń-upiór „gryzie” rodaków, by z nich uczynić skutecznych wykonawców zemsty na wrogach – Erynie chwytają i dręczą Konrada, by przygotować go do roli swego wodza. Owo dręczenie nie jest zemstą tego typu, jak ta, której mają dopełnić już razem i o której Konrad mówi: „Podajcie dłoń, podajcie dłoń! / Zemsta! Zemsta ocali!!!”¹⁰⁵ Podobnie w *Dziadach* z innego powodu i w odmiennym celu upiór-poezja zatapia kły w duszach rodaków, z innego kęsa wrogów.

Na tym jednak kończą się analogie pomiędzy interesującymi nas fragmentami obu utworów, czas więc przeanalizować różnice. Najbardziej rzuca się w oczy nieobecność w *Wyzwoleniu* jakiegokolwiek ustosunkowania „zemsty na wrogach” do Boga jako autorytetu moralnego o charakterze transcendentnym. W *Dziadach* bardzo wyraźnie zostaje podkreślona

¹⁰¹ Tamże, s. 205, w. 653-654.

¹⁰² Tamże, w. 670, 676.

¹⁰³ Tamże, s. 207, w. 698-700.

¹⁰⁴ Tamże, s. 211-212, w. 779-783, 785.

¹⁰⁵ Tamże, s. 208, w. 721-722.

„szatańskość” pieśni Konrada: poprzez powtarzający się refren – „Tak zemsta, zemsta, zemsta na wroga, / Z Bogiem i choćby mimo Boga”, a przede wszystkim przez bezpośrednie oceny słuchaczy – „pieśń pogańska”, „pieśń szatańska”. Powyższa różnica odnosi się zresztą nie tylko do małych wycinków obu dzieł. Przeciwnie – obejmuje całe utwory. W *Dziadach* daje się zauważyć bardzo wyraźny podział na dobro i zło, anielskość i szatańskość, wręcz, jak w średniowiecznym misterium, na prawą i lewą stronę sceny. Każdy element świata przedstawionego, oczywiście łącznie z bohaterami, zostaje szybko przyporządkowany właściwemu sobie miejscu w przestrzeni moralno-transcendentalnej. Prawo to odnosi się także do czasu, w którym rozgrywają się wydarzenia dramatu. Już na początku noc zostaje zaklasyfikowana jako pora nasilonego działania sług piekła, dzień to okres zwycięstw nieba: „Chór duchów nocnych: W dzień Bóg nam dokucza, lecz w nocy wesele, / [...] / Kto ranną myśl świętą przyniesie z kościoła, / Kto rozmów pocziwych smak czuje, / Noc – pjawka wyciągnie pobożną myśl z czoła, / Noc – wąż w ustach smaki zatruje”¹⁰⁶. W *Wyzwoleniu* – trudno się doszukać zbyt wielu cech misterium, choć niektórzy badacze próbowali to zrobić, na przykład Jankowiak sądzi, że dramat ten stanowi „Połączenie [...] misterium i kolędy z grecką mitologią”¹⁰⁷. W dziele Wyspiańskiego nie ma jednoznacznego podziału na czern i biel, diabłów i aniołów. Jak to jeszcze zostanie zaprezentowane, walka, która w dramacie tym ma miejsce, przynajmniej w znacznym stopniu, rozgrywa się „poza dobrem i złem”. Co prawda, na początku *Wyzwolenia* autor stawia pytanie: „Kościół Boga czy Czarta, / czym się stanie ta sztuki gontyna?”¹⁰⁸, lecz potem nie tylko nie udziela na nie jednoznacznej odpowiedzi, ale nawet nie wydaje się zbyt interesować tym zagadnieniem. Łatwo jednak zauważyć, że podobnie jak w *Dziadach* dla niego również noc jest porą istotowo odmienną od dnia. Można nawet odnieść wrażenie, że ta odmienność ma nieco podobny, jak w dramacie Mickiewicza, charakter. Mianowicie dzień jest czasem aktywności Kościoła, noc to *dominium* teatru. Właściwie cały nasz dramat rozgrywa się w nocy. Co ciekawsze, zarówno na jego początku, jak i na końcu umieszczony jest opis tej swoistej zmiany warty między Kościołem a teatrem. Na początku Kościół jakby oddaje władzę teatrowi: „Gdzieś przed siódmą wieczorem, / Kościół kończył nieszporem, / bram teatru ledwo

¹⁰⁶ S. 17, w. 103, 107-110.

¹⁰⁷ Dz. cyt., s. 195.

¹⁰⁸ S. 3, w. 14-15.

uchylono”¹⁰⁹. W zakończeniu następuje proces odwrotny: „Tu dramatowi temu koniec. / [...] / gdy Eos różano-włosa / na niebios wystąpi skłon / i pierwszy zanuca ptaki ton / świergotów rannych – / w kościele zaczną się roraty”¹¹⁰. Zanalizowana powyżej opozycja dzień (Kościół) – noc (teatr) może sprzyjać sformułowaniu opinii, że teatr to raczej „Świątynia Czarta” i co za tym idzie – noc, czyli pora jego władania, to, podobnie jak w *Dziadach*, czas wzmożonego działania potęg piekielnych. W tekście dramatu nietrudno znaleźć więcej dowodów na prawdziwość powyższej teorii. Do pory nocnej przypisana jest groźba pojawienia się Eryinii: „Kto nocą w nasze wszedł koliska, / ten węże przyjąć musi”¹¹¹. Sam finał dramatu burzy jednak (przynajmniej częściowo) dostrzeżoną wcześniej prawidłowość. Mianowicie, stwory nocy „Erynie, bóstwa potępione”¹¹², towarzyszą Konradowi, gdy ten wyrusza „na szary świt, w błękitny świt”¹¹³ wyzwalać naród „jako ten wasz czterdziesty czwarty”¹¹⁴. Czyż można znaleźć bardziej niedobre towarzystwo? „Larwy piekiel [...] Erynie”¹¹⁵ i wybaciciel o imieniu czterdzieści i cztery, wystylizowany w widzeniu księdza Piotra na wzór Chrystusa z Apokalipsy. Noc w *Wyzwoleniu* nie jest więc przede wszystkim porą działania ciemnych mocy, a teatr na pewno nie do końca pełni funkcję „świątyni Czarta”. Na czym więc opiera się specyfika czasu, w którym rozgrywa się nasz dramat? Pewnych wskazówek może nam udzielić fragment dialogu Konrada z robotnikami pochodzący z początku pierwszego aktu. Nasz bohater, wierzący jeszcze wówczas w nieograniczoną moc sztuki, w to, że potrafi ona diametralnie odmienić mentalność ludzi, którzy się z nią zetkną, zapowiada: „Po czynach waszych przyjdzie NOC”¹¹⁶. Chór robotników dodaje zaś: „Noc upragniona i jedyna”¹¹⁷. Wierząc więc w absolutne zwycięstwo sztuki, nasz bohater zapowiada nadejście nocy. Z powyższego rozumowania wynika, że owa „upragniona i jedyna noc” jest czasem niepodzielnego panowania „wysokiego arcyzmu”. Erynie, jak pamiętamy, mogą zostać uznane za upostaciowienie „czarów

¹⁰⁹ Tamże, w. 1-3.

¹¹⁰ Tamże, s. 211, w. 763, 769-773.

¹¹¹ Tamże, s. 207, w. 711-712.

¹¹² Tamże, s. 207, w. 701.

¹¹³ Tamże, s. 212, w. 701.

¹¹⁴ Tamże, w. 788.

¹¹⁵ Tamże, s. 222, w. 820-821.

¹¹⁶ Tamże, s. 10, w. 136.

¹¹⁷ Tamże, w. 137.

sztuki”, nic więc dziwnego, że uaktywniają się wówczas, gdy następuje apogeum magicznego oddziaływania rzeczzonego arcyzmu. Można więc chyba uznać, że gdy „Potęgi ziemnych sfer”¹¹⁸ wraz z Konradem wypadają o świat z teatru w świat, dokonuje się po prostu ostateczna inwazja sztuki na rzeczywistość (nie będącą „wysokim arcyzmem”) prowadząca wreszcie do prawdziwego wyzwolenia narodu. W myśl powyższej interpretacji Konrad, dzięki „awansowi” na Erynnisa, posiadał możliwość tworzenia „pieśni żywej”¹¹⁹ z „tej martwej budowy, / Którą gmin światem zowie i przywykł ją chwalić”¹²⁰.

Kwestia identyfikacji „wyzwoleniowego” Konrada ze sławnym mężem opatrnościowym – czterdzieści i cztery jest chyba wystarczająco ciekawa, by nas zachęcić do wnikliwszej analizy. Pierwszą, dzięki swej oczywistości, narzucającą się analogię między tymi dwiema postaciami, stanowi ślepotą obu bohaterów. W swej wizji ksiądz Piotr dostrzega, że „On ślepy, lecz go wiedzie anioł pacholę”¹²¹. W *Wyzwoleniu* pozbawienie Konrada wzroku może być wręcz uznane za sposób nominacji na przywódcę: „Ty, siostró, bierz i wlecz. / Gdy wydrzesz oczy – daj mu miecz!”¹²². Zdziwienie budzi fakt, jak wielu badaczy tego dramatu dostrzegało w akcie oślepienia wyłącznie karę za popełnioną przez naszego bohatera zbrodnię. Tymczasem właściwie od zarania dziejów ślepotą bywała niezmiernie częstym atrybutem poetów, wieszczów, w ogóle „wielkich wtajemniczonych”. Przypomnijmy sobie tylko, że ślepy był Homer, wieszczek Tejrezjasz z mitu o Edypie, sam Edyp w końcu, poznając groźbę własnego losu, własnoręcznie pozbawia się oczu. Wracając do czasów bardziej współczesnych, wymieńmy jeszcze Orcia z *Nie-Boskiej komedii*, który wzrastając w moc jako poeta, również traci zdolność widzenia. Taki stan rzeczy wypływa z odwiecznego przekonania, że „wzrok ziemski” nie może być użyteczny w poznawaniu głębszych tajemnic, tych, o których jest mowa w poezji. Świadomość tego faktu ma też Konrad z *Dziadów*: „Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata!” / I wzrok ziemski, do ciebie wysłany za gońca, / Choć szklanne weźmie skrzydła, ciebie nie dolata¹²³. Oślepienie Konrada przez Erynie jest więc, przede wszystkim, jak już wspomniano, rodzajem symbolicznego rytuału

¹¹⁸ Tamże, s. 209, w. 744.

¹¹⁹ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 55, w. 167.

¹²⁰ Tamże, w. 170-171.

¹²¹ Tamże, s. 86, w. 69.

¹²² S. 208, w. 715-716.

¹²³ S. 49-50, w. 15-17.

nadającego mu godność przywódcy-wieszczka. Niewykluczone jednak, że to pozbawienie wzroku ma również inne motywy. Możliwe mianowicie, że brakowało owego oślepienia do pełniejszej zgodności naszego bohatera z wizją „Wskrzesiciela narodu”¹²⁴ zaprezentowaną przez księdza Piotra. Pamiętajmy bowiem, że właściwie od początku *Wyzwolenia* Konrad jest przez inne postacie utożsamiany z wyczekiwany czterdzieści i cztery. W pierwszej części „Polski Współczesnej” Wróżka, przepowiadając nadejście tego „co powiezie wszystkich was / do róż, do zbóż, do kras”¹²⁵, dookreśla go zarówno aluzjami odnoszącymi się do Konrada (i to nawet Konrada Wallenroda!): „już idzie, już zatrzymał się wśród burz. / Słyszycie wicher, pądzi chmury śniegów: / tam marzną waszych ostatki szeregów!”¹²⁶, jak i tymi, które odnoszą się do męża z „Widzenia księdza Piotra”. Za tego typu aluzję można chyba uznać stwierdzenie: „z tych dal przywiodą go Anieli”¹²⁷, jak zaś pamiętamy, ślepego czterdzieści i cztery „wiedzie anioł pacholę”¹²⁸. Jeszcze wyraźniejszym nawiązaniem do proroctwa z *Dziadów* drezdeńskich są wyrażone przez Chór wątpliwości: „Czy dorósł już? – czy mąż? Czy dziecię?”¹²⁹ Ksiądz Piotr mówi bowiem: „to dziecię uszło – rośnie – to obrońca! / [...] / Kto ten mąż? [...] / Znałem go, – był dzieckiem – znałem, / Jak urósł duszą i ciałem!”¹³⁰. Na pozór utożsamienie Konrada (i to Konrada przynajmniej w pewnym stopniu identyfikującego się z Wallenrodem) z wyczekiwany czterdzieści i cztery może nie wydawać się zbyt szokujące. Przecież od początku dramatu nasz bohater wystylizowany jest na typ zbawiciela, który z miłości do narodu (jak pamiętamy, zaraz na początku utworu przyznaje: „Tę ziemię ukochałem / szłem”¹³¹) pragnie go wyzwolić od cierpienia. Autorowi *Wyzwolenia* niewątpliwie zależy, by osoba Konrada wywoływała u odbiorców wyraźne asocjacje mesjańskie. W rozmowie z chórem robotników ujawnia się wręcz pewne jego podobieństwo do Chrystusa: „Chór: Znaki więzień i męki / [...] / Krwią ubroczone stopy. Konrad: Przeszedłem ognie prób; / czoło poorał

¹²⁴ Tamże, s. 83, w. 22.

¹²⁵ S. 66, w. 900-901.

¹²⁶ Tamże, s. 56-57, w. 921-924; por. A. M i c k i e w i c z, *Konrad Wallenrod*, w: t e n ż e, *Powieści poetyckie. Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Warszawa 1982, s. 135, w. 260-261.

¹²⁷ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 56, w. 912.

¹²⁸ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 86, w. 69.

¹²⁹ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 57, w. 929.

¹³⁰ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 83, 86, w. 21, 66-68.

¹³¹ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 5, w. 52-53.

cierń”¹³². Tym sposobem Konrad od początku wchodzi w rolę mesjasza – wskrzesiciela narodu¹³³. Jednakże również od początku można dopatrzeć się w tekście dramatu pewnych sygnałów poddających w wątpliwość taką interpretację. Stają się one przy tym szczególnie wyraziste, jeśli uwzględnimy relacje intertekstualne z dziełami Mickiewicza. Jak już wspomniano, Konrad zaraz po przybyciu do teatru wyznaje swą miłość do ojczyzny: „Tę ziemię ukochałem / szałem / i w żądy palącej posiadam / ciałem! – / Jestem w każdym człowieku, żyję w każdym sercu”¹³⁴. To wyznanie Konrada ma, chyba przede wszystkim, pełnić funkcję aluzji do tekstu, który parafrazuje, czyli do „Wielkiej Improwizacji”. Jak pamiętamy: „Poprzez swą oczywistą przynależność do większego niezależnego systemu (to znaczy przywołanego tekstu) sygnał otrzymuje metonimiczną strukturę związku znak-sfera odniesienia”¹³⁵. Dzięki temu procesowi następuje „identyfikacja ukrytych sfer odniesienia i realizacja produktów ubocznych”¹³⁶, a więc w efekcie „modyfikacja początkowej interpretacji miejscowej”¹³⁷.

Dokonując interpretacji powyższej wypowiedzi Konrada, mamy więc pełne prawo uwzględnić szerszy kontekst *Dziadów* przywołany przez tę aluzję. Kontekst ów zaś rzuca w istocie nowe światło, mogące zasadniczo odmienić sposób odczytania interesującego nas fragmentu *Wyzwolenia*. Cóż więc napotykamy w hipoteckście? Konrad najpierw oświadcza: „Teraz duszą jam w moją ojczyznę wcielony; / Ciałem połąkałem jej duszę, / Ja i ojczyzna to jedno. / Nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze”¹³⁸, zaraz potem zaś padają bardzo ostre oskarżenia pod adresem Boga: „Cierpię, szaleję – a Ty mądrze i wesoło / Zawsze rządzisz; / Zawsze sądzisz, / I mówią, że Ty nie błędzisz! / [...] / Jeśli w milion ludzi krzyczących «ratunku!» / Nie patrzysz jak w zawiłe zrównanie rachunku”¹³⁹. Po mesjańskiej deklaracji następuje więc wyraźne bluźnierstwo. Przywołując swe dziedzictwo myślowe z „Wielkiej Improwizacji”, od

¹³² Tamże, s. 78, w. 91, 93-95.

¹³³ Za rys ujawniający mesjańskość można chyba również uznać jego początkowe wyznanie, że był „[...] gwiazdą / [...] / Tam hen, ujęty łańcuchem, / z wyprężonymi ramionami [...]” (s. 4-5, w. 42, 44-45). Gwiazda stanowi bowiem jeden z najbardziej znanych symboli mesjańskich.

¹³⁴ Tamże, s. 5, w. 52-56.

¹³⁵ B e n - P o r a t, dz. cyt., s. 319.

¹³⁶ Tamże, s. 320.

¹³⁷ Tamże, s. 321.

¹³⁸ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 58, w. 257-261.

¹³⁹ Tamże, s. 58-59, w. 266-269, 279-280.

początku sugeruje więc, że całą jego późniejszą „chrystusowość” należy traktować ambiwalentnie. Można chyba nawet podejrzewać, że podszyta jest ona pewną ironią. W celu udowodnienia tej teorii przytoczmy wypowiedź Konrada z początku cytowanego wcześniej dialogu z chórem robotników: „Wiem: kościół, zamek, mogiłę. / Te postawią i zburzę”¹⁴⁰. Niewątpliwie powyższe oświadczenie naszego bohatera można interpretować różnorodnie. Po pierwsze stanowi ono wyraźną aluzję do słów Chrystusa: „Zburzcie tę świątynię, a Ja w trzech dniach wzniosę ją na nowo”¹⁴¹. Jak widzimy jednak, między *Wyzwoleniem* a ewangelią następuje zależność będąca jakby odwróceniem schematu fabularnego¹⁴².

W inny sposób analizowany fragment odczytuje Jankowiak. Według niego „budowanie i burzenie Wawelu i mogiły jest od początku metaforą ironicznej kreacji i niszczenia artystycznego”¹⁴³. Nie sposób odmówić znacznej dozy słuszności powyższemu stwierdzeniu. „Ironiczna ambiwalentność: iluzja i deziluzja gry teatralnej”¹⁴⁴ stanowi przecież w gruncie rzeczy jeden z kluczowych problemów *Wyzwolenia*. Konrad, jak przystało na prawdziwego ironistę, „tworzy jak Bóg – skończony, uporządkowany świat, któremu entuzjastycznie przekazuje siebie samego”¹⁴⁵. Jednocześnie ma świadomość pewnej ograniczoności tego, co kreuje, „toteż ciągle się waha między «samotworzeniem» i «samozniszczeniem»”¹⁴⁶.

Nie negując bynajmniej sensowności wyżej wspomnianych sposobów interpretacji interesującego nas wyznania Konrada, mamy pełne prawo poszukiwać kolejnych, gdyż każda świadoma lektura dzieła literackiego to kreowanie nowego sensu, powstającego każdorazowo w wyniku dialogu odbiorcy i autora, bowiem: „Sens odsłania swą głębię w spotkaniu z innym, cudzym sensem, w zetknięciu się z nim. [...] Zadajemy obcej kulturze nowe

¹⁴⁰ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 7, w. 84-85.

¹⁴¹ J 2, 196.

¹⁴² Taki typ strategii intertekstualnej nosi nazwę „inwersji sytuacji dramatycznej”. Zjawisko to zostało opisane m.in. przez L. Jenny’ego (*Strategia formy*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 1, s. 290). Inwersja może dotyczyć różnych elementów dzieła literackiego, na przykład sytuacji wypowiedzianej: „Treść dyskursu pozostaje stała, zmienia się osoba, do której się mówi. [...] Można by w ten sam sposób mówić o inwersji, gdyby zmieniał się podmiot mówiący” (tamże, s. 289). Analogicznie Jenny opisuje inwersję wartości symbolicznych – symbole zostają podjęte na nowo ze znaczeniami przeciwnymi w nowym kontekście. Inwersja jest zabiegiem stosowanym głównie w utworach o charakterze parodystycznym.

¹⁴³ Dz. cyt., s. 212.

¹⁴⁴ Tamże, s. 192.

¹⁴⁵ Tamże, s. 99.

¹⁴⁶ Tamże.

pytania, takie, jakich ona sama nigdy sobie nie stawiała i szukamy w niej odpowiedzi na nie, a cudza kultura udziela nam jej odślaniając swe nowe aspekty i nowe warstwy znaczeniowe¹⁴⁷. Mianowicie kolejny sposób odczytania tych słów może nam znów podsunąć prorocza wizja „namiestnika wolności” ze sceny piątej *Dziadów* drezdeńskich. Znajduje się w niej stwierdzenie, z którym nasz cytat tworzy ciekawą interakcję: „On to na sławie zbuduje ogromy / swego kościoła / Nad ludy i nad króle podniesiony”¹⁴⁸.

Jeżeli chcielibyśmy jakoś nazwać łączącą oba teksty relację intertekstualną, to wygodnie chyba będzie posłużyć się w tym celu dokonaną przez Markiewicza klasyfikacją transtekstualności¹⁴⁹. Według tego podziału należy zidentyfikować analizowaną zależność jako modyfikujące nawiązanie do uogólnień dyskursywnych z prototekstu.

Można zaryzykować stwierdzenie, że Konrad w obecnie interpretowanej wypowiedzi w sposób zawołowany prezentuje swój stosunek do soterycznej misji wybawiciela czterdzieści i cztery, którą w jakimś sensie przecież w dramacie podejmuje. Nie będzie chyba błędem, jeśli uznamy, że ów stosunek najlepiej określić epitetem „dialogiczny”. Nasz bohater nie poprzestaje na obecnym w scenie piątej *Dziadów* budowaniu, nie ogranicza się również jednak do czystej negacji postępowania „wskrzesiciela narodu”. Istota modyfikacji sensu prototekstu polega na zanegowaniu przez Konrada wiary w celowość budowania „ogromów swego kościoła”. Wie on bowiem dobrze, jak to jest niebezpiecznie, jak fatalne skutki może w rezultacie przynieść narodowi.

W *Wyzwoleniu* spotykamy kogoś, kto pełni funkcję kapłana zbudowanego na swej sławie kościoła. Mianowicie tym wiernym realizatorem przepowiedni księdza Piotra jest Geniusz. Wyspiański charakteryzuje go następująco: „jako posąg jego postawa; / jako spiżowe pokrywy, / jego ubiór i strój jego: Sława”¹⁵⁰. Pod koniec tego opisu pada pytanie: „Jakie twoje IMIĘ?”¹⁵¹. Autor nie udziela na nie odpowiedzi, ale chyba możemy uczynić to sami. Należy przy tym uwzględnić, że nieco wcześniej ma miejsce scena oczekiwania na męża opatrznościowego, w której Wróżka przepo-

¹⁴⁷ M. B a c h t i n, *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986, s. 474.

¹⁴⁸ S. 86, w. 78-80.

¹⁴⁹ Dz. cyt., s. 350.

¹⁵⁰ S. 7, w. 84-85.

¹⁵¹ Tamże, s. 61, w. 1018.

wiada, że „idzie już TEN, co powiecie wszystkich was”¹⁵². Później następuje długie odgadywanie imienia wybawiciela. Aluzje Wróżki do dzieł Mickiewicza pozwalają innym uczestnikom tej sceny (a jednocześnie odbiorcom) zrozumieć, że ma ona na myśli Konrada i wielkiego czterdzieści i cztery w jednej osobie. Wróżka zapowiada więc, że: „On blisko już, może wśród was, / u drzwi, u progu – może tam – / już idzie”¹⁵³ i prawie w tym samym momencie wkracza na scenę Geniusz. Czyżby to jego przybycie przeczuwała? Można bowiem podejrzewać, że postacie „Polski Współczesnej” nie potrafią odróżnić magicznej aury Geniusza od sygnałów obecności Konrada. Mamy na to dowody w akcie trzecim: „Głos 1: A cóż Konrad? / Głos 2: Mam najzupełniej to wrażenie, jak gdyby wśród nas był”¹⁵⁴. Wiemy zaś, że ich wrażenia są mylne, gdyż osoba, której obecność wyczuwają, to Geniusz.

Mamy więc chyba prawo podejrzewać, że również imię Geniusza brzmi czterdzieści i cztery. Ma do tego miana prawo, gdyż on faktycznie wzniósł na swej sławie kościół ogromny i, w odróżnieniu od Konrada, bardzo się stara, by budowla ta nie doznała uszczerbku: „A gdy myśl się zatracą, gubi, marnieje, na codzienną zamieszana strawę [...] mnie później rani i kościół mój burzy... w kościoła mego ściany bije taranem powszedniości pospolitej”¹⁵⁵. Do tego swojego kościoła zaprasza rodaków, obiecując, że wejście do niego da im wyzwolenie i w ten sposób realizuje swą misję „namiestnika wolności”: „Wprowadzę was w świątynię, tum / [...] / i pęta wasze spadną z rąk: / przez mękę kaźni zbyjcie mąk. / [...] / Tam wielkość! Wielkość tam was woła! Przez wrota grobu, do KOŚCIOŁA!!!”¹⁵⁶; czy w nieco innym miejscu: „będziecie: Kościół – Zwycięski / na ludzkie nędze i kłęski”¹⁵⁷.

Konrad jest świadomy, że jemu nie grozi los stopniowego upodabniania się do tego typu wybawicieli, do jakich należy Geniusz. Wie bowiem dobrze, że próba zaprowadzenia narodu do świątyni na własnej sławie wybudowanej oznacza jego zgubę, gdyż tego rodzaju przybytek będzie zawsze „Kościołem umarłych”¹⁵⁸. Ma świadomość konieczności ciągłych

¹⁵² Tamże, s. 55, w. 899-900.

¹⁵³ Tamże, s. 56, w. 916-918.

¹⁵⁴ Tamże, s. 168, w. 1-2.

¹⁵⁵ Tamże, s. 178, w. 218-222.

¹⁵⁶ Tamże, s. 179-181, w. 244, 260-261, 285-286.

¹⁵⁷ Tamże, s. 182, w. 311-312.

¹⁵⁸ Tamże, s. 79, w. 270.

zmian, gdyż każda konstrukcja wzniesiona na zbyt długo przestaje być nośnikiem prawdy. Wierzy, że co pewien czas przychodzą na świat wybitne jednostki (czy może następują kolejne inkarnacje Konrada-Króla-Ducha), których posłannictwem jest burzenie narosłych przez lata, pozbawionych życia kłamstw: „Co jakie parę staj lat... co wiek, co... zjawia się człowiek, który nie może znieść tego, co jest”¹⁵⁹. Zauważył to już Stanisław Kolbuszewski: „A jednak to prawo kierowania absolutnego narodem ma trwać tylko na najbliższych parę staj lat. [...] kiedyś przyjdzie nowy Konrad, który stoczy bój o wyzwolenie narodu w nowej epoce – z Wyspiańskim”¹⁶⁰.

Zbawcza misja naszego Konrada-czterdzieści i cztery polega więc w znacznym stopniu na „burzeniu” właśnie, i to rozumianym wieloaspektowo: poczynając od deformowania własnego wizerunku z wcześniejszych wcieleń, poprzez zmaganie z Geniuszem – tym zastygłym w romantycznym wizerunku wskrzesicielem, na walce z zabijającym żywe słowo, wszechobecnym frazesem kończąc.

Konkludując, można chyba powiedzieć, że analizowana od dłuższego czasu wypowiedź Konrada o budowaniu i burzeniu jest bardzo istotna dla całokształtu wymowy utworu, w jakimś sensie stanowi bowiem jego myśl przewodnią: „Żywi, jeśli chcą żyć, muszą żyć przeciw przeszłości, muszą się zdobyć na świętokradztwo deptania cmentarzy. Życie jest aktem burzenia tego, co minęło, choćby to były najświętsze wartości lub najbardziej dostojne obiekty”¹⁶¹.

Jednym z głównych problemów, wokół których ogniskuje się dialog *Wyzwolenia z Dziadami* (i innymi dziełami mistrza Adama), jest wyobrażenie Polski jako Chrystusa narodów. Jak pamiętamy, u Mickiewicza takie ujęcie jest konsekwentnie aprobowane. Do ofiary Chrystusa przyrównane zostaje męczeństwo uczniów i studentów wileńskich: „Panie! Ty, co sądami Piłata / Przełałeś krew niewinną dla zbawienia świata, / Przyjm tę spod sądów cara ofiarę dziecinną, / Nie tak świętą ni wielką, lecz równie niewinną”¹⁶². Ksiądz Piotr dzięki swej wizji pojmuje, że utrata niepodległości i inne nieszczęścia, które spadły na Polskę, są cierpieniami, jakie znosi ona, analogicznie do Chrystusa, w celu zbawienia ludzkości i, jeśli zostaną zaakceptowane, doprowadzą do powszechnego wyzwolenia

¹⁵⁹ Tamże, s. 135, w. 1020-1021.

¹⁶⁰ Stanisław Wyspiański *a romantyzm polski*, Poznań 1928, s. 164-165.

¹⁶¹ A. Ł e m p i c k a, *Geniusz i Konrad*, „Pamiętnik Literacki”, 1969, z. 1, s. 63.

¹⁶² M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 37, w. 285-288.

i zmartwychwstania: „Ku niebu on, ku niebu ulata! / I od stóp jego wionęła / Biała jak śnieg szata / Spadła – szeroko – cały świat się w nią obwinął”¹⁶³.

Wyspiański w odróżnieniu od Mickiewicza, nawet dokonując inscenizacji samych *Dziadów*, starał się jak najbardziej wyeliminować ukazywanie zbawczego charakteru cierpienia. Píše o tym M. Prussak: „Niewinność oskarżonych służy Wyspiańskiemu tylko jako argument wykazujący absurd procedury oskarżenia, nie sugeruje sakralnego wymiaru cierpienia. [...] Wyspiański starannie zatarł możliwość porównywania ofiary wywożonych właśnie skazańców do ofiary Chrystusa [...], opuścił opis ukrzyżowania wpleciony w historię polityczną dziewiętnastowiecznej Europy, precyzyjnie zacierał możliwość utożsamienia cierpiącego narodu i ukrzyżowanego Chrystusa”¹⁶⁴.

Jak już wspomniano, w początkach *Wyzwolenia* Konrad jest w pewnym stopniu wystylizowany na Chrystusa i jasno oświadcza, że przybył spełnić soteryczną misję. Później jednak, w akcie drugim, bardzo ostro i to w dodatku kilkakrotnie, występuje przeciw traktowaniu Polski jako Mesjasza. Szczególnie wyraziście problem ów został zaprezentowany w rozmowie z Maską 15: „Maska 15: Przejmuje mnie ta bezdena głębokość myśli, ta głębia ducha, idącego ku odkupieniu przez mękę i ból. / [...] / Ta, że tak powiem, Chrystusowość / [...] / ta idea męki krzyżowej i odkupienie przez mękę. / [...] / Konrad: Na co mamy być Chrystusem narodów, wyłącznie na mękę i krzyż, i dla cudzego zysku [...] i wyzysku tych, którzy nie będą Chrystusami narodów”¹⁶⁵. Jeszcze bardziej stanowczo wypowiada się Konrad, zwyciężając Geniusza: „Krzyżowej męki upiorze! Nienawiść niosę palącą! / [...] / Krzyż przeklnę, Chrystusa godło, / gdy męką naród uwiodło. / Dla mnie żywota prawo!”¹⁶⁶. Postulat zbawienia narodu przez jego cierpienia stanowi bowiem kwintesencję programu Geniusza: „przez mękę kaźni, zbyjcie mąk!”¹⁶⁷ Konrad zaś uważa, że sugerowanie Polsce roli zbawiciela ludzkości i w ogóle jakiegokolwiek próby uwznioślenia jej misji dziejowej, odrywanie jej od politycznych konkretów, jest ciężką, a niestety często popełnianą zbrodnią. W tego typu mitologizowaniu dostrzega główne

¹⁶³ Tamże, s. 85, w. 59-62.

¹⁶⁴ *Po ogniu szum wiatru cichego. Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993, s. 72-74.

¹⁶⁵ S. 119, w. 774-775, 777, 779-780, 782-785.

¹⁶⁶ Tamże, s. 184-185, w. 343-344, 360-362.

¹⁶⁷ Tamże, s. 180, w. 261.

źródło wszelkich narodowych nieszczęść. Jak zauważyła Łempicka, według Konrada „Nie ma dla narodu innego kryterium wartości niż jego życie i moc”¹⁶⁸. Czyżby więc nasz bohater żywił nienawiść i pogardę do wszelkich przejawów mesjanizmu? Chyba nie. Należy podejrzewać, że sprawa nie wygląda aż tak prosto. To prawda, że nie chce, by Polska była zbawicielem, lecz sam podejmuje przecież soteryczną misję, wchodzi w rolę męża opatrnościowego czterdzieści i cztery. Ma świadomość, że „poczucie słuszności [...] trzeba okupić krwią i prawie zawsze krwią”¹⁶⁹, a mimo to decyduje się zostać Prometeuszem i zarazem Orestesem sprawy polskiej: „wy jesteście wyzwoleni. Męka Orestesa przeszła nad całą ziemią mykeńską. Zbrodnia Atrydów nad całym ciężyla miastem. A zwolony Orestes dał ziemi swojej uwolnienie od klątwy”¹⁷⁰. Konrad więc *expressis verbis* przyznaje, że bierze na siebie cierpienia całej ojczyzny, podobnie jak to czynił w „Wielkiej Improwizacji”: „nazywam się Milijon – bo za miliony / Kocham i cierpię katusze. / [...] / Czuję całego cierpienia narodu, / jak matka czuje w łonie bole swego płodu”¹⁷¹. Można nawet powiedzieć, że w *Wyzwoleniu* jest „skuteczniejszy” niż w swej wcześniejszej inkarnacji – wówczas jego współodczuwanie nie powodowało przerwania cierpień narodu, w naszym dramacie zaś męka Konrada-Orestesa omija pozostałych. Co prawda, w długim monologu pod koniec aktu drugiego nasz bohater stwierdza: „krzyż znaczą Boży nie przeto, / bym na się krzyż przyjmował; / lecz byś mnie, Boże, od męki, / od męki krzyża zachował”¹⁷². Oświadczenie to jednak nie pokrywa się z jego późniejszymi decyzjami. W czasie walki z Geniusem, mimo prorockich ostrzeżeń ze strony wroga o nadejściu Erynni: „przeklęty! Nie posłysz poszczęku, / kto w ślad za tobą goni. / nie posłysz zgrzytu i jęku / i ognia palących skroni / nie zaznaj”¹⁷³, „traci żarów świętą siłę w ofierze dla narodu” i „na się krzyż przyjmuje”, gdy dochodzi do wniosku, że pozostała „Ta jedna, jedyna droga!”¹⁷⁴. Proctwo Geniusza co do dalszego losu Konrada spełnia się i, jak wiemy, w szczególny sposób łączy z jego nobilitacją. Pamiętajmy, że właściwie dopiero jako Erynnis zostaje *explicite* nazwany czterdziestym czwartym i w

¹⁶⁸ Wyspiański – pisarz dramatyczny. *Idee i formy*, Kraków 1973, s. 126.

¹⁶⁹ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 65, w. 79-81.

¹⁷⁰ Tamże, s. 123, w. 827-830.

¹⁷¹ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 58, w. 260-261, 264-265.

¹⁷² W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 161, w. 1393-1396.

¹⁷³ Tamże, s. 184, w. 345-349.

¹⁷⁴ Tamże, s. 182, w. 324.

ogóle wtedy zaczyna lepiej pasować do opisu wskrzesiciela z „Widzenia księdza Piotra”. Można nawet dojść do wniosku, że to właśnie w *Wyzwoleniu* jest mocniej wyakcentowana jego Chrystusowość. W scenie z Eryniami mamy na przykład coś w rodzaju nałożenia cierniowej korony: „Erynie, bóstwa potępione, / na czoło kładą mi koronę / wężowych splotów!”¹⁷⁵, która staje się stałym atrybutem Konrada: „otoczony chórem, w wieńcu żmij, / jako ten wasz czterdziesty czwarty”¹⁷⁶. Tymczasem w *Dziadach* motyw ukoronowania cierniem pojawia się jedynie w opisie męczeństwa narodu: „już niewinne skronie / Zakrwawione, w szyderskiej, cierniowej koronie”¹⁷⁷. Namiestnik wolności zaś: „Na trzech stoi koronach, a sam bez korony”¹⁷⁸. Reszta charakterystyki zbawiciela z „Widzenia księdza Piotra” zadziwiająco pasuje do wybawiciela z *Wyzwolenia*. Zatrzymajmy chociażby na chwilę uwagę na określeniu: „krew jego dawne bohaterzy”¹⁷⁹. Jak wielu „dawnych bohaterów” krew płynie w bohaterze naszego dramatu: nie tylko krew wcześniejszych inkarnacji Konrada-Gustawa, lecz także, jak wiemy, Prometeusza, Orestesa, Edypa, Hamleta, a nawet Achillesa. Wszystkimi bowiem nasz Konrad jest po części, inaczej mówiąc – stanowi kolejne wcielenie wielkiego Króla-Ducha, etapy rozwoju którego nazywają powyższe imiona. Z wszystkich tych etapów, nawet najodleglejszych, pozostały naszemu bohaterowi pewne wspomnienia, jak się okazuje, konstytutywne dla jego natury. Współtworzą one bowiem świadomość Konrada, mimo że zaledwie częściowo pamięta on swe wcześniejsze inkarnacje, gdyż sam przyznaje: „Myśli zmaćłem w drodze”¹⁸⁰.

Ksiądz Piotr kończy swą wizję trzykrotnym powtórzeniem wyrazu: „Sława!”¹⁸¹ Tym określeniem nazwany też zostaje Konrad, i to w dodatku przez swego wroga: „Geniusz: O Sławo!”¹⁸².

Istotną zbieżność pomiędzy III częścią *Dziadów* a *Wyzwoleniem* zaobserwowała Łempicka. Mianowicie sądzi ona, że „Wyspiański pod postacią Konrada w ujęciu określonym zasadami licencji literackiej – przedstawia

¹⁷⁵ Tamże, s. 207, w. 701-703.

¹⁷⁶ Tamże, s. 212, w. 787-788.

¹⁷⁷ S. 85, w. 40-41.

¹⁷⁸ Tamże, s. 86, w. 81.

¹⁷⁹ Tamże, w. 84.

¹⁸⁰ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 5, w. 64.

¹⁸¹ M i c k i e w i c z, *Dziady, część III*, s. 86, w. 86.

¹⁸² W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 185, w. 363.

siebie samego”¹⁸³, ponieważ „nie ma w tekście sztuki takiego momentu, w którym Wyspiański nie solidaryzowałby się ze swoim głównym bohaterem”¹⁸⁴. Wiemy zaś, że „przykład uwznioślenia samego siebie w głównej postaci dramatu”¹⁸⁵, co więcej „w roli poety, sięgającego po rząd dusz swego narodu”¹⁸⁶, na pewno został zaczerpnięty z drezdeńskiego arcydramatu Mickiewicza. Łempicka najprawdopodobniej słusznie uważa, że „Autor może w pełni solidaryzować się zarówno ze zwycięstwem Konrada w walce ideowej o naród, jak i z dramatem niespełnienia swego bohatera, nie mogącego rozerwać kręgu „czarów sztuki”¹⁸⁷. Również Jankowiak twierdzi, iż naszego bohatera można uznać za „kryptonim autora”¹⁸⁸, choć jednocześnie formułuje opinię sprzeczną z teoriami Łempickiej: „W ramie wstępnej romantycznemu entuzjazmowi i złudzeniu Konrada przeciwstawia się sceptyczna obserwacja i refleksja podmiotu”¹⁸⁹. Przyznaje jednak, że w wypowiedziach naszego bohatera „przewijają się ironiczne refleksje autobiograficzne poety o roli „wieszczka”, którą mu narzucono po wystawieniu *Wesela*”¹⁹⁰.

W *Wyzwoleniu* mamy więc do czynienia z podwójnym utożsamieniem: bohater „współczesny dramaturg o cechach *alter ego* Wyspiańskiego, podaje się za Konrada z *Dziadów*, postać powszechnie utożsamianą z Mickiewiczem”¹⁹¹. Czy możliwe jest, by tacy dwaj „wielcy gniewni”, jak Wyspiański i Mickiewicz, pomieścili się w obrębie jednej, nawet tak złożonej jak nasz bohater, postaci? Wielu badaczy miało co do tego wątpliwości. Przywołać tu można chociażby zacytowaną na początku tego rozdziału i dotąd nie do końca skomentowaną wypowiedź Łempickiej, iż „Z *Dziadów* Wyspiański wziął postać, ale odrzucił autora postaci”¹⁹². Innymi słowy, że ów pisarz, zanim sam wcielił się w Konrada, najpierw „wyegzorcyzmował” z niego Mickiewicza i, by duch pierwszego wieszczka nie błąkał się bezdomnie, wykreował postać Geniusza. Co prawda, nie da się jednoznacznie powiedzieć, że nasz bohater nie powtarza żadnej

¹⁸³ *Problemy „Wyzwolenia”*, s. 305.

¹⁸⁴ Tamże, s. 304.

¹⁸⁵ Tamże, s. 306.

¹⁸⁶ Tamże, s. 303.

¹⁸⁷ Tamże, s. 312.

¹⁸⁸ Dz. cyt., s. 194.

¹⁸⁹ Tamże, s. 200.

¹⁹⁰ Tamże, s. 215.

¹⁹¹ Łempicka, *Wyspiański – pisarz dramatyczny*, s. 180.

¹⁹² Wstęp do: *Wyspiański, Wyzwolenie*, s. 98.

proklamacji ideowej ze swej wcześniejszej inkarnacji, gdyż, jak już tyle razy udowodnialiśmy, jego stosunek do większości zasadniczych problemów z *Dziadów*, na przykład do mesjanizmu, jest ambiwalentny, lecz niewątpliwie z Mickiewiczem identyfikować go nie wolno. Nie należy unikać pytania, czy Wyspiański nie posłużył się po prostu w sposób naśladowczy znanym mu z *Dziadów* chwytem prezentacji w dziele swego literackiego sobowtóra¹⁹³. Gdyby tak było istotnie, po co by od razu demaskował swą wtórność, wskazując jednoznacznie źródło wpływu poprzez nadanie bohaterowi zaczerpniętego z dzieła Mickiewicza imienia? Zależy więc Wyspiańskiemu nie tylko na tym, by jak pierwszy wieszcz wcielić się w swego bohatera, lecz pragnie on wywalczyć tego bohatera od swego ideologicznego przeciwnika. Innymi słowy, pragnie udowodnić siłę swej oryginalności poprzez podjęcie zmagania na terenie jak najbardziej dla siebie niekorzystnym, jak najbardziej należącym do oponenta, czyli w przestrzeni duchowej bohatera, w którego mistrz Adam najsilniej był uwikłany. Wcielając się w Konrada, Wyspiański dotarł jakby do samego centrum „mickiewiczowstwa”¹⁹⁴; chcąc zwyciężyć zupełnie – zwycięża od środka. Ważne jest również, że poprzez utożsamianie się z tym bohaterem, demonstruje, iż pokonując wodza romantyzmu, walczy o uniezależnienie samego siebie, samemu sobie chce odciąć romantyczne korzenie. Utożsamienie się Wyspiańskiego z Konradem-sobowtorem Mickiewicza jest chyba najwyraźniej zaznaczonym w *Wyzwoleniu* przejawem Bloomowskiej „walki z ojcem”. Dobry komentarz do tych rozważań stanowi wypowiedź naszego bohatera z dialogu z Maską 10: „Terminowałem długo u wielu przemożnych potęg, które władały myślą moją – i teraz czas mi wyzwolić się”¹⁹⁵. Gdyby Wyspiański zechciał skomentować fakt napisania *Wyzwolenia*, mógłby to uczynić, przytaczając powyższe wyznanie swego bohatera.

Jak już wspomniano, te aspekty osobowości Konrada, które go wiązały z Mickiewiczem, zostały w *Wyzwoleniu* przejęte przez Geniusza. W jakimś sensie Wyspiański dokonał rozszczepienia głównego bohatera *Dziadów*:

¹⁹³ Podobne zjawisko spotykamy zresztą nie tylko tam. By nie szukać daleko – ze zbliżoną strategią mamy do czynienia na przykład w *Nie-Boskiej komedii*, gdzie Krasiński nakreślił swój wizerunek, kreując postać hrabiego Henryka.

¹⁹⁴ Wyspiański najwyraźniej walczy nie z Mickiewiczem, lecz z „mickiewiczowstwem”, z funkcjonującym w kulturze duchowej narodu balastem frazesów, klisz, martwej i ogłupiająco banalnej schematyzacji. Zmaganie z owym „mickiewiczowstwem” jest kwintesencją misji Konrada – zbawcy i wyzwoliciela żywego słowa.

¹⁹⁵ W y s p i a Ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 99, w. 535-537.

Konrad z *Wyzwolenia* i Geniusz to jakby uosobienia przeciwstawnych elementów złożonej osobowości Mickiewiczowskiego bohatera. Bliski sformułowania takiej teorii był chyba Jankowiak, gdy stwierdził, że: „Konrad ma także swój negatyw, swój cień – symboliczny, archetypiczny, ironiczny”¹⁹⁶ (to znaczy Geniusza). Zmaganie z nim więc to „walka [...] z własnym cieniem-negatywem”¹⁹⁷. Faktycznie, sensowniej dostrzegać w Geniuszu zmodyfikowaną inkarnację bohatera romantycznego z *Dziadów*, niż badać, ile razy sparafrazował on jakąś wypowiedź Mickiewicza, a ile Krasińskiego. Można chyba powiedzieć, że Geniusz jest Konradem z *Dziadów*, który jednak uzyskał od Boga nieograniczoną, tajemniczą władzę nad narodem. Jak pamiętamy, w „Wielkiej Improwizacji” przyznaje on, że ludzie nie są mu posłuszni: „Tylko ludzie skazitelni, / Marni, ale nieśmiertelni, / Nie służą mi, nie znają”¹⁹⁸ i dlatego prosi, a później żąda od Stwórcy nadania mu władzy równej tej, którą dysponuje sam Bóg: „jak ptaki i jak gwiazdy rządzą mym skinieniem, / Tak bliźnich rozrządzać muszę. / [...] / Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie; / Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie: – / Co ja zechcę, niech wnet zgadną, / [...] / Daj mi rząd dusz!”¹⁹⁹. Przyjrzyjmy się, jak Wyspiański charakteryzuje pojawiającego się po raz pierwszy w dramacie Geniusza: „Oto przychodzi ten, co wszystkim włada / [...] / Pojrzał – wszystkich oczy w uwięzi / swoim zatrzymał spojrzeniem. / Ręce ponad nimi rozpostarł / na znaki jakoweś tajemne”²⁰⁰. Konrad z *Dziadów* włada wzrokiem nad przyrodą: „kiedy na chmur spojrzę szlaki / I wędrownie słyszę ptaki, / [...] / Zechcę i wnet je okiem zatrzymam jak w sidle – / Stado pieśń żałobną dzwoni, / Lecz póki ich nie puszczą, Twój wiatr ich nie zgoni. / Kiedy spojrzę w kometę z całą mocą duszy, / Dopóki na nią patrzę, z miejsca się nie ruszy”²⁰¹. W *Wyzwoleniu*, jak widzimy, władza Konrada-Geniusza rozciągnęła się już, zgodnie z jego pragnieniem, na ludzi. Zauważył to Jankowiak: „Konrad z Improwizacji” otrzymuje «rząd dusz» i przekształca się w Geniusza – despotycznego «psychagoga»²⁰².

¹⁹⁶ Dz. cyt., s. 193.

¹⁹⁷ Tamże.

¹⁹⁸ S. 54, w. 142-144.

¹⁹⁹ Tamże, s. 158-159, w. 54-55, 156-158, 170.

²⁰⁰ *Wyzwolenie*, s. 60-61, w. 999, 1006-1009.

²⁰¹ S. 54, w. 134-135, 137-141.

²⁰² Dz. cyt., s. 196.

Jeżeli chodzi o zidentyfikowanie powyższego zjawiska jako konkretnego typu strategii intertekstualnej, to mamy chyba znowu do czynienia z pewnego rodzaju uzupełnieniem fabularnym prototekstu, a szczególnie w jakimś sensie z jego dalszym ciągiem. Geniusz jest więc takim Konradem, którego „Wielka Improwizacja” zakończyła się inaczej: Bóg wysłuchał jego żądań i dał mu władzę nad ludźmi przynajmniej w czasoprzestrzeni teatru. Zaczynamy więc rozumieć, dlaczego w *Wyzwoleniu* pojawia się właściwie dwóch Konradów. Jeden jest kontynuacją fabuły, można powiedzieć, legalnej, tej, która naprawdę miała miejsce. Drugi zaś, to znaczy Geniusz, stanowi efekt końcowy czegoś, co najlepiej określić mianem hipotetycznego odgałęzienia fabularnego. Kreując tę postać, Wyspiański w sposób obrazowy pokazał, jak wyglądałaby „pieśń żywa i szczęśliwa” stworzona przez Konrada z narodu dzięki otrzymanemu od Boga „rządowi dusz”. Zauważmy, że jeśli chodzi o upodobania, Geniusz w zasadzie pozostaje wierny swojemu wcześniejszemu wcieleniu. Już Konrad z *Dziadów* przyznaje bowiem: „Tak gardzę tą martwą budową, / Którą gmin światem zowie i przywykł ją chwalić”²⁰³. Geniusz deklarując nienawiść do świata materialnego, nie odbiega zbyt od swych ówczesnych przekonań: „rzucajcie ziemie kłamną. / [...] / Czegoż wy chcecie, czego z ziemi, / żądzami żarci niesytymi--!/? / Czegoż wy chcecie, czego z roli, / oracze nędzy, marnej doli, / niewolne duchy wrosłe w ziem?”²⁰⁴ Jak dostrzegł Jankowiak, już w *Dziadach* „Konrad uniesiony szatańską pychą (hybris) ewoluuje od prometeizmu ku lucyferyzmowi i końcowemu «opętaniu»”²⁰⁵. Geniusz prezentuje sobą konsekwentny dalszy ciąg tej linii rozwojowej i zostaje scharakteryzowany przez Wyspiańskiego już całkiem diabolicznie. Jego zjawieniu się towarzyszą prawie wszystkie symptomy przybycia złego ducha: „Czy kto potrafił w organie / klawisze – i zadał wichrem? Skądże ten mrok, co pada---? / [...] / Oblicze jako spiż ciemne. / [...] / Skąd ten mrok dokoła ciebie?”²⁰⁶. Jak zły duch wywiera tajemniczy wpływ na bohaterów „Polski Współczesnej” i modyfikuje w korzystny dla siebie sposób bieg ich myśli. W końcu, gdy jest już panem całej przestrzeni scenicznej: „Scena się zwolna staje ciemną: / mrok padł na ludzi i na ściany, / a naród w niego

²⁰³ S. 55, w. 170-171.

²⁰⁴ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 179-180, w. 239, 250-254.

²⁰⁵ Dz. cyt., s. 201.

²⁰⁶ *Wyzwolenie*, s. 60-61, w. 996-998, 1005, 1015.

zasłuchany”²⁰⁷, zaczyna kusić wszystkich, by razem z nim podążyli w śmierć: „Oto uznaję was, dzieci, / i państwo oddaję moje! / Czara złota, róg złoty w mej dłoni: / [...] / Przychylcie ust do napoju / zbędziecie trwogi i lęku”²⁰⁸. Co więcej, słuchacze prawie ulegają sile jego perswazji i zaczynają postrzegać śmierć jako rzecz dobrą: „Chór: Róg złoty, wieczność pokoju”²⁰⁹. Na szczęście w tym momencie pojawia się Konrad i niweczy potęgę czarów Geniusza: „Stójcie!! Pochodnia w mym ręku!!!”²¹⁰ Istotnym wydaje się fakt, że o ile Geniusz wystylizowany jest na demona, o tyle Konrad przeciwnie, jak już powiedziano, odznacza się wręcz pewnym podobieństwem do Chrystusa. Dzięki opisanemu wcześniej „rozszczerpieniu” bohatera *Dziadów*, po wyizolowaniu w postaci Geniusza pierwiastków szatańskich, Konrad okazuje się jego absolutnym przeciwieństwem i Hestia ma prawo powiedzieć: „Płonącym czynięć Aniołem”²¹¹. Nasz bohater sam ma świadomość, że w poprzednim wcieleniu, gdy jeszcze stanowił jedno z Geniuszem-kapłanem śmierci i świata grobów, był terenem zmagania się duchów życia i zagłady, jak to pamiętamy z III części *Dziadów*. Jeszcze silniejszy wpływ mrocznych, Geniuszowych pierwiastków daje się zaobserwować w postaci Gustawa. Konrad z *Wyzwolenia* wspomina: „Pamiętam niegdyś wchodziłem / do księdza, do pustelni / i przystanąłem w sieni. / Pamiętam, gdy pozdrowiłem, / ci czyści i nieskazitelni, / pojrzeli ku mnie zdziwieni”²¹². Można chyba powiedzieć, że nasz bohater uważa inkarnację, w której nosił imię Gustaw, za jedno ze swych najbardziej diabolicznych wcieleń, gdyż wówczas był zdecydowanym przeciwnikiem życia w jego najprostszy, biologiczny, dodać należy – również rodzinnym, wymiarze. Jak pamiętamy, Gustaw stwierdza, że „Gdy na dziewczynę zawołają: żono / Już ją żywcem pogrzebiono!”²¹³ W ogóle bohater IV części *Dziadów* to „umarły dla świata”²¹⁴ i jednocześnie szukający drogi do śmierci: „Gustaw: [...] dążę do tegoż kraju. / Mój Księżę, pokaż, jeśli wiesz, drogę! / Ksiądz: [...] Dróg śmierci pokazywać nie chciałbym

²⁰⁷ Tamże, s. 178, w. 210-212.

²⁰⁸ Tamże, s. 183, w. 333-335, 337-338.

²⁰⁹ Tamże, w. 339.

²¹⁰ Tamże, s. 184, w. 341.

²¹¹ Tamże, s. 165, w. 1495.

²¹² Tamże, s. 160, w. 1383-1388.

²¹³ M i c k i e w i c z, *Dziady, część IV*, s. 57, w. 365-366.

²¹⁴ Tamże, s. 40, w. 19.

nikomu”²¹⁵. Z pobłażliwością i pogardą wypowiada się o życiu rodziny księdza, i, można powiedzieć, wyraźnie w takich opiniach pobrzmiewa ton Geniusza, który tego typu sprawy kwalifikuje jako „powszedniość popolity”²¹⁶. Z grzechów popełnionych w poprzednich wcieleniach poprzez swoją „antyziemską” połowę oczyszcza się Konrad w *Wyzwoleniu*, zmagając się z Maskami – w przeważającej części sojusznikami Geniusza, i wreszcie, po ostatecznym usunięciu ich ze sceny, ma prawo powiedzieć: „O Boże! pokutę przebyłem / i długie lata tułaczę; / dziś jestem we własnym domu / i krzyż na progu znaczę”²¹⁷. Rzeczywiście, za odpokutowanie Gustawowych grzechów otrzymuje w nagrodę to właśnie, czym wówczas pogardzał: „Tejże samej chwili otwierają się podwoje środkowej ściany w głębi i widać izbę niewielką mieszkalną i drzewko oświetlone, i ustrojone, zawieszane u stropu. Nad kolebką pochylona matka ssać daje pierś dzieciątka i kołysze się w takt nuconej półgłosem kolędy”²¹⁸. Dzięki pokucie Konrad tak bardzo odmienił swą naturę, że gdyby jako Gustaw mógł poznać swe obecne pragnienia: „Oto dziecię w kolebce, / matka nad nim schylona. / [...] / Domże to mój? Mnie żona?”²¹⁹, najprawdopodobniej pogardzałby nimi. Spotkanie z Hestią, uosobieniem życia w tym właśnie najprostszym rodzinnym wymiarze, oczyszcza go z resztek wewnętrznego wpływu „śmierciolubnej” myśli Geniusza: „zdejmuję z czoła znamię trwóg, / [...] / Na czoło twoje kładę dłoń / [...] / byś zbył tę myśli głębłą toń, / gadów pełną nieczystych”²²⁰ i przygotowuje ostatecznie do decydującej z nim rozprawy. Wspomniano wcześniej, że w *Wyzwoleniu* nie ma żadnych pozostałości znanego nam z III części *Dziadów* misteryjnego podziału sceny na prawą i lewą stronę, że rozgrywa się ono właściwie „poza dobrem i złem”, że teatr jest tu *sacrum*, ale *sacrum* o bliżej nie określonym charakterze. To wszystko prawda, lecz prawda niekompletna. Nie ma diabłów i aniołów walczących o duszę Konrada, bo sam Konrad uległ rozszczępieniu na istotę mroczną i jasną²²¹, które to istoty toczą walkę o „rząd dusz”. Podobnie

²¹⁵ Tamże, s. 41, s. 36-38.

²¹⁶ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 178, w. 222.

²¹⁷ Tamże, s. 161, w. 1389-1392.

²¹⁸ Tamże, s. 160.

²¹⁹ Tamże, s. 163, w. 1451-1452, 1454.

²²⁰ Tamże, s. 164, w. 1463, 1467, 1470-1471.

²²¹ Nie można, oczywiście, uznać Konrada z *Wyzwolenia* za istotę w zupełności niebiańską i jasną oraz jednocześnie za absolutne przeciwieństwo Gustawa z IV części *Dziadów*. Da się bowiem zaobserwować jakieś podobieństwo naszego Konrada i Gustawa. Jest nim mianowicie pewna upiorność obu tych stworów. Upiorem jest Gustaw, ale jest nim także Konrad – brat i

jak w dramacie Mickiewicza strona jasna zwycięża, tyle że oczywiście nie jest to, jak w *Dziadach*, zwycięstwo sług nieba, lecz sługi życia. Tradycyjna opozycja zła i dobra moralnego zostaje w *Wyzwoleniu* zastąpiona witalistyczną, niewykluczone, że o nietzscheańskiej proveniencji²²², opozycją życia i śmierci.

Niemalże wszystkie przeprowadzone w tym rozdziale badania koncentrowały się wokół związków *Wyzwolenia* z III i w mniejszym stopniu z IV częścią *Dziadów*. Jak jednak zaznaczono na początku, w dramacie tym dadzą się wyśledzić gry intertekstualne również z innymi dziełami Mickiewicza. Łatwo na przykład zaobserwować związki interpretowanego utworu z II częścią *Dziadów*. Mianowicie, zaraz na początku utworu, podczas dialogu z chórem robotników, Konrad w pewien sposób upodabnia się do postaci Guślarza. Jednocześnie w niektórych jego sformułowaniach pobrzmiwają echa *Ody do młodości*: „Tam, kędyś trzeba dojść i wnieść, / a mocą rozprzeć wrota, -- / nie patrzeć pozad”²²³. Oczywiście, wiele aluzji do dzieł mistrza Adama pojawia się także w wypowiedziach niemalże wszystkich postaci „Polski Współczesnej”. Niestety, zmuszeni jesteśmy zrezygnować z dokonania intertekstualnej analizy zarówno tych wspomnianych przed chwilą nawiązań do dzieł Mickiewicza, jak i wielu innych, o których w ogóle nie mówiliśmy. Zbadanie bowiem wszystkich obecnych w *Wyzwoleniu* relacji tego typu stanowi zamierzenie, którego rozległość wymagałaby poświęcenia mu bez reszty o wiele obszerniejszego dzieła.

*

Zbliżając się do końca niniejszego studium, wypada zastanowić się, w jakim stopniu zrealizowało ono zasugerowany w jego tytule zamiar badawczy, to jest, czy dzięki użyciu intertekstualności w roli narzędzia badawczego odsłoniło nowe pokłady semantyczne *Wyzwolenia*. Trudno chyba na to pytanie udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Przede wszystkim

wódz potwornych Eryni, z którymi kiedyś poleci „zapuszczać kły w duszę” Polaków.

²²² Konrad – apostoł życia mógłby przecież podsumować swe zmagania słowami Nietzschego: „Zaklinam Was, bracia moi, zostańcie wierni ziemi nie wiercie tym, którzy mówią Wam o nadziemskich nadziejach. To są truciele – świadomie lub nie” (F. N i e t z s c h e, *Przedmowa Zarastury*, „Życie”, 2(1898), nr 47, s. 622 (cyt. za: A. Ł e m p i c k a, *Nietzscheizm Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 3, s. 40).

²²³ W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, s. 6, w. 71-73.

udało się nam przebadać tylko jedną płaszczyznę zdialogizowania tego utworu. Niestety, zmuszeni byliśmy pominąć tak istotne dla zrozumienia interpretowanego dramatu relacje, jak te, które łączą go z twórczością Szekspira, Krasińskiego czy Słowackiego, w szczególności z *Lillą Wenedą* i *Królem-Duchem*. Nie mieliśmy okazji zbadać, czy między tytułowym bohaterem drugiego z tych dzieł a Konradem z *Wyzwolenia* nie należy doszukiwać się pewnej tożsamości ontycznej. Brakło również miejsca na zinterpretowanie związków łączących interesujący nas dramat z tomikiem poezji Micińskiego – *W mroku gwiazd*. Na pewno warto także byłoby przyjrzeć się pojawiającemu się niejednokrotnie w interesującym nas utworze dialogowi z antykiem.

Oprócz pominięcia wymienionych powyżej tekstów lub zespołów tekstów jako partnerów dialogu prowadzonego z nimi przez *Wyzwolenie* studium to ma jeszcze jeden mankament. Mianowicie, prawie wszystkie zinterpretowane w nim relacje intertekstualne przynależą do tej samej, niewątpliwie najłatwiejszej do penetracji sfery zdialogizowania, są to bowiem relacje typu tekst – tekst (zbiór konkretnych tekstów). Nie zaprezentowaliśmy żadnych bardziej skomplikowanych strategii intertekstualnych, choć niewątpliwie *Wyzwolenie* stwarzało nam takie możliwości. Na przykład, jak zauważa Jankowiak, w dramacie tym „cała gra ironiczna przebiega w przestrzeniach intertekstualnych”²²⁴. Mieliśmy więc prawo badać owe, tak wszechobecne w tym dramacie „gry ironiczne” jako pewien przejaw obecności intertekstualnego zdialogizowania. Ironia bowiem, która ze swej istoty jest zjawiskiem prometeuszowym, prawie nie dającym się jednoznacznie zdefiniować, pozwala jednak uchwycić w odniesieniu do siebie pewne konstanty, które powodują, iż zaczynamy w niej dostrzegać jakiś rodzaj intertekstualności. Zdaniem Jankowiaka „cehuje ją ambiwalencja, a więc [...] perspektywa przez niezgodność”²²⁵; ironię więc należy uznać za typ strategii, której pojawienie się w tekście w nieuchronny sposób prowadzi do jego głębokiego zdialogizowania. Nie zostały również zbadane relacje *Wyzwolenia* z wypowiedziami o proveniencji pozaliterackiej, których pogłosy nieustannie dają się słyszeć w tym dramacie.

Widzimy zatem, że pominęliśmy znacząco ważnych płaszczyzn zdialogizowania interpretowanego utworu. Czy jednak mimo to możemy powiedzieć, że studium to osiągnęło stawiane przed nim cele badawcze? Należy

²²⁴ Dz. cyt., s. 66.

²²⁵ Tamże, s. 32.

chyba stwierdzić, że w pewnym sensie tak. Posługując się bowiem intertekstualnością jako metodą badania tekstów, zawsze skazani jesteśmy na ograniczanie analizowanej przestrzeni zdialogizowania danego utworu, gdyż horyzont relacji intertekstualnych każdego dzieła artystycznego cechuje się nieograniczonością. Więcej – niektórzy teoretycy literatury twierdzą, że nie można „wypowiedzieć słowa, którego korzenie nie tkwiłyby głęboko w najdalszej przeszłości”²²⁶. Jeżeli zgodzimy się z opinią, że zaprezentowana w tym studium intertekstualna interpretacja *Wyzwolenia* wniosła coś nowego do wiedzy o tym dramacie i jednocześnie dała pewne wyobrażenie o możliwościach, jakie ta nowa metoda otwiera przed badaczami literatury, a przynajmniej tych jej mrocznych regionów, które trudno przemierzać, posługując się wyłącznie tradycyjnymi narzędziami interpretacyjnymi, wówczas będziemy już chyba mieli prawo stwierdzić, że spełniło ono stawiane przed nim zadania.

BIBLIOGRAFIA

Literatura podmiotu

1. W y s p i a ń s k i S., *Wyzwolenie*, Wrocław 1970.
2. M i c k i e w i c z A., *Powieści poetyckie. Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Warszawa 1982.
3. M i c k i e w i c z A., *Dziady*, cz. III, Wrocław 1984.
4. M i c k i e w i c z A., *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1983.
5. W y s p i a ń s k i S., *Achilles*, Kraków 1903.
6. W y s p i a ń s k i S., *Dzieła zebrane*, t. XIII, Kraków 1961.
7. W y s p i a ń s k i S., *Poezje*, Warszawa 1969.

Opracowania

1. *Ekspresjonizm w literaturze Młodej Polski na tle literatury polskiej i obcej XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 1988.
2. G r z y m a ł a - S i e d l e c k i A., *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1970.

²²⁶ B. B e r e n s o n, *Aesthetics and History in the Visual Arts* – cyt. za: C. U h l i g, *Literatura jako palingeneza tekstu: o niektórych zasadach historii literatury*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 2, s. 297.

3. J a n k o w i a k M., *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem na tle zjawiska ironii w literaturze polskiej*, Bydgoszcz 1991.
4. K o l b u s z e w s k i S., *Stanisław Wyspiański a romantyzm polski*, Poznań 1928.
5. Ł e m p i c k a A., *Geniusz i Konrad*, „Pamiętnik Literacki”, 1969, z. 1, s. 59-97.
6. Ł e m p i c k a A., *Nietzscheanizm Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1958, z. 3, s. 37-66.
7. Ł e m p i c k a A., *Problemy „Wyzwolenia”*, „Pamiętnik Literacki”, 1961, z. 2, s. 301-338.
8. Ł e m p i c k a A., Wstęp do: S. W y s p i a ń s k i, *Wyzwolenie*, Wrocław 1970, s. 3-121.
9. Ł e m p i c k a A., *Wyspiański – pisarz dramatyczny. Idee i formy*, Kraków 1973.
10. *Problemy literatury Polskiej lat 1890-1939*, red. Z. Żabicki, t. I-II, Wrocław 1972.
11. P r u s s a k M., *Po ogniu szum wiatru cichego. Wyspiański i mesjanizm*, Warszawa 1993.

Literatura pomocnicza

1. B a c h t i n M., *Dialog – język – literatura*, Warszawa 1983.
2. B a c h t i n M., *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986.
3. B a l b u s S., *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*, Kraków 1990.
4. B e n - P o r a t Z., *Poetyka aluzji literackiej*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 1, s. 315-337.
5. *Biblia Tysiąclecia*, Poznań–Warszawa 1980.
6. C u l l e r J., *Presupozycje i intertekstualność*, „Pamiętnik Literacki”, 1980, z. 3, s. 297-312.
7. G ł o w i ń s k i M., *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki”, 1986, z. 4, s. 75-98.
8. G ł o w i ń s k i M., *Tradycja literacka (Próba zarysowania problematyki)*, w: *Problemy teorii literatury*, t. I, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 339-354.
9. G ó r s k i K., *Aluzja literacka. Istota zjawiska i jego typologia*, w: *Problemy teorii literatury*, t. I, red. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 314-338.
10. J a n i o n M., *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
11. J e n n y L., *Strategia formy*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 1, s. 265-295.
12. K o p a l i ń s k i W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
13. M a r k i e w i c z H., *Odmiany intertekstualności*, „Ruch Literacki”, 1988, z. 4-5, s. 245-263.
14. N y c z R., *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy*, „Pamiętnik Literacki”, 1990, z. 2, s. 95-116.
15. T o p i a A., *Kontrapunkty Joyce’owskie*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 2, s. 345-371.
16. U h l i g C., *Literatura jako palingeneza tekstu: o niektórych zasadach historii literatury*, „Pamiętnik Literacki”, 1988, z. 2, s. 297-329.

LA *LIBÉRATION* DE STANISŁAW WYSPIAŃSKI
À LA LUMIÈRE DE L'INTERTEXTUALITÉ
LUTTE CONTRE L'HÉRITAGE DU MAÎTRE ADAM – ENNEMI ET PÈRE

R é s u m é

L'étude constitue une tentative de reconstruction de l'espace sémantique de la *Libération* de Stanisław Wyspiański, à partir notamment d'un dialogue intertextuel avec l'œuvre d'Adam Mickiewicz. Elle se propose de montrer que certains fragments du drame de Wyspiański – sémantiquement incohérents et se prêtant à plusieurs interprétations – à la suite de l'éclairage par le contexte des œuvres du premier poète acquièrent maint nouveau sens inattendu. Le principal partenaire de ce dialogue, ce sera évidemment l'archidrame mickiewiczien de Dresde, mais la quatrième partie des *Aïeux* s'avère également utile en tant que vrai trésor de références, vu que le héros de la *Libération* est caractérisé par une certaine identité antique aussi bien avec Konrad qu'avec Gustaw.

Il convient de souligner que l'étude a deux buts parallèles: une réinterprétation du drame de Wyspiański et une tentative de montrer, sur des matériaux littéraires concrets, l'utilité de la méthode intertextuelle de l'analyse des textes.

Traduit par Alfons Pilorz