







WYDZIAŁY POLITECHNICZNE KRAKÓW

BIBLIOTEKA GŁÓWNA

|| 7501

L. inw. ....

Druk. U. J. Zam. 356. 10.000.



WACŁAW BOROWY

Ł A Z I E N K I  
A  
„NOC LISTOPADOWA”  
WYSPIAŃSKIEGO

Z ZAPOMOZI KASY POMOCY DLA OSÓB PRACUJĄCYCH  
NA POLU NAUKOWYM IM. DR. JÓZEFA MIANOWSKIEGO  
TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW HISTORII  
WARSZAWA, 1918

# TOWARZYSTWO MIŁOŚNIKÓW HISTORII

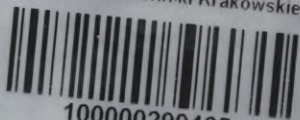
*w WARSZAWIE.*

**S**kładka członkowska wynosi Mk. 10.  
Członkowie mają wstęp wolny na odczyty miesięczne Towarzystwa, nadto otrzymują bezpłatnie wydawnictwa Tow., poświęcone dziejom Warszawy.  
**UWAGA.** Wydawnictwa z lat ubiegłych mogą nowoprzybywający członkowie nabywać z ustępstwem 25 procent.



*RYNEK STAREGO MIASTA 31—DOM WŁASNY.*

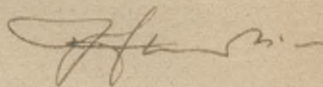
Biblioteka Politechniki Krakowskiej

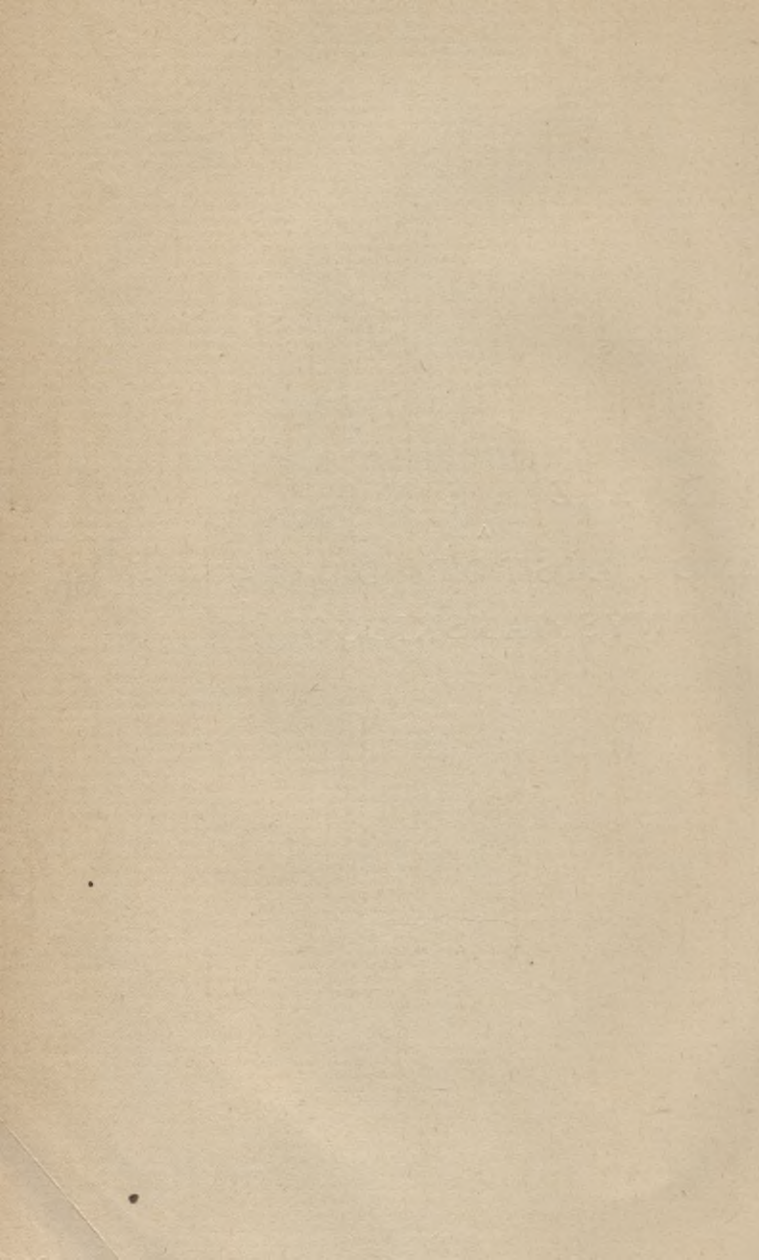


100000299465



Ł A Z I E N K I  
A  
„NOC LISTOPADOWA”  
WYSPIAŃSKIEGO







W A C Ł A W B O R O W Y

Ł A Z I E N K I

A

„NOC LISTOPADOWA”

WYSPIAŃSKIEGO

*UWAGI  
HISTORYCZNO-LITERACKIE*

Z ZAPOMOZI KASY POMOCY DLA OSÓB, PRA-  
CUJĄCYCH NA POLU NAUKOWEM, IMIENIA DR.  
JÓZEFA MIANOWSKIEGO. TOWARZYSTWO MI-  
ŁOŚNIKÓW HISTORII. WARSZAWA MCMXVIII.  
SKŁAD W KSIĘGARNI W. JAKOWICKIEGO.

Q/20

II 7501



W TŁOCZNI  
WŁ. ŁAZARSKIEGO  
w Warszawie.

Zdjęcia fotograficzne II—IV  
wykonał H. Poddębski. Zdjęcia  
V—VI pochodzą ze zbiorów  
Towarzystwa Opieki nad Za-  
bytkami Przeszłości.

Geprüft und auch für die Ausfuhr freigegeben durch die Kais. Deut.  
Presseabteilung. Warschau, den 28|I 1918. T. № 8888. Dr. № 792

Akc. Nr. 4344/51



## I.

Zaznaczyła to krytyka, — czujemy to zresztą wszyscy, — że, pisząc *Noc Listopadową*, pragnął Wyspiański zakląć w poezję nie tylko historyczną chwilę, ale również i historyczne miejsce. *Noc Listopadowa* to nie tylko poemat pierwszych godzin powstania 1830 roku, ale również poemat Warszawy, przede wszystkim zaś — poemat Łazienek. „Poematem Łazienek“ nazwał ją już (w jednym z odczytów z 1915 r.) p. A. Grzymała-Siedlecki; a jak ta nazwa jest trafną, o tem może przekonać zwyczajne rozejrzenie się w tekście. — Zważmy tylko! —

Wszystkie główne sceny dramatu rozgrywają się w Łazienkach lub ich bezpośredniem sąsiedztwie (w Belwederze). Właściwie trzy tylko obrazy (V, VI i VII) — na ogólną liczbę dziesięciu — przenoszą nas z dzielnicy łazienkowskiej do śródmieścia Warszawy. A ten łazienkowski teren akcji dramatycznej ciągle nam poeta przypomina i uplastycznia, wydobywa z niego coraz to urocześniejsze nastroje, nastroje te zaś harmonizuje ściśle z treścią dramatycznych działań. Park łazienkowski staje się jakby jednym z aktorów, i to aktorów o roli niepośledniej.

Już w scenie I maluje nam we wzruszających słowach jego obraz Nike z pod Cheronei:

ogrody puste i głuche...

wylękle, wyschłe drzewa...

dęby odarte z liści...

na urwiskach jałowiec i sosna  
przygięta wichrem drży...

z liści złotych kobierzec na wodzie...

Przez sceny: drugą i czwartą mamy widzieć ciągle „za oknami ogród-park łazienkowski“, zaś „w oddaleniu nad stawem posąg konny biały“. Aktorzy tej sceny ukazują nam jeszcze —

...jakieś smugi odbite na wodzie  
i cień koło posągu.

W scenie III jesteśmy u stóp tego posągu:

Wiatr dmie, że ogród cicho lka  
za każdym liści szelestem...

Zapada mgła. — —

Gałązki obsiadł lśniący szron...

Po drzewach jakaś arfa gra...

.... tak ciemno.

Ogród gada.

„Posąg staje we światel powodzi“, a przy akompaniamencie gadania ogrodu rozbrzmiewa przedziwny dyalog: *DEMETER Z CÓRKĄ KORĄ*



*ŻEGNA SIĘ.* — Kiedy później szesnastka spiskowców, pokłoniwszy się „białemu królowi“, wyrusza do Belwederu, i wówczas ogród nie milknie:

Patrzaj drga we wicherze liść  
i drzewa grają szumem.

Po trzech scenach, odbywających się w dzielnicy śródmiejskiej, znowu wracamy do Łazienek. Tym razem prowadzi nas poeta przed pałac:

Polski ostatniego Augusta  
dom, stawion Hellenów sztuką.

Widzimy „przedsionek pałacu z kolumnadą“, „zwiędłe krzewy i cyprysy“. Na tem tle odgrywa się wielka a tajemnicza scena VIII. Dom królewski urasta do wyżyn symbolu historyzoficznego, staje się niby przedsionkiem podziemnego państwa Persefony. A władczyni ta — jak inne osoby dramatu — nie jest obojętna na piękno Łazienek:

fala niesie po wodzie  
moje złote kosztowne listowie.

W scenie następnej rola parku jeszcze bardziej ogromnieje. Staw z przed pałacu zamienia się na dziejowy polski Acheron, po którym płynie łódź Charonowa, zaś amfiteatr przed sceną na wyspie staje się miejscem zebrania dusz, mających odejść w zaświaty. Tej gromadzie duchów przyglądają się kamienni „wielcy tragikowie“, umieszczeni w górnem „otoczu“ widowni:

zeszedł księżyc w drzew suchych przeźroczu  
i w tym dziwnym odblasku księżycyca  
sterczą rujny (*sic*) i w głazach świątynie.

Tutaj to na rozmowie i rozmyślaniach upływa  
owym duszom noc. Gdy świt się zbliża:

Mgły sine idą od pól,  
wiatr ustał,—drży po fali  
kobierzec złotolistych szmat.

Duch odchodzącego w śmierć człowieka w osta-  
tniem już drgnieniu ziemskości pragnie upoić się  
urokiem parku:

O Panie, nie szczędź mi promyka,  
daj słyszeć jeden śpiew litosny,  
daj jeszcze słyszeć szept tych drzew.

Oto się mój obłądny słuch  
tych czepia drzew....

Ruiny sceny przypominają temu duchowi ruiny oj-  
czyzny...

Scena ostatnia,—po dwóch poprzednich wiel-  
kich scenach fantastycznych kończąca akcję dra-  
matu realnego, rozgrywa się również ze współu-  
działem krajobrazu ogrodowego i jego nastroju.  
W szary, zlekka śnieżysty ranek „w alejach Ujaz-  
dowskich“:

Drzewa wielkim schyliły się skłonem  
bezlistnych, zczerniałych gałęzi.  
Cała droga liściem uścielona,  
które wiatr rozgania drgające.

Książę Konstanty, stojący na rubieży losów, za po-  
średnictwem tych liści rozmawia ze sobą, z Polską  
i przeznaczeniem.

Słyszysz ty ten szum liści i w liści pogwarze  
Szepty — ?

Szit, szit, — — szit, szit... te liście marzą...

Liście spadły, tak drogę zaścieliły całą.

Liście suche, szit, szit....

Zarówno więc w akcji realnej, jak fantastycznej ma udział nastrój Łazienek. Rozpościera się on poprzez cały utwór.

Jak zresztą Wyspiański był owiany czarem łazienkowskim i jak cały dramat pragnął postawić w promieniu jego działania—tego dowodem najlepszym umieszczenie na okładce *Nocy Listopadowej* planszy chromotypograficznej z wykonanym przez samego poetę obrazem tej części ogrodu, w której rozgrywają się dwie sceny przedostatnie (patrz ilustr. I). Fragment wyspy i amfiteatru, ciemne fiolety drzew, zblękitniona o szarym poranku jeziennym powierzchnia stawu—Acherontu, a w głębi seledynowe ściany pałacu i granatowa plama północnej części parku: — to idealna dekoracja, która wprawdzie nie odpowiada we wszystkim istotnemu wyglądowi Łazienek, ale pięknnością swoją zapada w naszą pamięć i — wciąż przy czytaniu obecna — jeszcze umacnia wrażenie poezji.

## 2.

Elementy wszakże dziejowe i elementy topograficzne nie wyczerpują jeszcze całej poezji *Nocy Listopadowej*. Stanowi o niej w wybitnym również



stopniu czynnik trzeci: postaci bogów starożytnych. Ten dopiero świat mitologiczny, mieszając swój nastrój z nastrojem czasu i miejsca, wytwarza ów szczególny, z niczem nie dający się porównać czar dramatu.

Ten świat mitologiczny ma w dramacie rolę ważną a bardzo osobliwą. Nie jest on ani wizyą senną jakiegoś człowieka (na podobieństwo postaci ze środkowych aktów *Hanusi* Hauptmanna), ani też hallucynacją (jak Strach i Imaginacja w *Kordyanie*); nie jest on wogóle żadnem — jak już dawno zauważył Jan Sten — przywidzeniem realnych aktorów<sup>1</sup>. Nie są to jednak również obiektywne symbole allegoryczne — jak np. Fama w *Henryku IV* Szekspira, Sława w *Legionie*, lub Ktoś Szary w *Życiu Człowieka* Andrejewa. Nie są to także duchy, wywołane zaklęciem ludzkim, na podobieństwo widm z drugiej części *Dziadów*. — Z duchami *Dziadów* posiadają te postaci jedną tylko cechę wspólną: cechę realnego istnienia; nie są jednak wcale, tak jak one, zależne od świata ludzkiego: owszem, są od tego świata wyższe i mają w pewnych (przez Przeznaczenie określonych) granicach władzę nad nim: mogą dla ludzi być widzialne lub niewidzialne, objawiać się im we śnie lub na jawie, mówić z nimi, pomagać ich działaniom albo je krzyżować. Poeta obdarzył te postaci nie tylko imionami, ale także atrybucyami, legendą i symboliczną treścią bóstw

<sup>1</sup> Jan Sten, *O Wyspiańskim*, b. r. w., str. 64. Podobnie J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, 1909, str. 220. — Prof. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, 1916, str. 174, — w zasadzie jest tego samego zdania.

helleńskich. Bóstwa te uczestniczą w akcji ludzkiej, jak u Homera; dzięki temu niektóre ustępy *Nocy Listopadowej* sprawiają wrażenie jakiejś *Iliady* polskiej<sup>1</sup>.

Nie o to wszakże Wyspiańskiemu chodziło, aby utwór swój wedle *Iliady* stylizować. Prócz bogów homerowskich, jak wiadomo (zaznaczył to w swojej książce prof. Sinko), mamy tam jeszcze dwie inne grupy bóstw: nasamprzód dwie boginie „eleuzyńskie”—Demeter i Korę, a następnie—również nie-homerowskie—Niki, boginie zwycięstw<sup>2</sup>. Traktuje też poeta te postaci mitologiczne pozornie tylko na sposób homerowski: stosunek ich wprawdzie do ludzi i do Przeznaczenia jest (jak wykazał prof. Sinko) taki sam, jak u Homera, posiadają one tradycyjny mitologiczny charakter i tradycyjne sfery czynności; ale stosunek poety do nich jest odmienny od homerowego. Stosunek ten nie ma oczywiście znamienia religijnej wiary w bogów pogańskich.

---

<sup>1</sup> „Podobnie jak w *Iliadzie* Homera, bogowie stwarzają drugą akcyę, ze sceny życia wybierają sobie ulubieńców“ (J. Pietrzycki, *Powstanie listopadowe w dramatach St. Wyspiańskiego*, 1909, str. 6). Pokrewieństwo z *Iliadą* zaznaczył też p. Kotarbiński (l. c., str. 220), a szeroko i pięknie objaśnił prof. Sinko.

<sup>2</sup> Nie mają natomiast nic wspólnego z bogami Satyry w scenie V (teatralnej). Są to, jak wyraźnie pisze poeta, aktorzy „z mającego się odegrać baletu“. Nie rozumieją tego niektórzy krytycy. P. Ign. Grabowski (*Nowa Gazeta*, 1908, № 553, dodatek) miesza nawet z postaciami fantastycznymi Fausta, Małgosię i Mefista; są to wszak aktorzy—ludzie w rolach wodewilu! Wiemy przecie nawet, że Mefistem jest aktor Kudlicz.



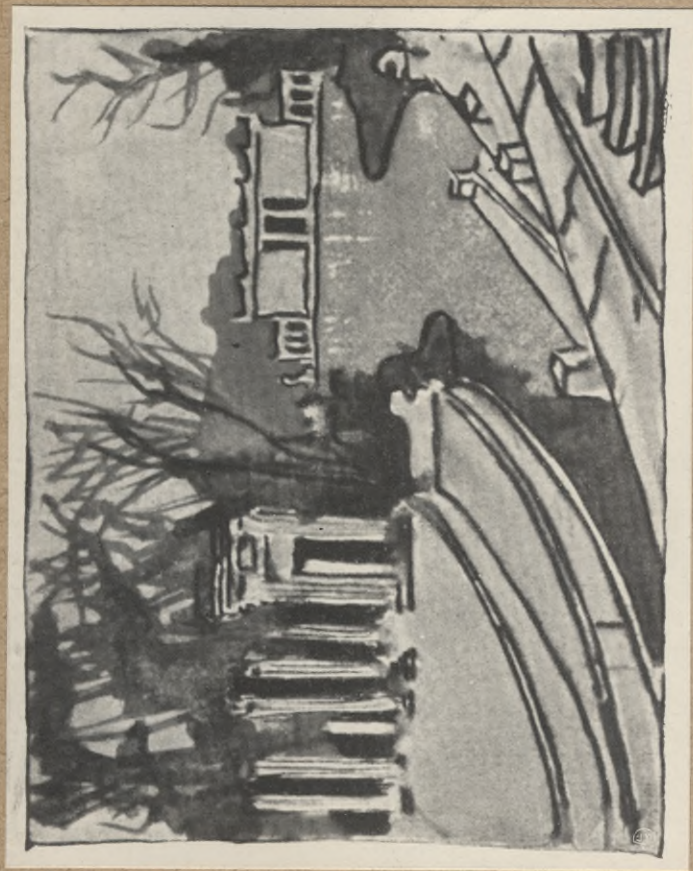
Bogowie ci, zachowując swoją istotę mitologiczną, stają się zarazem symbolami pewnych osobistych przeświadczeń poety: historyzoficznych czy metafizycznych; — przez uczestnictwo zaś w wypadkach 1830 roku, przez głębokie zainteresowanie się sprawami polskimi i wreszcie przez osobliwy związek z gruntem warszawskim—nabierają charakteru jeszcze bardziej swoistego:—stają się prosto środkami artystycznymi, za których pomocą poeta wyraża złożone sploty uczuć i myśli, które w nim wywołuje wiekopomne dzieło powstania.

Nie mogąc nadać tym postaciom miana aktorów realnych w sensie ścisłym, nie mogąc ich również określić jako obiektywne znaki symboliczne, najśluszniej bodaj postąpimy, określając je jako elementy specjalnej sztuki Wyspiańskiego, którąby można nazwać muzyką literacką.

Wyspiański lubił w dramatach swoich posługiwać się środkami zaczerpniętymi z dziedzin pozaliterackich.—Był to oryginalny fenomen: — wielki poeta, który jednocześnie nie był wielkim pisarzem. Sztuka słowa, jak wiadomo, nie zawsze dopisywała Wyspiańskiemu. Miewał on często niefortunne pomysły leksykalne, w niewłaściwym znaczeniu używał wyrazów, plątał formy: zawodziła go wogóle intuicja językowa<sup>1</sup>. Styl jego to zarywał urzędowym językiem galicyjskim, to gwarą drobnomieszczaństwa krakowskiego, to prosto

<sup>1</sup> Pisał o tem już Chmielowski (*Charakterystyki Literackie*, wyd. „Wiedza i Życie“, 1902, str 169—178). Na błędne archaizmy Wyspiańskiego zwracał uwagę p. R. Zawiliński (*Modernizm w języku*, Poradnik Językowy, 1905, № 5).





I. ST. WYSPIAŃSKI: TEATR I PALAC W ŁAZIENKACH.

(Z okładki Nocy Listopadowej).



bywał czasami ciężki i mętny. Prawda, że mimo tego zdobywał się poeta nieraz na wyrażenia świetne, na obrazy nieporównane, ale na ogół—na wypowiedzenie jego bogatych, skomplikowanych, a wybitnie indywidualnych uczuć i wyobrażeń—jego środki literackie wystarczyć mu nie mogły. Stąd ta stała skłonność do wspomagania się środkami innymi: przedewszystkiem skłonność muzyczna.

Wiadomo, że Wyspiański poważniejszą swoją twórczość pisarską zaczął od tekstów do oper. Ideałem jego była literacko-muzyczna sztuka wagnerowska. Ponieważ brak mu było odpowiednich zdolności do technicznego opanowania muzyki, marzył przeto od młodych lat, aby przyjaciela swego Opieńskiego wychować sobie na spółtwórcę i pomocnika w dziale muzycznym. Zachowały się w korespondencji poety niektóre ze wskazówek „kompozytorskich“ dla przyjaciela<sup>1</sup>. Kiedy z biegiem lat taka spółtwórczość okazała się niemożliwą, musiał Wyspiański inaczej sobie radzić. Zaczął spożytkowywać—dla wytwarzania odpowiednich nastrojów—przedewszystkiem te wszystkie środki literackie, które najbardziej zbliżają się do elementów muzyki. Posługiwał się więc bardzo obficie rytmami onomatopeicznymi i alliteracyami. Posługiwał się—dalej—anaforami, epizeuxisami, refrenami: wszelkimi zgoła figurami stylistycznymi, opartymi na powtórzeniu nie tylko pojęciowem, ale i dźwiękowem.

<sup>1</sup> Cf. H. Opieński, *Jego harfa muzyczna*, Nowa Gazeta, 1907, № 352; tenże, *Młodość Wyspiańskiego*, Nowa Gazeta, 1907, № 367, dodatek; J. Oksza, *Z młodzieńskich lat St. Wyspiańskiego*, Przegląd Narodowy, 1909, tom III.



Wprowadzał też często do swych utworów popularne melodye piosenkowe (np. w *Weselu*, *Akropolis*), dawał scenaryuszowe wskazówki co do stosowania w różnych dramatach prostszych środków muzycznych (np. tam-tamu w *Wyzwoleniu*); w *Warszawiance* tradycyjną melodyę pieśni narodowej uczynił głównym narzędziem ekspresji dramatycznej. Dla zaznaczenia ekspresji muzycznej oraz dynamiki w mowie aktorów stworzył niesłychane mnóstwo oryginalnych znaków przestankowych (kombinując znaki pisarskie zwykle): dość powiedzieć, że w samej *Nocy Listopadowej* mamy 57 typów takiego indywidualnego przestankowania<sup>1</sup>.

Obmyślił też Wyspiański jeden jeszcze, całkiem oryginalny, środek: jął wprowadzać do swych dzieł obok personelu realnego osobliwy personel „fantastyczny”: postaci z posągów, obrazów, z tradycji literackiej i religijno-mitycznej. Kazał mówić i działać figurom z grobowców i gobelinów wawelskich, sprowadził z obrazu na deski sceniczne matejkowskiego Wernyhorę, wywołał z ballad Mickiewicza Świtezianki... Każdy z tych fantastycznych aktorów, przez swoją historyczną czy symboliczną treść, wciąga ze sobą na scenę cały łańcuch asocjacji wyobrażeniowych i uczuciowych. W miarę zaś rozwijania się akcji dramatu i różnych jego kolizji te asocjacje wzbogacają się, komplikują i kombinują: aż stają się tkaniną asocjacyjną, która właśnie odpowiada zamiarom poety, która jest mu potrzebna do wyrażenia jego oryginalnych

<sup>1</sup> Uwagę moją zwrócił na to p. L. Piłkuła.

stanów duchowych.—Często przytem za mało liczy się Wyspiański z wymogami techniki i logiki literackiej, popadając w chaotyczność, — ale wrażenie pożądane, zwłaszcza na scenie, osiąga<sup>1</sup>.—Wiemy mniej więcej, kto jest i jakie ma atrybucye Kora. Ale przenieść tę Korę do Warszawy z r. 1830, postawić przed pomnikiem Sobieskiego w Łazienkach, kazać jej tu powtórzyć koleje odwiecznego jej misteryum, dodać za akompaniament jej słowom muzykę jesiennego wichru, powiązać misteryum z historią wybuchu rewolucyi listopadowej i odbić to wszystko w wyolbrzymiającem zwierciadle historyozoficznem:—to naprawdę pomysł przedziwny i, w naszej przynajmniej literaturze, dotychczas niebywały.—Aliaż elementów plastycznych z literackimi i ich różnorakie asocjacje stwarzają tkaninę nastrojową, której subtelność chyba tylko przez muzykę może być prześcigniona. Powstaje przez to system środków artystycznych, stojących jakby na pograniczu różnych sztuk: posiadają one plastyczną wyrazistość obrazów i posągów, wiele treści znaczeniowej, właściwej tworum literackim, a ponadto rozlewność nastrojową, w ogólnym tylko charakterze dającą się określić, co najbardziej przypomina muzykę.

---

<sup>1</sup> „Wyspiański miał widzenie jedyne w swoim rodzaju. Niektóre sceny jego dramatów wydawały się w książce chaotyczną mieszaniną obrazów nieuchwytnych, nieprawdopodobnych; a potem, gdy je zrealizowano w akcji teatralnej, stawały się ogromnie plastyczne, jasne, logiczne“ (J. Lorentowicz, *Noc Listopadowa na scenie*, Nowa Gazeta, 1908, № 556).



Że Wyspiański tak właśnie traktował postaci fantastyczne w *Nocy Listopadowej*, tego niezbity dowód posiadamy w notatach jego, skreślonych w lipcu 1904 r. (więc zaraz po wydaniu dramatu w formie książkowej), a zatytułowanych: *DO „NOCY LISTOPADOWEJ“ CZĘŚĆ MUZYCZNA*<sup>1</sup>. Z muzyką właściwą notaty te mało mają wspólnego i ze stanowiska muzycznego można je uważać za bezwartościowe. Utrzymane są one w duchu skrajnej „programowości“, przewyższającej najjaskrawsze nawet pomysły Berlioza i Ryszarda Straussa; ani razu nie wypowiada się tu Wyspiański w kategoriach ściśle muzycznych. Jest to opowiadanie, a dotyczy, rzecz charakterystyczna, wyłącznie postaci mitologicznych z dramatu. Właściwie słusniejszą rzeczą byłoby nazwać je „programem literackim“ czy „literacko-muzycznym“ (że się powołamy na poprzednio już użyty termin). Informuje nas ono o tych szczegółach z przygód bogów w Warszawie, które w tekście dramatu pozostały niedopowiedziane, a w ten sposób poważnie się przyczynia do wyjaśnienia treści dzieła<sup>2</sup>. (Ze wskazówek tych, pierwszy a doskonale, skorzystał prof. Sinko). W każdym razie widać tu wyraźnie, że najbardziej „muzycznymi“ częściami dramatu były dla Wyspiańskiego sceny z bogami.

<sup>1</sup> *Noc Listopadowa* była częściowo drukowana w r. 1902 w *Krytyce i Epitaphium Sewera*, osobno zaś w r. 1904. *Część muzyczna* wydrukowana została w *Pismach pośmiertnych*, tom II, 1910, str. 202 i nast.

<sup>2</sup> Aczkolwiek napisany później, program muzyczny żadnych nie ma sprzeczności z tekstem dramatu.



## 3.

Pojmując w sposób programowy muzykę właściwą, tem bardziej musiał Wyspiański posiadać pewną programowość w odniesieniu do swojej „muzyki literackiej“. Podstawy tej programowości mogą być dziwne, ale niewątpliwie istnieją i w wielu wypadkach dadzą się wykryć. Wszystkie postaci „fantastyczne“ muszą się przecie wiązać z dramatem realnym wedle jakichś zasad.

Jakże jest w *Nocy Listopadowej*? Jak wiąże się w tym utworze z dramatem i tłem realnem świat bogów antycznych?—Na pytanie to odpowiadano rozmaicie<sup>1</sup>; przeważają wszakże dwa mniemania. Wedle jednego postaci mitologiczne wypływają tutaj z epoki, w której rzecz się dzieje; wedle

<sup>1</sup> Wedle p. Lorentowicza (Nowa Gazeta, 1908, № 556) figury z mitologii miały dla Wyspiańskiego znaczenie tylko techniczne: jako środki do wytworzenia nastroju monumentalności. „Greckość [tych] symbolów Wyspiańskiego nie ma nic wspólnego z epoką powstania 1830 r.“, ani z tłem. Wyjaśnienie to jednak niewiele wyjaśnia: pozostawia zupełnie na uboczu moment psychologiczny. Wiemyż, że gdzieindziej bywał Wyspiański monumentalnym bez symbolów antycznych.—P. J. Pietrzycki (l. c., str. 6) podkreśla głównie logikę symboliczną figur greckich: bogowie starożytni *Nocy Listopadowej* „są kształtem tych myśli, które budzą się we wstającym narodzie“.—Prac p. K. Makuszyńskiego (Słowo Polskie, 1904, №№ 377, 379) i p. J. Kadena (Życie, 1911), o których wspomina p. Wł Rogowski w swojej bibliografii Wyspiańskiego (*Dzwon Polski*, Warsz. 1914, str. 13—17), nie mogłem poznać, pisząc wśród okoliczności „wojennych“; nie wiem więc, jakie jest ich stanowisko w tej ciekawej sprawie.

drugiego łączą się ściślej z tłem topograficznym, na którym odbywa się dramat.

P. J. Kotarbiński i A. Mazanowski<sup>1</sup> wyrazili przypuszczenie, że Wyspiański chciał uprzytomnić przez postaci bogów klasyczny charakter literatury i wogóle kultury Królestwa Kongresowego. Oczywiście, w związku z tem, musiał się nasunąć zarzut nietrafności, bo nasz klasycyzm przedewszystkiem—koło r. 1830 już dogorywał, powtóre zaś—nie posiadał on zgoła charakteru greckiego, ale rzymsko-francuski. — P. A. G.-Siedlecki mimochodem spróbował interpretacji tegoż (historycznego) typu, lecz w inny sposób<sup>2</sup>. Interpretacja to zresztą cząstkowa, bo dotyczy tylko pożegnania Demetry i Kory. Otóż wedle p. G.-Siedleckiego „może“ to być „wizya“ „poetycka“ Goszczyńskiego: wizya „może reminiscencyjna z lektur, z natchnień“. Gdyby tak było, byłby to pomysł niefortunny: bo Goszczyński, człowiek niewielkiej wiedzy i miernej inteligencji, o kultach eleuzyńskich i ich symbolice napewno nie rozmyślał<sup>3</sup>. — Zresztą ani jedna, ani druga supozycja nie ma oparcia w tekście. — O naszej literaturze klasycznej zgoła niema

<sup>1</sup> Kotarbiński, *Pogrzebowiec romantyzmu*, str. 219 A. Mazanowski, *St. Wyspiański* (Charakterystyki literackie, Złoczów, b. w. r.), str. 83.

<sup>2</sup> *Księżna Łowicka w „Nocy Listopadowej“*, Tygodnik Ilustrowany, 1915, № 48.

<sup>3</sup> Zresztą to nie jest wcale wizya; belwederczycy sceny misteryów nie widzą, nie reagują na nią i ani słowem o niej nie mówią. Wskazał na to już prof. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, str. 170.

mowy w *Nocy Listopadowej*: przeciwnie—cytowany w niej jest romantyczny Lamartine i romantyczny Mickiewicz; w teatrze grają romantyczny wodewil o Fauście. Z reprezentantów zaś „klasycznej“ kultury ogólnej tych czasów jeden Chłopicki ma większą rolę; Chłopickiemu jednak objawia się z pośród bogów jedna tylko Nike Napoleonidów: jedyna nowożytna i pozbawiona piętna helleńskiego przedstawicielka bożej sfery.—Co się tyczy Goszczyńskiego i innych młodych rewolucjonistów—ich erudycya grecka (zgodnie z prawdą historyczną) nigdzie zaznaczona nie jest: Goszczyński ledwo o Harpii raz wspomina (str. 66).—Lelewel tylko i Bronikowski (jak widać ze sceny VI) są bardziej spoufaleri ze światem helleńskim. Bronikowski (występujący epizodycznie w tej scenie) zdaje się być odczytanym w *Odyssei* (mówi o „Ulissie“ i Palladzie), Lelewel zaś obraca się ze swobodą wśród greckich wyobrażeń religijnych<sup>1</sup>. Specjalnie jednak za to historyk-erudyt uprzywilejowanym od bogów nie jest: ukazuje mu się w półśnie Hermes, a na jawie Nike Cheronejska, i nikt więcej.—Ileż większego zaszczytu doznaje Księżna Łowicka! Objawia jej się Kora, Niki; Ares ją nawet bierze za kochankę; a przecież nie ma ona żadnego klasycznego „przygotowania“; zaklina się tylko na „Jezusa“ (str. 93) i „Najświętszą Panienkę“ (str. 47)!—Podobnie i Wysocki, wybraniec Pallady, na „Jezusa

<sup>1</sup> Mówi o Hermesie, Palladzie, Kloto i o Bogu-Przeznaczeniu („To się stanie—co Bóg zakreślił w swojej woli,—nie to, co człowiek zaś ma w planie“).



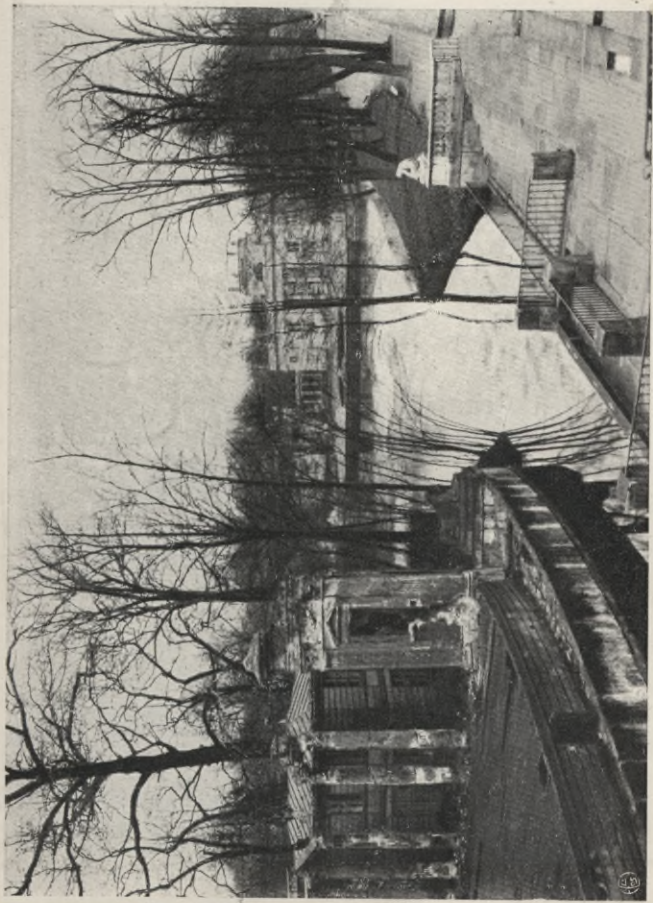
i Maryję“ się zaklina (str. 23).—Pamiętać też trzeba i o tem, że kilka postaci z personelu boskiego (Demeter, Hekate i Eumenidy) wcale się ludziom (nawet we śnie) nie ukazuje, że objawieniami wizyjnymi względem ludzi bogowie wogóle nie szafują i działają często niewidzialni dla nich.

Związku tedy postaci mitologicznych z historyczną stroną tragedyi za bardzo ścisły bynajmniej uważać nie można<sup>1</sup>.

Już też w r. 1904 niepospolicie bystry krytyk i doskonały znawca metod twórczych Wyspiańskiego Stanisław Lack podał inną interpretację tej sprawy<sup>2</sup>. Nie zaprzeczając, że Wyspiański mógł mieć pewne intencje historyczne, wskazał on przede wszystkim na to, że figury mitologiczne *Nocy Listopadowej* ściśle się wiążą z terenem jej akcji: ze szczegółami klasycznymi Łazienek. Dramat ten jest wedle niego, tak jak liczne inne utwory naszego poety, „tragedyą gruntu, na którym wypad-

<sup>1</sup> A są jeszcze osobliwsze próby wykazania tego związku. Wedle p. A. E. Balickiego (*Teatr krakowski*, Przeglądu Polski, tom 170, str. 570) figury greckie w *Nocy Listopadowej* tłumaczą się tem, że „powstańcy z 1831 r., gotując wojnę, ciągle rozmyślali i przed oczyma mieli walkę o niepodległość Grecyi. Grecya wtedy była na ustach wszystkich“, a sprzyjano jej tak „dla jej przeszłości“. P. Ign. Grabowski (*Noc Listopadowa*, Nowa Gazeta, 1908, № 553, dodatek) tłumaczy elementy staro-greckie w naszym dramacie jeszcze dziwniej: tem mianowicie, że „zaródź hellenizmu tkwi we krwi wszystkich aryjczyków Europy“, a u Polaków wykazuje ją specjalnie „choćby ów olimpijski pogląd na świat, zwany od Zeusa »jowialnością«“ (sic, sic!).

<sup>2</sup> „*Noc Listopadowa*“, Nowe Słowo, Kraków, 1904, str. 366—375, 415—421, 461—470.



II. TEATR I PAŁAC W ŁAZIENKACH.

(Zdjęcie fotograficzne).





ki się odbywają, i ducha tego gruntu i czasu“. Teren jest nawet podług Lacka „punktem wyjścia“ koncepcyi dzieła; droga więc do jego poznania wiedzie poprzez poznanie Łazienek.

W pięć lat później rozwinął podobne myśli p. A. Grzymała-Siedlecki, częściowo zresztą, jak wiemy, zwolennik interpretacji historycznej<sup>1</sup>, a rozwinął je, opierając się na analizie psychologicznej usposobienia poety. Stwierdziwszy, że Wyspiański był nadzwyczajnie wrażliwy i że wielką rolę w jego twórczości odgrywała jego intensywna (a uczuciowo zabarwiona) pamięć plastyczna, szczególnie w zakresie topografii, wypowiedział p. Siedlecki przekonanie, że cała *Noc Listopadowa* „zrodziła się z zachwyty nad Łazienkami“, że spostrzeżenia łazienkowskie stały się dla poety „plazmową komórką pierwszego natchnienia“ i że według nich ułożyła się „linia dramatyczna“ utworu,—a dotyczy to zarówno ludzi jak bogów.

Wyspiański Łazienki zwiedzał; że wywarły na nim wrażenie, tego liczne dowody mamy w rozpatrzonych poprzednio dekoracyach i wzmiankach naszego dramatu. Że więc wrażenia łazienkowskie (czy ich wspomnienia) odegrały przy koncepcyi *Nocy Listopadowej* rolę poważną, to można uważać za pewnik. Gdy się zaś przypomni, że fantazyja Wyspiańskiego, przy całej swojej lotności, lubiła sobie zakreślać granice lokalne (exemplum *Akropolis*), wysoce prawdopodobnem istotnie staje się przypuszczenie, że i personel bogów, uczestniczący

<sup>1</sup> A. G.-Siedlecki, *Wyspiański*, 1909, str. 162.

w wypadkach 1830 r., z Łazienek również i ich nastroju ród swój wywodzi; to też na wspomnianą hipotezę p. G.-Siedleckiego zgodził się całkowicie w swojej poważnej książce prof. Sinko<sup>1</sup>.

## 4.

Niestety jednak St. Lack, jak się zdaje, nigdy w Warszawie nie był<sup>2</sup>, szczegółowo więc zbadać stosunku dzieła poetyckiego do terenu nie mógł, a p. Grzymała-Siedlecki, trafnie zarysowawszy myśli swoje w ich konturze ogólnym, przy szczegółach zabrnął na bezdroża. Zna on Warszawę dobrze, ale zaszkodziła mu okoliczność, że książkę swoją o Wyspiańskim pisał poza Warszawą (wydana została w Krakowie); obraz Łazienek zatarł się widać wówczas nieco w jego pamięci; odpowiednia zaś literatura informacyjna snadź mu nie była dostępna<sup>3</sup>: wskutek tego przedstawił Łazienki niezgodnie z rzeczywistością, a przez to musiała ucierpieć i interpretacja *Nocy Listopadowej*. Wszystkie informacje p. Siedleckiego powtórzył bez sprawdzenia prof. Sinko, który sam, jak się zdaje, War-

<sup>1</sup> *Antyk Wyspiańskiego*, 1916, str. 170.

<sup>2</sup> Jego opis Łazienek jest niedokładny. Drzewa na dalszym planie planszy z okładki *Nocy Listopadowej* wziął Lack za jakieś wzgórze „niebieskawe“ (l. c. str. 467).

<sup>3</sup> Podstawową rzeczą informacyjną o Łazienkach jest artykuł F. M. Sobieszczańskiego w Orgelbrandowskiej *Encyklopedyi powszechnej*—w tomie XVII (1864 r.), str. 563—566. (Inne prace informacyjne wylicza p. Wł. Tatarkiewicz, *Budowa pałacu w Łazienkach*, 1916, str. 39).

szawy nie zwiedzał.—A tak utrwała się pewna legenda, zarówno o Wyspiańskim, jak o Łazienkach.

P. G.-Siedlecki pisze, że aleje Łazienek są „usiane bogami“ (str. 136). Przy jednej z nich, jak powiada, „jest Pluton, do którego w podziemia co rok o .... listopadowej porze schodziła .... Kora“; na tarasie zaś przed pałacem znajduje się „współleżąca postać“ matki Kory—„Ceres-Demeter“ (str. 37). Te to posągi, wedle p. G.-Siedleckiego, mogły nasunąć poecie pomysł wprowadzenia bogów starożytnych do dramatu historycznego; obrazy bogów widocznych mogły przez asocjacje wywołać myśli o innych bogach, których wprawdzie w Łazienkach niema, ale którzy byćby mogli: a tak ogród królewski zaludnił się postaciami mitologicznymi.

Prof. Sinko, streszczając poetycką prozę p. G.-Siedleckiego, wywiódł z niej, że posąg Plutona znajduje się wśród innych posągów „przy alei, prowadzącej do pałacu belwederskiego“ (str. 170).

Otóż mamy tu do czynienia z kilku niedokładnościami i nieporozumieniami.

(1). W Łazienkach, ściśle biorąc, niema żadnej alei, którąby można uważać za wiodącą do pałacu belwederskiego, bo pałac ten oddawna z parkiem łazienkowskim bezpośredniego połączenia nie posiada.

(2). Posągów przy alejach parkowych w Łazienkach jest ogółem siedem. Ustawione są one w trzech grupach i skoncentrowane wszystkie dookoła stawu środkowego. Trzy posągi stoją tuż przy tarasie pałacowym od jego strony zachodniej; dwa od wschodniej—również w blizkiem sąsiedztwie tarasu;



dwa wreszcie stoją nieco opodal, poza teatrem.—  
Prócz tego cztery posągi znajdują się na tarasie<sup>1</sup>.

(3). Nigdzie—ani przy alejach, ani na tarasie  
nie masz Plutona.

(4). Wpół-leżąca postać kobieca na tarasie  
nad wodą to wcale nie Demeter. Trzyma ona w rę-  
ce wiosło, przedmiot nie należący do symboliki eleu-  
zyńskiej, a jest allegorycznym wyobrażeniem rzeki  
Wisły<sup>2</sup>. (Po drugiej stronie tarasu, jako *pendent*  
do tego posągu, znajduje się posąg, przedstawiają-  
cy pół-leżącego starca, opartego o wołu i dzierżą-  
cego w ręku róg obfitości: ma to być rzeka Bug)<sup>3</sup>.

Zresztą, gdyby nawet był tam i Pluton i De-  
meter, Wyspiański nie mógłby ich widzieć.

Wyspiański bowiem zwiedzał Warszawę je-  
den jedyny raz tylko, a było to zimą, w ostatnich  
dniach stycznia i pierwszych dniach lutego 1898 r.<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> Nadto tuż przy pałacu stały do niedawna: „Faun po-  
dług antyku z Villa Borghese wykonany i Bachantka z ma-  
łym amorkiem“ (Sobieszczański, l. c.).

<sup>2</sup> Już Lack błędnie pisał o tym posągu: „Ceres gdzieś  
na stawie [?] ze złotymi [?] kłosami“... (l. c., str. 467). Ciek-  
awa rzecz, kto szerzył te błędne informacje!

<sup>3</sup> Sobieszczański, l. c.: „nad samym brzegiem dwie  
leżące statui, wyobrażające rzekę Wisłę i Bug“. Bug wzo-  
rowany jest bardzo wyraźnie na klasycznych rzeźbach,  
przedstawiających Tyber i Nil.

<sup>4</sup> Błędnie podają datę bytności Wyspiańskiego w War-  
szawie: p. F. Hoesick (*Stanisław Wyspiański*, Kurjer War-  
szawski, 1907, № 336) oraz p. J. Oksza (*Z młodości lat*  
*St. Wysp.*, Przegląd Narodowy, 1909, t. III)—na rok 1897.  
„Jedynie trzy listy Wyspiańskiego z Warszawy“, jak infor-  
muje p. G.-Siedlecki (*Wyspiański*, str. 36)—„noszą datę pierw-

o tej zaś porze roku wszystkie posągi ogrodowe w Łazienkach są zakryte dla oczu widza ochronnymi budkami drewnianymi: służba parkowa ustawia te budki z początkiem mrozów. Bywają czasem opóźnienia, ale luty to przecie już zima w pełni<sup>1</sup>. Poeta tedy na temat posągów owych mógł co najwyżej fantazyować — wedle nastroju i (możliwych) informacji przewodnika—żywego czy drukowanego.

Jest to rzecz fatalna, że krytycy, zmuszeni dużo czasu przepędzać nad książkami, nie zawsze mogą sobie pozwalać na dłuższe przechadzki. P. G.-Siedlecki miłuje Łazienki bardzo, odczuwa ich urok nader subtelnie, spędził w nich nawet kiedyś, — jak wiemy z jego książki — w nielegalny sposób całą noc letnią, ale najwidoczniej nie bywał w nich zimą. Inaczej bowiem nie byłby popełnił takiej omyłki (tem więcej, że on to właśnie pierwszy ustalił datę wycieczki warszawskiej Wyspiańskiego).

---

szych dni lutego 1898 r.“ Dwa z tych listów (pisanych do L. Rydla) cytuje p. Wincenty Trojanowski w studium *Wyspiański jako malarz* (Odrodzenie, 1910, № 30, str. 457). — Wyspiański urządzał wtedy w Warszawie wystawę swoich kartonów witrażowych. Wiadomości o niej podają pisma warszawskie z lutego 1898 r. Tygodnik Ilustrowany w № 6 (z 5 lutego) w rubryce *Z malarstwa* pisze o krótkim pobycie artysty w mieście jako o wiadomości najświeższej: „Bawili w Warszawie: laureat krakowski Stanisław Wyspiański oraz Józef Mehoffer“.

<sup>1</sup> Tylko w okresie wojny bywały podobno nieporządki w tych rzeczach.

## 5.

Posągów ogrodowych poeta nie widział. Ale i bez nich miał w Łazienkach wiele do oglądania. A nie ulega wątpliwości, że zwiedzał je uważnie (sama mnogość wzmianek w *Nocy Listopadowej* wymownie świadczy o tem); nie ulega też wątpliwości, że wielkie na nim wywarły wrażenie. Ciekawy dowód tego starał się przytoczyć znowu p. G.-Siedlecki (krytyk wogóle w badaniach nad Wyspiańskim bardzo zasłużony). Oto w ostatniej scenie *Nocy Listopadowej* ukazuje nam poeta Aleje Ujazdowskie pod śniegiem („sanie zajeżdżają w głębi”—mówi scenaryusz); tymczasem ze źródeł historycznych, znanych Wyspiańskiemu, wiadomo, że pierwsze dni powstania '30 r. były bezśnieżne. Wedle p. G.-Siedleckiego rzecz tłumaczy się tem, że Wyspiański widział pewno Łazienki pod śniegiem w r. 1898, takimi je zapamiętał, a że do swoich wspomnień, zwłaszcza plastycznych, był „lirylicznie“ przywiązany i lubił je upamiętniać, że zresztą narzucały mu się one z wielką siłą, musiał więc i temu wspomnieniu—choć w jednej scenie—dać wyraz. — Może istotnie tak było; choć wobec braku dokładnych dat sprawdzić to trudno. Notaty obserwatorium meteorologicznego<sup>1</sup> mówią o śniegach w Warszawie przed 27 stycznia i po 3 lutego 1898 r.; dni od 27 stycznia do 3 lutego były ciepłe i dżdżyste. Może jednak w Łazienkach trochę śniegu mógł być Wyspiański widzieć i wówczas.

<sup>1</sup> Cf. *Spostrzeżenia meteorologiczne, dokonane w ciągu r. 1897—1900* (odb. z Pamiętnika Fizyograficzn., t. XVIII), str. 54.



Tak czy owak, — kiedy się poeta zbliżył do pałacu królewskiego, zobaczył

... — krzewy, co najdroższe,  
w zimowej, słomianej uwięzi; —

zobaczył nadto szereg wielkich drewnianych pudeł—niby trumien,—w których, jak się z łatwością mógł domyślić, spoczywały klasyczne posągi.

Poeta słyszał był zapewne przedtem o Łazienkach, jako o wdzięcznym rokokowo-klasycznym cacku, wytworze radosnej sztuki XVIII wieku („prześliczne Łazienki.... wśród rozkosznego gaju“: tak pisze o nich Barzykowski). A oto zobaczył je jakby w całunie grobowym. Reprodukcją zapewne ówczesnego wrażenia są wiersze *Nocy Listopadowej*:

Oto wszystko widzicie umarłe,  
powiędłe i zgasłe i zbladłe;  
ziemia się stała jako trup,  
drzewa obnażone z szat...

Jeśli po głowie Wyspiańskiego snuły się już wówczas te myśli, które w kilka lat później miały się stać podstawą jego poglądu na świat, myśli o wieczystej—palingenezyjskiej—przemianie życia w śmierć i śmierci w życie,—to obraz, który miał przed sobą, mógł te myśli przytrzymać i pogłębić.—Przytrzymać je mógł też widok, który rzucił się w oczy poecie przy uważniejszym spojrzeniu na pałac.

Na balustradzie nad gzymsem fasady mógł Wyspiański zobaczyć jedyne w tej części Łazienek nieosłaniane przed zimą statuy kamienne. Czy można wątpić, że turysta, poeta i plastyk rzucił na nie okiem ciekawem? A jeśli to uczynił, musiał ujrzeć

przedewszystkiem cztery duże figury ciosowe, stojące na szczycie fasady środkowej pałacu.

Są to postaci niewieście, przedstawiające cztery pory roku. Mamy więc tu nasamprzód — od strony wschodniej—Wiosnę:—z girlandą kwiecistą w rękę, z wiankiem u stóp. Po niej następuje Lato:—kobieta z głową wzniesioną, trzymająca obiema rękami przerzuconą przez ramię gałąź czy też pęk ziół. Trzecia figura to Jesień:—ręką prawą przyciska do siebie wazon napełniony owocami; w lewej ręce trzyma wspaniałe grono winne. Na końcu szeregu widnieje Zima:—postać szczelnie otulona płaszczem, dźwigająca coś dużego i ciężkiego.

Ten pochód pór roku—upostaciowanie kolejnych przemian w życiu natury—mógł uderzyć i zastanowić poetę. Odbywa się ten wieczysty pochód na dachu historycznego pałacu: mógł przeto dumańniom nadać charakter historyzoficzny. A że poeta, jak wiadomo, chętnie myślał plastycznymi kategoriami mitologii, mógł mu się przypomnieć już wówczas mit o Demetrze i Korze, władczyniach żywych sił przyrody.

Dziś, kiedy patrzymy na figury z nad balustrady pałacowej, przychodzi nam na pamięć scena III *Nocy Listopadowej*:

#### DEMETER

Patrz! wszystkie pędy pomarnieją,  
gdy nocą wichry powieją;  
patrz oto martwy konar drzew.

#### KORA

Pamiętaj, matko, wczesny siew....



III. POMNIK SOBIESKIEGO W ŁAZIENKACH.





## 6.

Jak widać z tekstu *Nocy Listopadowej*, do rzeczy, które najbardziej opanowały wyobraźnię poety w Łazienkach, należał teatr ponad stawem.—Zimą w jego okolicach park bywa zazwyczaj pusty, to też poeta bez skrępowania mógł przeskoczyć niską furtkę i dostać się do amfiteatralnego okola. Posągi tragiczków „przeciw sceny“, jak świadczy scenariusz obrazu IX naszego dramatu, bardzo interesowały Wyspiańskiego; niewątpliwie też postarał się zorientować w ich ugrupowaniu; (samyh posągów widzieć nie mógł ze względu na osłony zimowe).

Plansza na okładce *Nocy Listopadowej* daje nam widok z lewej strony amfiteatru. Aby jednak poeta na miejscu robił jakiś szkic, przypuścić trudno: w roku 1898 było to bądź co bądź niebezpieczne, a dla poddanego austriackiego niebezpieczne wdwójnasób; z przeinaczeń zresztą w perspektywie i proporcyach widać, iż rzecz była wykonana nie z natury.

W rzeczywistości pałac jest znacznie bliższy wyspy teatralnej, niż to przedstawia plansza Wyspiańskiego. Kształty jego inaczej się też oku rysują; cała budowla zwrócona jest do amfiteatru pod kątem nieco rozwartym, a nie ostrym, jak u Wyspiańskiego; przedewszystkiem jednak uderza na planszy brak belwederu pałacowego, który z wysokości widowni amfiteatralnej rysuje się przecież wyraźnie i okazale (patrz ilustr. II). — Przyczyny jednak tego braku można bodaj wyjaśnić.

Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa Wyspiański, spacerując po Warszawie, posługiwał się drukowanym przewodnikiem. Wolno przypuścić, że był to świeżo wówczas wydany, tani i bardzo popularny *Przewodnik Ilustrowany po Warszawie, Łodzi i okolicach fabrycznych* (drukowany u E. Skiwskiego w r. 1897). Do tej książeczki, opatrzonej niezłemi zdjęciami fotograficznymi, zaglądał pewno poeta i później, aby sobie w pamięci różne szczegóły warszawskie odświeżyć. Przypuszczenie zyska na prawdopodobieństwie, gdy zważymy, że na str. 227 wspomnianej książeczki znajduje się widok tej samej części Łazienek, z tego samego miejsca, w tym samym wykroju, co na planszy *Nocy Listopadowej*; pora roku nawet jest ta sama: jesienna. Lecz nie dość na tem! Bo oto na widoku tym również nie mamy belwederu pałacowego. Winą tu była lichota drukarskiej reprodukcji: belweder gdzieś się zatarł wśród linii gałęzi drzew. — Takie przypadki mają czasami wpływ na bardzo wybitne dzieła. Wyspiański, przygotowując wizerunek okładkowy *Nocy Listopadowej* w sześć lat po zwiedzeniu Warszawy, wspomagał widać swoją pamięć fotografią z *Przewodnika*; nie widząc na niej belwederu, nie uwzględnił go na swojej planszy. Uderza to tem bardziej, że wcale wyraźnie występują na tej planszy sylwety posągów z nad gzymsu. Przez tę zmianę pałac łazienkowski nabrał jeszcze więcej charakteru klasycznego, niż go posiada w rzeczy samej i śmiało może o nim mówić chór sceny VIII, że jest to „dom, stawion Hellenów sztuką“.

W perspektywie nie zastosował się Wyspiański



do wskazówek fotografii; ale bo też nie chodziło mu o realistyczny widoczek, jeno o odpowiedni nastrój; zarówno też jak rzeczywistość posiadał dlań znaczenie ten obraz, który pod wpływem wrażeń i pod przetwórczym działaniem fantazyi utrwalił się w jego pamięci.

A wrażenia poety z wyspy Łazienkowskiej musiały być silne; koloryt zaś tych wrażeń był widocznie posępny. Dekoracyjne ruiny teatru—zimą—na tle bezlistnych drzew—wyglądają istotnie nad wyraz smutno. Ponuro również wyglądają kamienni „tragikowie“ w osłonach z desek. — Zakątek ten przypomniiał poecie widocznie böcklinowską *Toteninsel*. To też w scenie IX *Nocy Listopadowej* „Teatrum Stanisława Augusta“ staje się jakąś wyspą śmierci, do której przywodzi swoją ponurą łódź starzec Charon, do której zlatują się nieśmiele „przejęte trwogą“, zawiedzione boginie zwycięstw<sup>1</sup>.

## 7.

Nie mniej silnie od wyspy oddziałął na poetę posąg Sobieskiego. Uderzył go swoim kształtem plastycznym i zarysował mu się jako symbol bohaterkiej tradycyi a zarazem mściwej sprawiedli-

---

<sup>1</sup> Przypiskowo muszę zaznaczyć, że jeden z krytyków Wyspiańskiego (nie znający Warszawy)—A. Mazanowski—interpretując *Noc Listopadową*, pomieszał teatr na wyspie w Łazienkach z teatrem Rozmaitości (*Stan. Wyspiański, Złoczów*, str. 81).

wości dziejowej.—Takie znaczenie ma w dramacie posąg dla spiskowców; —

on wie i czuje  
to co czujemy my —

powiada o nim Nabelak; Goszczyńskiemu zdaje się, że kamienny król „rozkaz daje“ belwederczykom.— W podobny sposób traktuje go i sam poeta, kiedy w programie muzycznym każe mu „ruszyć w galopie“ na wezwanie Eumenid (antrakt III), w scenie zaś IV udziela mu roli niebieskiego mściciela i wizyą jego straszy Wielkiego Księcia. W. Książę nazywał go przedtem „czarodziejem białym“ i „święcącym bohaterem“; po napadzie wszakże spiskowców czarodziej ten przeraża go:

... — koń jego parska  
pianą i wyrzuca mnie krew za koszulę [?].  
On na koniu, sam śnieżny król,—wskazał buławą,  
a koń kopytem w pierś,—w pierś moją bije, —  
tratuje mnie,—na moje wdarł się łoże!  
A rycerz król z kamienia krzyknął: Heliodorzell!

W. Księciu wydaje się, że będzie ukarany przez zjawę na koniu, jak świętokradca Heliodor z watykańskiego fresku Rafaela<sup>1</sup>.

Na tak szerokie potraktowanie pomnika Jana III wpłynęły oczywiście obfite wzmianki o nim u wszystkich historyografów powstania (od Hoffmana do Barzykowskiego), przedewszystkiem jednak zapewne osobiste wrażenia poety z r. 1898.

<sup>1</sup> Pochodzenie tego motywu pierwszy wyjaśnił St. Lack w studyum z 1904 r. i w *Uwagach o Nocy Listopadowej* (Krytyka, 1908, II, 344); po nim prof. Sinko (l. c., str. 187).

## 8.

Wobec tylu dowodów dobrej znajomości Łazienek—uderza nas, jako coś zupełnie z nimi sprzecznego, scenaryuszowa wskazówka obrazu II i szereg wzmianek zarówno w tym obrazie, jak w IV-ym, wedle których z okien pałacu Belwederskiego mamy widzieć w oddaleniu staw parkowy i „posąg konny biały“! Jak to sobie wyjaśnić? Bo przecież w rzeczywistości widok taki jest zupełnie niemożliwy. Posądzano poetę<sup>1</sup>, że „nie oryentował się zasadniczo w topografii Łazienek“ i że pomieszał Belweder z pałacem Łazienkowskim.— Tak jednak nie jest. Pałac Łazienkowski występuje jako teren akcji w scenie VIII, sceny zaś II i IV noszą wyraźny nagłówek: *SALON W BELWEDERZE*. Wyspiańskiemu były wprawdzie właściwe homero-we zdrzemnięcia (dość dużo wskazał ich prof. Sinko), w scenariuszu mogłyby się znaleźć łatwiej, niż gdzieindziej, bo poeta scenaryusze „dopisywał... dopiero do korekt drukarskich“<sup>2</sup>: — duża jednak ilość ważnych szczegółów treściowych wskazuje wyraźnie, że scena VIII rozgrywa się gdzieindziej, niż II i IV.—Wyspiański nie pomieszał Belwederu z Łazienkami, ale najwidoczniej wadliwie sobie Belweder zlokalizował.

Dwie rzeczy prawdopodobnie na to się złożyły. Przedewszystkiem—będąc w Warszawie, Wyspiański wcale pewno Belwederu nie widział. O pa-

<sup>1</sup> J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu*, str. 221.

<sup>2</sup> A. Chmiel: *Ze wspomnień Nocy Listopadowej*, Krytyka, 1908, II, str. 428.



łacu tym mógł był wówczas chwilowo zapomnieć albo wziąć za niego jaki inny gmach. Niema w tem nic tak bardzo dziwnego. Poeta może zwiedzał Łazienki sam i na jedyny z nich widok pałacu Belwederskiego (od drogi głównej), mógł nie natrafić. Przewodniki ówczesne o Belwederze również się nie rozpisywały; wspomniana książeczka E. Skińskiego podaje o nim tylko krótką i niejasną notatkę (na str. 193). Mimo więc bytności w Warszawie mógł mieć poeta wyobrażenie fałszywe lub mgliste.

Ostatecznie zaś mógł go zdezoryentować Barzykowski, którego studyował jako źródło historyczne przy pisaniu dramatu<sup>1</sup>.—A ten historyograf powstania listopadowego bywa czasami nieścisty i mętny. Nieścistości też dopuszcza się, opisując Łazienki. Belweder od szkoły podchorążych jest wedle niego odległy „o kilkaset kroków“. A oto jak przedstawia Barzykowski zbieranie się spiskowców w gaju łazienkowskim: „Noc była jasna, księżyc oświecał cały horyzont, tysiące gwiazd jaśniało, — przez ogołoczone z liści drzewa widać było z jednej strony Belweder, z drugiej pomnik Sobieskiego“<sup>2</sup>. W rozrosłym, gęstym gaju łazienkowskim w r. 1830 niełatwo pewno było o miejsce, z któregoby jednocześnie i Belweder i posąg królewski można było widzieć, bo i dziś jeszcze takiego miejsca niema! — Wyspiański jednak Barzykowskiemu uwierzył, a oczarowany snadź jego

<sup>1</sup> O wpływie Barzykowskiego na *Noc Listopadową* pisał w swej książce p. Pietrzycki.

<sup>2</sup> *Historja powstania listopadowego*, Poznań, 1883, I, str. 289.

romantycznym obrazem, postanowił wprowadzić na scenę obraz podobny. Wywnioskowawszy, że, skoro skądś z ogrodu widać było i Belweder i pomnik, to z Belwederu—ze wzgórza—pomnik ten również będzie widoczny, przepisał scenie znaną perspektywę obrazu II.

W której jednak stronie szukać tego „Belwederu Wyspiańskiego“? — Mamy na to dwie wskazówki w tekście. W scenie III („pod posągiem“) jeden ze spiskowców robi uwagę, że Sobieski „w stronę Belwederu wskazuje“. Sobieski — jak wiadomo—wskazuje bynajmniej nie w stronę Belwederu, ale na zachód — w stronę Pomarańczarni, Obserwatorium Astronomicznego i szpitala wojskowego (patrz ilustr. III).—Druga wskazówka zgodna jest z pierwszą. Wysocki (sc. I), przedstawiając plan powstania podchorążym (w gmachu szkoły), powiada do nich: „Przelecimy koło Belwederu ku miastu“. Otóż naprawdę droga z oficyn lazienkowskich (gdzie była szkoła podchorążych piechoty) wcale nie wiedzie koło Belwederu: przechodzi natomiast w pobliżu wspomnianych wyżej trzech gmachów.

Prawdopodobnem zdaje się będzie przypuszczenie, że Wyspiański Pomarańczarnię brał za pałac Belwederski. Pomarańczarnia stoi na wzgórku, dzieli ją od mostu na dzisiejszej Agrykoli kroków kilkaset (co wszystko Barzykowski pisał o Belwederze), wygląd jej jest szlachetnie poważny (patrz ilustr. IV)... Perspektywę tylko źle poeta przedstawił: bo wprawdzie od strony posągu widać Pomarańczarnię, ale z okien Pomarańczarni posąg jest

niedostrzegalny. (Mamy więc tutaj niedokładność w ocenie dystansu, podobnie jak na planszy okładkowej).

Przypuszczenia powyższe tłumaczą nam omyłkę poety, tak drażniącą dla wszystkich Warszawian, oglądających *Noc Listopadową* na scenie. A omyłki zrozumiałe o wiele mniej rażą, niż niepojęte.

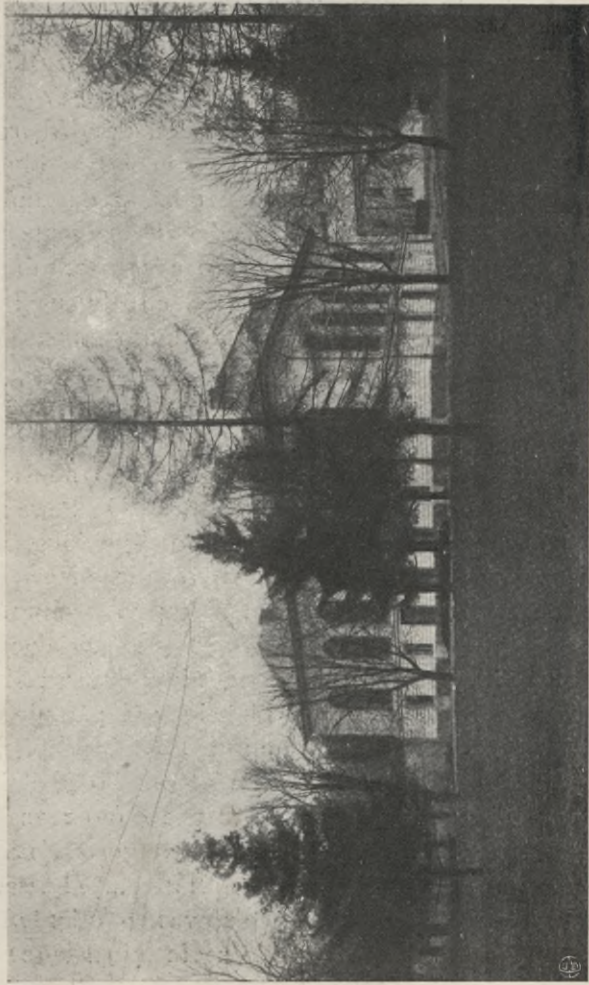
W świetle tych wyjaśnień możemy też lepiej zrozumieć koszmarową wizję W. Księcia. Księciu się zdaje, że Sobieski najeżdża na niego koniem, a to stąd, że konny posąg widzi on ciągle *en face* i rozdygotanej wyobraźni wypada go tylko ożywić. Dodawać zbyteczna, że fantazja Wyspiańskiego rozmiary tego posągu wyolbrzymiła.

## 9.

Nie poznawszy Belwederu, zaznajomił się zato Wyspiański bliżej z pałacem królewskim nad wodą. Ślad tej znajomości mamy w umieszczeniu sceny VIII *Nocy Listopadowej* pod kolumnadą przysionkową tego pałacu. Wzmianka zaś o sali Królów, jako „drugiej sali, okrągłej“ (str. 158), zdaje się świadczyć, że poeta zwiedził wewnątrz siedziby Stanisława Augusta. (*Przewodnik* Skińskiego o wewnętrznym urządzeniu pałacu nie rozpisuje się bardzo dokładnie).

Popelnia wprawdzie poeta omyłkę, pisząc o stojącym jakoby w tej sali posągu Erosa z łukiem; takiego bowiem posągu nie było w Łazienkach.





IV. POMARAŃCZARNIĄ OD STRONY PÓLNO-CNO-WSCHODNIEJ.



Trzeba jednak pamiętać, że od wycieczki warszawskiej poety do napisania *Nocy Listopadowej* (w ostatnich miesiącach 1901 r.) upłynęły blisko cztery lata: pewne więc szczegóły mogły się w jego pamięci zatrzeć lub pogmatwać<sup>1</sup>. Obok tego jednak inne rzeczy, których wrażenie było silniejsze, mogły bez wątpienia pozostać w pamięci wyraźne i świeże.

## IO.

A teraz, — nim przejdziemy do dalszych rozważań naszego tematu, — uprzytomnijmy sobie, na czem polega dramatyzm *Nocy Listopadowej*.

Poeta postanowił w niej przedstawić fatalność powstania '30 roku, które wedle niego od samego już początku niosło ze sobą zaród zguby.

Ta jego tragiczność została rozwinięta w utworze w sposób znakomicie—systematyczny.

<sup>1</sup> O datach powstawania różnych części *Nocy Listopadowej* mamy dokładne wiadomości dzięki wspomnieniom p. A. Chmiela, ogłoszonym w Krytyce w r. 1908 (t. II, str. 428 i nast.). Pierwszy plan utworu został wedle nich ułożony 14 listopada 1901 r. 24 listopada tegoż roku miał już Wyspiański napisaną pierwszą scenę, acz jeszcze nie była wykończona. 7 grudnia opowiadał poeta p. Chmielowi o scenie w teatrze Rozmaitości. 17 grudnia mówił już o całym szeregu innych scen, mianowicie — o scenie ogrodowej, „scenie klótni Pallady z Marsem“, „przewiezieniu poległych przez Charona“ i o scenie w mieszkaniu Lelewela; powiadał, „że ma już napisane ustępy“ z tych scen. Widocznie Wyspiański opracowywał naprzód najważniejsze epizody z różnych scen, a później dopiero wykończył je i łączył.



Zanim się jeszcze co zaczęło — w scenie I — pojawia się już złowróźbna bogini klęski — Nike Cheronejska — ze słowami:

Oto po Śmierć, po Śmierć dążę —

i z zapowiedzią, że bohaterowie nowego ruchu wojennego „będą jaśnieć przez chwilę“, wkrótce zaś legną „we krwi“,—jak ich poprzednicy z pod Maciejowic. — Tak tedy pojawia się złowieszczy motyw zguby już w momencie przygotowania.—A powraca później we wszystkich scenach następnych—jak ich jest dziewięć. Poeta—na sposób jakby muzyczny—poddaje ten motyw rozmaitym przeróbkom. Raz brzmi on słabiej, drugi raz potężniej,—raz w popolitym, to znowu w jakimś nadziemskim rejestrze,—to samotnie, to znowu z rozmaitą, bogatą, oryginalną, dziwnie wzruszającą, czasami niesamowitą harmonią:—ale zawsze jest to ten sam motyw. Słyszymy go i w scenach belwederskich i na ulicy, i w mieszkaniu Lelewela, i w szkole podchorążych, i w teatrzyku Rozmaitości i w parku Łazienkowskim,—i w straszliwej scenie ostatniej, kiedy znędzniała ruina bohatera bełkoce w łkaniu słowa modlitwy o wolność.

Akcyja tu właściwie nie rozwija się, nie postępuje. Dramatyzm nie stąd wynika, aby w każdej scenie było coś nowego, ale przeciwnie—stąd, że w każdej jest właściwie to samo. Wszędzie poryw, a przy nim lub za nim widmo nieszczęścia. W dziesięciu scenach dziesięć razy czujemy grobowy wiew klęski; a przecie to dopiero jedna noc; co myśleć o całym roku?

## II.

Scena VIII—przed pałacem królewskim—posiada jednak znaczenie osobliwsze w dramacie. Motyw fatalności dziejowej dźwięczy w niej najsilniej i najpełniej, chociaż zarazem najdziwniej. — O ile w scenach wcześniejszych widzieliśmy cząstkowe objawy tragizmu powstania, tutaj ogarniamy go w perspektywie ogólniejszej, szerszej:—symbolicznej. Bohaterka ze świata ludzkiego i bohater-bóg schodzą się w historycznym pałacu polskim, aby ta perspektywa rozlegle się mogła zarysować.

Przebieg akcji w tej scenie jest taki sam, jak w poprzednich; różnica tylko w aktorach i ich znaczeniu.—Do Łazienek przybywa Ares, upojony szalem pierwszych starć bojowych i obwołuje swoją „zwycięską moc“. Po walkach pragnie odpocząć. Boginie zwycięstw — Niki — zdejmują zeń pancierz i kask. Joanna-Afrodyte, porwana uniesieniem, oddaje się we władzę tryumfatora. Mają się święcić osobliwe „gody“ ich miłości. — Ale oto zaraz Niki „stulają skrzydła“ i „kładą się do snu w przysionku pałacu“; Ares oświadcza, że więcej już walczyć nie będzie; w chwilę zaś później zjawia się Kora, oznajmując, że dzieło Aresa skończone, że:

Dzisiaj kres — — —

i pocieszając tylko historyzoficznie, iż „krwi przełanej nie zmarni“.

Pojmuje się tę scenę przez jej niejako równoległość nastrojową do scen innych, przez jej „muzyczne“ niejako pokrewieństwo z niemi;—jej w ł a s-

na wszakże logika dramatyczna, jej „treść“ w sensie ścisłym — nastęrcza wszystkim komentatorom niezmierne trudności i właściwie do dziś dnia wystarczająco wyjaśniona nie jest.

Zdaje się jednak, że zawiły ten rebus można będzie rozwiązać—(na gruncie psychologicznym),—gdy tylko weźmie się pod uwagę tę — tak trafnie opisaną przez p. G.-Siedleckiego—„liryczną“ a plastyczną pamięć poety.—Ten liryzm i plastyka pamięci szczególne mają zastosowanie w odniesieniu do terenów, w których poeta mieści akcyę swych dramatów. Nie byłoby *Akropolis*, gdyby nie było katedry wawelskiej, nie byłoby *Wyzwolenia*, gdyby nie gmach teatru miejskiego w Krakowie; a jakąż rolę gra teren w *Legendzie* choćby i *Skatce!*

Znajomość też pewnych miejscowości, podobnie jak znajomość pewnych dzieł sztuki plastycznej bywa czasami konieczna do zrozumienia utworów naszego poety. Trudno zrozumieć *Wesele* temu, kto nigdy nie widział matejkowskiego *Wernyhory* i *Stańczyka*; wręcz nie sposób pojąć *Akropolis*, jeśli się nie zna wnętrza katedry krakowskiej choćby z fotografii<sup>1</sup>. Rozumiał to dobrze poeta: książ-

<sup>1</sup> Wogóle poezya Wyspiańskiego to poezya „uczona“. W samej *Nocy Listopadowej* iluż wiadomości wymaga autor od czytelnika! Trzeba znać freski Rafaela, by zrozumieć wzmiankę o Heliodorze (w sc. IV); trzeba wiedzieć coś o Atenie Parthenos fidyaszowej, by pojąć zaklęcia Pallady Wyspiańskiego „na Egidy złoto, kość i spiż“ (sc. I); musimy oryentować się niezgorzej w historii Polski, aby uchwycić sens dwunastu wyrazów, które wygłasza w końcu sc. VII tu jedynie pojawiający się i nienazwany ks. Czartoryski. Przykłady możnaby mnożyć!



kowe wydanie *Akropolis* mieści aż pięć tablic z wizerunkami dekoracyjnego tła dramatu. W pierwszym wydaniu *Nocy Listopadowej* widnieje również (na okładce) ważna ilustracja dekoracyjna.—Znajomość Łazienek może bez wątpienia dopomódz przy interpretowaniu tego utworu! Może dopomódz zwłaszcza przy interpretowaniu sceny VIII.

Bo wszak w pokoju przedsionkowym pałacu Łazienkowskiego (a koło niego przecież rzecz się dzieje) znajduje się posąg *Aresa* — ściślej: *Marsa* — odpoczywającego.

Stoi on po lewej stronie — we wnęce ściany przeciwległej wejściu i jest doskonale widoczny przez lewe okno z tarasu (Wyspiański mógłby mu się więc był przypatrzeć, nie wchodząc nawet do wnętrza).— Bóg wojny przedstawiony jest tutaj w pozie siedzącej, jako młody mężczyzna o mocnych kształtach, — bez szat i bez hełmu na głowie. Siedząc, lewą nogę opuścił swobodnie w dół, prawą zgiął i oparł na kamiennej podstawie; na wzniesionem przez to prawem kolanie złożył ręce; w prawej dłoni trzyma miecz, u lewego boku postawił tarczę; u stóp jego igra mały amerek i — przegiąwszy w tył główkę — stara się zajrzeć w oczy groźnego boga. Na cokole widnieje napis: *MARS REQUIESCENS*. (Patrz ilustr. V).

I bez tego jednak napisu nie trudno byłoby poznać, kogo ma posąg przedstawiać. Zarówno bowiem w akcesoryach, jak w anatomii i ogólnym charakterze kompozycji przypomina on bardzo sławnego *Aresa* z rzymskiego pałacu *Ludovisich*. Rzeźba ta — dzieło nieznanego mistrza greckiego z drugiej

połowy IV wieku przed Chr., przypisywane czasem Lizyppowi (w każdym zaś razie noszące wybitne znamiona jego szkoły), a nazywane zazwyczaj Aressem Odpoczywającym lub Aressem Zakochanym, — stała się prototypem całego szeregu różnych Aresów i — między innymi — pośrednio czy bezpośrednio — wpłynąć musiała na autora posągu warszawskiego. — Dzieło greckie bowiem wyobraża boga — wojownika — podobnie jak statua łazienkowska — z mieczem i tarczą, a bez szat i bez hełmu, przytem zaś w bardzo podobnej pozie; symetryczna jest tylko odmienność w ułożeniu rąk i nóg: na posągu greckim zgiął bóg nogę lewą i na lewem kolanie oparł ręce, w lewej też dłoni miecz trzyma. Różnica też uwydatnia się w traktowaniu głowy. Ares grecki ma wyraz twarzy miękki, oczy jego melancholijnie spoglądają w dal; „widzimy tutaj naprawdę zakochanego Aresa“ — powiada o nim historyk sztuki Furtwängler<sup>1</sup>. Mars łazienkowski ma rysy twardsze, surowsze, ale również w dal patrzy, o jego zaś zakochaniu mówi nam wymownie mały amerek.

## I2.

Poetę, który był zarazem malarzem, a podówczas grażył się w studyach nad Homerem, musiał uderzyć ten posąg helleńskiego boga z łacińskim

<sup>1</sup> Artykuł *Ares in der Kunst* w słowniku mitologicznym Roschera (I, 431).

napisem, stojący przy drzwiach do sali Królów. (Oczywiście przypomniał mu posąg starożytny, znany z reprodukcji fotograficznych lub gipsowych — może jeszcze z pracowni ojca). — Nie zastanawiał się pewno Wyspiański nad historią posągu: nad tem, kto go w Łazienkach postawił, ani kto go i kiedy wykonał. Gdyby go to interesowało, i tak by niewiele mógł w tym przedmiocie dociec: historia bowiem tej rzeźby do dziś jest jeszcze nieznaną. Ale on, jak wiadomo, drobnostkowych zainteresowań historyczno-archeologicznych nie posiadał. Interesowało go życie społeczne i osobiste problemy artystyczne, a z przeszłości to tylko, co się z tem życiem społecznem i z tymi problematami bezpośrednio łączyło<sup>1</sup>; rzeczy widziane rozważał w związku z dzisiejszem ich znaczeniem lub z tem, co w danym momencie odczuwał, a nie w związku z ich dziejami. Stańczyk z *Wesela* niewiele ma wspólnego z historycznym wesółkiem króla Zygmunta: to upostaciowanie tego, co się przywykło w myślach kojarzyć (o w szczególności przywykł kojarzyć sam poeta) ze znanym dzisiaj obrazem Matejki; to samo jest z Wernyhorą. A czyż ożywione posągi *Akropolis* wymagają komentarza ściśle historycznego? Czy wiele obchodzi poetę w tym utworze historyczny Sołtyk, Ankwicz,

<sup>1</sup> Charakterystyczną wiadomość podaje p. Chmiel (l. c., 432), że Wyspiański pytał go kiedyś, co to jest denar, bo wyrazu tego użył we wcześniej napisanym poemacie (a więc bez dokładnej znajomości jego znaczenia). Pytał go wtedy i o inne kwestye numizmatyczne, ale to znów w związku z własnem (obmyślonem już) dziełem.



Skotnicki albo autorowie ich nagrobków? Nic zgola. Posągi katedralne wstają i żyją, aby wyrazić te myśli i uczucia, które im narzuca poeta pod wpływem swoich własnych dumań.— Tak było zapewne i z Marssem Łazienkowskim.—Obraz tego niespodzianie tu spotkanego posągu wywołał cały szereg asocyacji ze świata klasycznego, a szczególnie pewnie homerowego, któremu poeta świeżo wówczas tak wiele czasu poświęcił (ilustrując *Iliadę*),—połączył się nadto zapewne z temi myślami, które Wyspiańskiemu stale towarzyszyły, gdy zwiedzał Łazienki. Co to były za myśli — tego oczywiście nie wiemy napewno; rzecz jednak wysoce możliwa i prawdopodobna, że ten, co już wówczas był autorem *Warszawianki*, a wrychle miał wydać *Lelewela*, chodząc po Łazienkach, myślał o powstaniu 1830 r. Wszak to powstanie tutaj właśnie — w tym parku—się zrodziło i stąd wybiegło lotnym płomieniem na Polskę. Ten posąg patrzył na jego rozwój! To był historyczny teren wypadków, które najbardziej wówczas z całych dziejów narodowych interesowały poetę.

Obraz kamiennego Marsa padł prawdopodobnie na tło stałych głębokich dumań o rewolucyi listopadowej. Tem mocniej zaś na tem tle mógł się utrwalić, że harmonizował dobrze z zasadniczym tonem owych dumań poety. Jak wiadomo z *Warszawianki* i *Lelewela*, Wyspiański tłumaczył sobie w owym czasie bardzo wiele objawów ruchu 1831 r. działaniem „szału“. A tu właśnie stawał przed jego oczami zaklęty w kamień bóg, znany z Homera jako miłośnik „szału“ bitewnego.



V. „MARS REQUIESCENS“.





Być może, że w r. 1898 poeta wcale jeszcze nie myślał, że kiedyś napisze dramat o 29 listopada; zdaje się wszelako, iż wrażenie oglądanego w przedsionku łazienkowskim Marsa zespoliło się najściślej—w liryczny związek nastrojowy—z myślami o powstaniu. I kiedy poeta ujął za pióro, związek ten zaważył wybitnie na koncepcyi sceny VIII,—ba, nietylko sceny VIII, ale całego dzieła.

Rola bowiem Marsa-Aresa nabrała dla poety znaczenia centralnego w *Nocy Listopadowej*. Jeśli nie widać tego dostatecznie wyraźnie z samego dramatu, to wszelkie wątpliwości pod tym względem rozprasza program muzyczny; (wcześniej już zauważono, że program ten jest właściwie uzupełnieniem treści tekstu dramatycznego).

Na samym początku tego programu czytamy co następuje:

#### UWERTURA

(ARES) MARS skarży się przed Zewsem, że nie mogąc zdobyć nowej sławy, nie może zyskać miłości i oświadcza, że nie zezwoli na uprowadzenie Kory (Prozerpiny) dla Plutusa, jeżeli sam syty nie będzie.

(Zews powołuje Pallas i posła [!/] ją do Polski, Pallas staje w Warszawie).

Cała więc, jak widzimy, sprawa wojenna, wszczęta listopadowym wieczorem 1830 r., wynikła wedle poety stąd, że Ares zatęsknił do nowej sławy i nowej miłości.

W dalszym ciągu programu imię Aresa powraca jeszcze kilkakrotnie, przyczem trzy razy pisze

je poeta majuskułą (ARES); nikogo zaś innego z bogów tym środkiem typograficznym nie wyróżnia.

Warto też zwrócić uwagę, że w pierwszym zdaniu „części muzycznej“ obok greckiej nazwy ARES występuje łacińska MARS,—jak na posągu Łazienkowskim.—Wogóle greckie nazwy bogów mieszają się tu z łacińskimi. Obok Kory jest Prozerpina. Joanna nie nazywa się Afrodytą, ale Venus (bez wariantu nawet greckiego).

Przypomnieć także można, że i w tekście dramatu mamy łacińskie nazwy bogów. Bóg świata podziemnego nazywa się tutaj z łacińska Orkus: nie Hades, czy Pluton<sup>1</sup>. Wielki Książę w scenie X wita Joannę okrzykiem: „A! A! A! Wenera!“ Joanna zaś w półoblędzie, przypominając sobie noc minioną, mówi o Marsie („Mars mnie zabiera“).

A więc widzimy, że, aczkolwiek poeta nadał swoim bogom piętno greckie, mieszały mu się jednak do tej greckości ciągle asocjacje łacińskie, bezpośrednio narzucane przez wspomnienia wrażeń warszawskich. Wiemy z nieocenionych pamiętników p. A. Chmiela, że pierwiastkowo miał Wyspiański Palladę wprowadzić thorwaldsenowską — „w szatach długich—powłóczystych“: a więc styłowo bliższą warszawskim Łazienkom, aniżeli Atena Parthenos fidyaszowa. Ostatecznie Hellada zwyciężyła: poeta czuł się w niej swobodniej, niż w Rzymie, zarówno dzięki studjom homerowskim, jak i wrodzonym inklinacyom. Musiała się w nim jednak toczyć walka pomiędzy tymi czynnikami a wspom-

<sup>1</sup> Jest jeszcze obok tego błędna nazwa Plutus.

nieniami Łazienek, Walka ta przetrwała przez cały okres komponowania dramatu i odbiła się jeszcze na później opracowanej „części muzycznej“.

### 13.

Wróćmy jednak do treści *Nocy Listopadowej*. Program muzyczny wskazuje nam, iż dla dokładnej interpretacji sceny VIII musimy rozszerzyć swoje widnokęgi i ogarnąć całą—ogólną—kompozycję dzieła.

Jakże się ona przedstawia?

Oto Mars zapragnął nowej sławy i miłości; zagroził przytem naruszeniem porządku życia w naturze, jeżeli jego pragnienia spełnione nie będą. Tedy Zews—Przeznaczenie przychyła się do jego pragnień i postanawia dać mu możność odznaczenia się a zarazem nową kochankę.

Gdzie się to ma spełnić, wyjaśnia nam pierwsza scena dramatu. Polska ma walczyć z Carem, a — jak informuje Pallas — w walce tej „szal ma być Aresowy“.

Ares, wedle dalszego przemówienia tejże bogini, „uleciał z Olimpu“ i podburza lud warszawski. Wedle informacji programu muzycznego, w antrakcie po scenie I, Ares „gromadzi wojska, wyprowadzając je z koszar“.—Za objaw poniekąd aresowego uniesienia możnaby uważać już pewne szczegóły napadu na Belweder (sc. IV).—O dalszych postępach tego rozpędu słyszymy w scenie VI z ust Bronikowskiego i Lelewela:



Tłum ludzi pędzi, — tam, to tu —

tam krew —

Więcej jeszcze mówi o ruchu powstańczym Nike z pod Cheronei:

Mrą wasi wrogowie  
i waszych świętości stróże  
walczą!

.....

śmierć kosil

.....

Tam krew i zawierucha!!

Potem z muzyki (antrakt VI) mamy poznać, że „Ares na czele wojsk polskich i rosyjskich idzie przez miasto na Belweder“. W scenie VII widzimy część tego wojennego pochodu. Uniesiony Ares obiecuje sobie, że

trupami zaściele pole!

Nie dba on o to, kto zwycięży; chce tylko, by przelewała się krew. „Szaleństwem oszołomiony“, „rozłącza się z rozumem“, co mu wyrzuca Pallas. Mały jednak porywa za sobą i, upojony czy „oszalały“, chełpi się z władzy nad niemi. Zdobywa sławę, do której tak tęsknił.

Aby się to wszakże wszystko mogło dokonać, Zews-Przeznaczenie zmobilizował innych bogów, przede wszystkim zaś Palladę. Przysłana do Warszawy, ma ona przygotować grunt do wystąpienia boga-bojownika. Posłuszna woli zewsowej, ale nie wtajemniczona w ostateczne intencje jego rozkazu— Pallas przejmuje się sprawą gorąco i szczerze, zwołuje podwładne sobie Niki, poleca im podburzyć

miasto, sama zaś szczególną opieką otacza inicjatora ruchu powstańczego—Wysockiego: dodaje mu zapału, obiecuje sławę, przypomina pobudki spisku i uśmierza odruchy zazdrości. — Tyle czyniąc dla sprawy Aresa, pragnie wszakże mądra bogini, aby Ares działał z nią łącznie, wedle zasad niejako jej strategii; a strategia ta ma cel wyraźnie wytknięty: wywalczyć Polsce zwycięstwo<sup>1</sup>.

Ares jednak, stęskniony za rozlewem krwi i sławą, gardzi strategią, gardzi rozumem<sup>2</sup>. A tłumy idą za nim. Jednostki tylko nieliczne zachowują kult dla Pallady; sprzeniewierza jej się Lelewel, szuka jej jednak „zdyszany“ Bronikowski, ulega jej Czechowski, Wysocki i Zaliwski (scena VII).

Pallas, nieświadoma woli Przeznaczenia, pragnie z wybuchowego porywu Polaków zrobić coś więcej, niż popis aresowej bitności: chce zrobić rozumne dzieło. Że zaś „oszalałemu“ Aresowi przełożyć tego nie podobna, postanawia przeto usunąć go na czas jakiś od wypadków, a napełniwszy złudnem poczuciem zwycięstwa, uwięzić w rozkoszach miłości; działać zaś chce przez ten czas sama,— na własną rękę i o własnych tylko siłach.

Zamiar ten realizuje Pallas w scenie VIII: posłuszne jej Niki wiodą tryumfującego Aresa wśród

<sup>1</sup> Sam poeta tak to objaśniał. Cf. Chmiel, l. c., str. 431.

<sup>2</sup> W jednym miejscu *Nocy Listopadowej* Pallas jest wyraźnie określona jako bogini rozumu politycznego. Jest to mianowicie w sc. VI. Bronikowski tak mówi do Lelewela:

Ja tu biegłem i wbiegłem zdyszany,  
bom sądził, że rozum zastanę,  
że Pallas, że wróżka Ulissa  
u ciebie przebywa z egidą.

pochwał do pustego pałacu w Łazienkach. — Staje się zadość woli Pallady, ale Pallas nie wie, że spełnia się przez to zarazem wola Przeznaczenia. Poza Przeznaczeniem bowiem nic się tu odbyć nie może: co bogini uważa za swój podstęp, to w istocie jest tylko wypełnieniem losu. Ares się odznaczył w boju, teraz pozyska miłość: tak Zews postanowił.

#### 14.

Wiadomo z Homera, z pieśni demodokowej w VIII księdze *Odysei*, że kochanką Aresa była Afrodyte, żona Hefajsta.

W r. 1830 jednak Ares występuje na innym niż u Homera terenie, a przeto i kochankę pozyska inną. Kochanka ta wszakże będzie mieć rysy podobne do Afrodyty i miłość jej ku bogu rozwinięta w okolicznościach podobnych do homerowej tradycyi. Afrodyte była cudzą żoną, pożycie jej z mężem nie było dobre. I teraz wynajdzie poeta dla Aresa mężatkę, w małżeńskim życiu nieszczęśliwą. Będzie ona, jak Cypryda, piękna; jak ona, będzie ku Aresowi i jego dzielności porwana pałacą tęsknotą miłosną.

Taką kochankę dla Aresa upatrzył poeta w bohaterce ze świata ludzkiego—Joannie, żonie W. Księcia Konstantego. Homerowska miłośnica Aresa była wprawdzie boginią, ale mitologii starożytnej nie obce były podania o cudzołożnych stosunkach bogów z mieszkankami ziemi; pod tym więc względem odskok od antycznej tradycyi nie był znaczny. Wprowadzić tę zmianę było tem zręczniej, że przecież



chodziło o przedstawienie nowej miłości Aresa, do której droga wiodła przez sławę zdobytą w 1830 r.: kobiecie-ziemiance łatwiej było wnieść ze sobą na scenę ten element historyczny, aniżeli którejkolwiek z bogiń pogańskich—zupełnie w zakresie historyczności bezradnych.

Księżna Joanna jest, jak Afrodyte, urodziwa. „Wenerą“ nazywa ją jej własny mąż. A z mężem tym żyje się jej nierówno,—podobnie jak Afrodycie z Hefajstem. Joanna roi oddawna o walecznym rycerzu, o bohaterze *à la* Sobieski, któryby „zadął w róg“ i zapalił burzę w całej ojczyźnie. Myślała, że mąż jej właśnie takim herosem będzie. Zawiodła się. Pograża się więc tylko w świat płomienistych marzeń... Nie bez złośliwości może, ale zato z plastyką zestawia poeta i zrównywa wielokrotnie te marzenia z nieokreślonymi tęsknotami erotycznymi. Joannę „szał... bierze“. Zmysłowo wierna mężowi, przywiązana nawet do niego bardzo, myślą daleko od niego odbiega. Zdradza go psychicznie (jak Afrodyte fizycznie zdradzała Hefajsta). Psychiczne też przedewszystkiem pobudki wiodą ją naprzeciw Aresowi. Ta, która przy czytaniu Lamartine'a rozmyślała o potędze chrześcijańskiego Stwórcy, a w ciężkich chwilach modlitewnie wzywała „Najświętszej Paniénki“, korzy się teraz poddańczo u kolan greckiego boga, gdyż jest on realizacją jej rojonego ideału, spełnieniem jej tajnych marzeń o walce i wspaniałości rycerskiej. Jeżeli zaś w jej słowach tyle się czuje uniesienia zmysłowego, wytłumaczyć to można tem, że Niki wiodą ją do Aresa we śnie lunatycznym (w który za-

padła z końcem sceny IV), czy też bezpośrednio z tego snu zbudzoną (—rzecz nie jest jasna—); bądź co bądź działa tu senne podniecenie erotyczne oraz senne zmieszanie i zamięszenie wyobrażeń: na takim tle wypełniają się tajone, idealne pragnienia Joanny; że zaś jest ona z natury zmysłowa,—więc w tych nadzwyczajnych okolicznościach— wobec wspaniałego boga—nie tylko dusza, ale i zmysły jej płoną; zatraciwszy pamięć o więzach małżeńskich, poddaje się przemożnemu urokowi.—Wymaga tego zresztą Przeznaczenie i — wzgląd literacki: potrzeba zachowania podobieństwa do dziejów Afrodyty<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Czy scena VIII jest rzeczywistością, czy też czyjaś wizją senną? Joanna opowiada o niej w scenie X: „To sen był, — — taki był mój sen—tej nocy“. P. G.-Siedlecki (wielki zwolennik interpretacji racjonalistycznych) wnosi stąd, że jest to istotnie tylko sen Księżny Łowickiej (Tyg. Il. 1915, № 48). Ale powiedzenie Joanny kwestyi jeszcze nie rozstrzyga: ona może uczestniczyła w wypadkach sc. VIII we śnie lunatycznym, ona zresztą nie może sobie tych nadzwyczajności inaczej tłumaczyć jak tylko sennem widzeniem. — W akcji Aresa, Nik i Pallady jest ta scena najzupełniej realną: istotna część ich sprawy w niej się rozgrywa.—Nie pozostawia zresztą pod tym względem wątpliwości sam poeta, pisząc w programie muzycznym antraktu IX: „Ares i Joanna (Venus) budzą się“ i w dalszym ciągu opisując czynności Aresa.—(„W sen“ udali się Ares i Joanna z końcem sceny VIII).—Przyjęcie techniki Homera i jego motywów nastręczyło tu Wyspiańskiemu więcej trudności, aniżeli w innych scenach. Umyślnie też może otoczył tę scenę atmosferą nieokreśloności, która ludzi krytyków—podobnie jak w licznych utworach romantycznych, gdzie sen i jawa mieszają się ze sobą w sposób zupełnie nieuchwytny.—Prof. Sinko pisze o tej scenie nieco niewyraźnie: jest to wedle niego „senna wizja Joanny, ale zarazem wykonanie iliadzkiego podstępu Pallady“ (*Antyk Wyspiańskiego*, 193).





VI. „POLONIA REFLORESCENS“.





To pewna, że—jak tradycyjna wersja mitologiczna o miłości Aresa została odmieniona przez poetę, tak też — z drugiej strony — odmiennie nam się przedstawia w scenie VIII znana z wcześniejszych scen bohaterka-kobieta. Przeinaczenia te były nieodzowne, aby ci dwoje mogli się ze sobą spotkać. — Wchodzi tu jednak w grę jeszcze coś innego.

Niki, prowadząc na początku sceny Joannę-Afrodytę do Aresa, dodają „dziwną“ zdaniem prof. Sinki uwagę, że „wstaje [ona] ze śmiertelnych mar“. W dalszym ciągu Joanna sama wypowiada cały szereg niemniej dziwnych uwag, które właściwie nie jej osobistych stosunków dotyczą, ale czegoś ogólniejszego. Najwidoczniej otrzymuje ona tutaj jakąś rolę reprezentacyjną. — Odczuwali to krytycy już dawno. P. G.-Siedlecki zaznaczył duchowe pokrewieństwo Joanny z belwederczykami i całą generacją powstańczą. P. Pietrzycki określił ją jako „symbol poezji w porywach powstańczych“.

Istotnie—już nawet we wcześniejszych scenach występuje Joanna jako reprezentantka całego swego pokolenia w Polsce. „Polską czarownicą“ nazywa ją Wielki Książę; „czar ciebie polski owiał“—mówi gdzieindziej: „w blaskach ty polska dusza“... —Rozegzaltowana literaturą romantyczną, z „rysem dumy i bladeścią lica“ — charakterystycznymi znamionami czasu—marzy Joanna o podźwignięciu Ojczyzny przedewszystkiem. Posąg Jana III, pamiątka narodowej chwały, ciągnie ją „ku sobie urokiem“ i „uporczywie wbija [się jej] w oczy“.—Książę Konstanty wie, jakich ma słów użyć, aby ją poruszyć:

A chciałabyś ty, — co — od morza, hej do morza?

Podobnie jak wielka część społeczeństwa karmiła się nadziejami lepszej przyszłości, mającej wyniknąć ze związku unii realnej z Rosyą, tak Joanna spodziewała się, że mąż jej — rosyjski książę — stanie się wskrzesicielem Polski. Sceny II i IV wskazują dowodnie, ile ją to kosztowało goręczy i łez. Straciła też wiarę w Konstantego. Na chwilę wiara ta wybucha jeszcze (w scenie II) pod wpływem gorączki zmysłów, — po to jednak tylko, by zaraz zgasnąć i już nie wskrzesnąć. — Wie ona, co się dzieje w duszach rówieśnych, wie, że w ich „sercach ogień wre“, że „czekają i rwą się już“. Zaczyna żyć ich nadzieją i z zachwytem najwyższym wykrzykuje słowo „powstali!“ —

W psychice Joanny dokonywa się takąż sama zmiana, jak w psychice całej generacji. Ze „śmiertelnych mar“ koncepcji politycznej rosyjskiej „wstaje“ Joanna, — jak całe jej pokolenie, — aby pójść w służbę wojennych szarów Aresa — we śnie bodaj.

A teraz przypomnijmy, że w przedsionku pałacu Łazienkowskiego — po prawej stronie drzwi do rotundy — jako *pendent* do posągu Marsa odpoczywającego — stoi drugi posąg. Przedstawia on kobietę o radosnem obliczu, ustrojoną w uroczyste suknie i bogate kwietne girlandy, — dzierżącą w ręku berło. Na podstawie posągu jest napis: *POLONIA REFLORESCENS*. (Patrz ilustr. VI).

Spotkanie więc Aresa z Joanną to scena, wynikła z ożywienia posągów w przedsionku królewskiego pałacu w Łazienkach, podobna do I aktu



*Akropolis*, który wynika z ożywienia posągów nagrobkowych w katedrze na Wawelu<sup>1</sup>.

## 15.

Czy Wyspiański już w 1898 r. w taki sposób „wyjaśniał“ sobie przedśionkowe posągi Łazienek, jak w r. 1901 — dociec nie sposób; nie sposób też odpowiedzieć na pytanie, czy wspomnienie tych posągów było pierwszą pobudką do wprowadzenia świata mitologicznego na scenę dziejowego dramatu. Pewną wszakże zdaje się być rzeczą, że, kiedy w ostatnich miesiącach 1901 roku otoczyła Wyspiańskiego fala wspomnień warszawskich, obrazy posągów Marsa i Polonii wzbily się na wierzch tej fali, opanowały fantazyę poety (w sposób zrazu może dla niego samego nawet nieświadomy), później zaś stały się integralnym, podstawowym elementem w koncepcyi dzieła, w szczególności zaś oddziaływały na obecne ukształtowanie sceny VIII<sup>2</sup>. Być może, że dzisiejsze swe znaczenie dla dzieła uzyskała ta scena (i jej koneksye) dopiero w trakcie pisania dramatu przez poetę: Wyspiański bowiem, ułożywszy

<sup>1</sup> Już w r. 1904 trafnie przedstawił Lack jako znamioną właściwość twórczą Wyspiańskiego, że „korzysta [on] ze wszystkiego, co znajduje na terenie obranym“ i „stwarza“ z tego „fikcyę“. (*Noc Listopadowa*, Nowe Słowo, 1904, str. 464).

<sup>2</sup> Prof. Sinko za najwcześniejsze uważa sceny z Korą; nie wyjaśnia jednak, na jakiej podstawie to czyni (czego tem bardziej żałować należy, że jest to opinia sprzeczna z relacyami p. Chmiela).

sobie w ogólnych zarysach plan, pozwalał później, aby osoby uplanowanego dzieła, jak powiadał, „same do niego gadały“<sup>1</sup>, niektórym zaś szczegółom pozwalał, aby „same się już układały“<sup>2</sup>, a więc biernie poddawał się napływowi wspomnień i podświadomym poruszeniom psychiki. Dziś w każdym razie znaczenie tej sceny jest wielkie. Prócz doniosłości, jaką dla całego dramatu posiada rola Marsa-Aresa, do znaczenia szczególnego sceny owej przyczynia się to—tak sprzeczne z logiką realizmu—skomplikowanie roli księżny Łowickiej, dokonane, jak śmiem przypuszczać, pod wpływem statuy Polonii w Łazienkach i jej sąsiedztwa ze statuą Marsa. — Księżna Łowicka jest w tej scenie właściwie jedną postacią o trzech rolach: nie tylko bowiem jest sobą, ale również Afrodytą i Polonią.

Kiedy mówi, że Eros ją ściga, kiedy upewnia Aresa, że jego pieszczotom wystarczy, „miłośnym chętna upałom“, — przypomina nam przedewszystkiem rolę „lubieżnej Afrodyty“ (jak ją istotnie nazywają Niki).

Kiedy jednak powiada:

i uwiedziona wojny znakiem  
na mieczów igrzysko wstałam  
i jestem oto tu z orszakim, —

gdy mówi:

poza mną, poza mną trumna,

<sup>1</sup> Chmiel, l. c., str. 429.

<sup>2</sup> O projektowanym chórze w *Nocy Listopadowej* mówił Chmielowi, że „jeszcze nie wie, jakim on będzie, ale on sam się już ułoży“ (ibid., 430); *ipsissima verba poetae!*

gdy przypomina sobie, że

w nędzy i lęku się gięła

i kiedy wypowiada do boga wojny te słowa ufnej nadziei:

przez wstyd mój i hańby przeżyte  
ty pomścisz mej niemocy, —

czujemy, że nie jest wtedy ani Afrodytą, ani Joanną, jeno reprezentantką tej, co — w kamień zaklęta—tęskni w pałacu Łazienkowskim do odkwitnięcia.

Jako indywiduum, Joanna prawie niknie, opanowana narzuconymi przez los obowiązkami podwójnego przedstawicielstwa, do którego była predestynowana przez swoją zmysłowość i przez patriotyczną egzaltację. Jak Cassandra Kochanowskiego, mogłaby Joanna powiedzieć:

Nie władnę dalej sobą; nie jestem swoja.

Utożsamia się ona poprostu z postacią z posągu.

Choćbyśmy nie rozumieli wszystkich uzasadnień tego przedstawicielstwa, musimy się na nie zgodzić, kiedy Joanna w dalszym ciągu mówi o „niepokoju“ i trosce w swoim sercu:

bo walczył wzajem [?/] mąż i brat  
a nie wiem jaki walki bieg  
i nie znam jeszcze krwawych strat,  
czyli mam płakać męża  
a cieszyć się brata zdrowiem,  
czy bratowego zgonu  
płakać, a męża kłać zabójcę — ?



Rzecz oczywista, że nie są to własne troski Joanny, lecz troski wielu, wielu serc: inaczej przecie ten niepokój żony zdradzającej o los zdradzanego męża byłby tylko efektem farsowym. A tutaj jest traktowany jak najpoważniej.

Tak jest już aż do końca tej sceny. Kobieta o troistej roli przynosi Aresowi w dani swoją miłość i oświadcza, że jest on tym, „w którego wierzy“. Ares ją wiezie w głąb pałacu, a w tejże chwili boginie zwycięstw zapadają w sen. W Joannie-Polonii budzi się lęk i zwątpienie. Ares oznajmia jej wtedy, że „dzieło“ „spełnione“ i że wieńce już w łunach pierwszych walk zostały zdobyte... Joanna chowa „lice... wylęknione“, szlocha i drży, i zdobywa się tylko na krótkie, z głębi serca jednak idące słowa: „To źle“. — —

Dalszego ciągu dowiadujemy się ze sceny następnej i z programu muzycznego. —

Ares i Joanna udają się na spoczynek i w zaborczo długiej pieszczocie zasypiają. — Tymczasem przychodzi chwila, że Pallas chce już wyrwać Aresa z „oków miłości“ i pociągnąć go znowu do wspólnych działań, by „wszystko ponurzy[ł] we krwi“ (str. 177). Ale wtedy właśnie objawioną jej zostaje wola Przeznaczenia. Pallas dowiaduje się, że była jedynie „igraszką“ „w ręku Boga“ (=Zewsa). „Ares [już] odebrał swą dań“: tyle mu właśnie przeznaczono sławy i zwycięstw, ile ich zyskał, nim, upojony, dał się opętać „Amorom“. — Posłuszna Zewsowi, powraca Pallas na Olimp. — Naród po „szczęścia błysku przez chwilę“ zostaje sam, z „krwawym głodem“, z zapaloną duszą, a „bez

pomocy“: czeka go tylko niedola.—Po odlocie Pallydy budzi boski posłaniec Aresa i Joannę (program muz., str. 204). „Ares widzi się oszukany, że uwierzył w zwycięstwo. Gdy go Joanna chce zatrzymać, odpycha ją“... „Ares rozpacza, rozwala drzwi pałacu i porzuca Joannę, by wrócić na Olimp“.

Jest to więc ta sama smutna pieśń o fatalnych losach porywu powstańczego, którą słychać we wszystkich scenach.

Osobliwa jednak instrumentacja i przeosobliwa harmonia (jeśli się wolno posłużyć terminami muzycznymi) sprawiają, że w scenie VIII brzmi ta pieśń bardziej tajemniczo a zarazem bardziej przejmująco. Wszystko w niej jest symboliczne. Symbole prowadzą nas już poza granice czasowe nocy 29 listopada i pozwalają w skrócie perspektywicznym ogarnąć cały przebieg powstania<sup>1</sup>. Jest to już nawet właściwie płaszczyna allegoryi...

Pallas pokłócona z Aresem — to rozum stanu w niezgodzie z porywem bojowym.

Ares „oszalały“ — to dezorientacja początków wybuchu.

Pallas, więżąca boga wojny — to dyplomacya, pragnąca obejść się bez szału.

Miłosne „gody“ Aresa i Joanny-Polonii — to bezmierny entuzjazm dla tych, którzy walczą.

---

<sup>1</sup> P. G.-Siedlecki (w książce *Wypiański*, str. 119 i nast.) ogranicza symbolikę sceny VIII do początków powstania; sen Aresa to wedle niego paraboliczne przedstawienie objętności ogółu polskiego dla zapału podchorążych. Ale czemu to Pallas Aresa na sen wysyła, czemu bóg zasypia w objęciach Joanny, i t. d.—tego p. Siedlecki nie wyjaśnia.

Obawy Joanny o męża i brata — to refleks rozdwojenia narodu.

Ares wśród sławy i miłości obezwładniony — to osłabienie zapału i dzielności przez beczynność.

Spóźnienie Pallady i potknięcie się o własny podstęp — to losy niefortunnych zamysłów dyplomatycznych.

Odlot Pallady i Aresa na Olimp — to nieszczęśliwy koniec powstania.

W ten sposób można sobie tłumaczyć dziwne obrazy scen VIII i IX. Wybiega w nich poeta poza czas i przestrzeń oznaczone w scenariuszu, podobne jak w III akcie *Bolesława Śmiałego*, i ukazuje nam w symbolach fragment przyszłości... „Z tej jednej nocy — trafnie powiada Lack — pada światło na wszystkie zdarzenia późniejsze“.

Są w tem wszystkim koncepcye wysoce racjonalistyczne (jak wszelkie allegorye), nie można powiedzieć jednak, aby się one wiązały w jedną całość niemi racjonalnej dramatycznej logiki. Wiążą się nastrojami, muzycznie: bo nastrojowe motywy terenowe i nastrojowe pokrewieństwa były tu punktem wyjścia. Panuje tutaj logika muzyczna. W muzyce zaś Joanna, Venus, Polonia mogą brzmieć jednakowo, mogą stanowić jeden motyw...

Słowami Lacka możnaby powiedzieć, że „na dnie dzieła... była jakaś pieśń, jakaś melodia, jakiś rytm“<sup>1</sup>: one to stanowią jedność utworu. Na tem dopiero tle można wytłumaczyć sobie (i względnie zrozumieć) wszelkie paralele i substytucye Wys-

<sup>1</sup> *Uwagi o Danielu*, Krytyka, 1908, II, str. 171.



piańskiego — wciąż pamiętając o tem, że racye logiczne ciągle się tu mieszają z racyami nastrojowymi. Razi to wielu ludzi nawykłych do sztuki realistycznej i ceniących nadewszystko jej wartości intelektualne<sup>1</sup>; wielu wszakże innych wzrusza — i to nader intensywnie: — jak muzyka.

## 16.

Scena VIII odbywa się w pałacu Łazienkowskim, a główne postaci występujące w niej — Ares i Joanna — są, jak starałem się stwierdzić, spokrewnione ze statuami przedsionka. Ale Ares, Joanna-Venus i Niki to nie wszyscy jeszcze aktorowie tej sceny: scena nie kończy się też odejściem dwojga kochanków do komnat pałacowych — na sen. Gdy bowiem idą, pojawia się naprzeciw nich Kora „jako królowa“ i wyjaśnia zdumionym wieczyste koleje wszechrzeczy, których tajemną treścią jest palingeneza: kolejność zamierania i odradzania się przez śmierć. Pałac Łazienkowski przedstawia bogini jako „kraj tajemny“, część wstępną swojego królestwa, przez którą droga wiedzie w podziemne

---

<sup>1</sup> Dla St. Tarnowskiego (*Historya Literatury Polskiej*, t. VI, cz. 2, str. 547) jest *Noc Listopadowa* „nierozumiała, niedocieczona w myśli“. — P. A. E. Balicki (Przegl. Polski, t. 170, str. 569) widzi w tym utworze „oko jakiegoś nienaturalnego historyka z mózgownicą rozspanego poety“ (subtelność stylu — właściwa temu krytykowi). — Niechętnie też usposobieni są względem tego dzieła: p. J. Flach (*St. Wyspiański*, 1908, str. 68—71) i p. Kotarbiński.

regiony Erebu<sup>1</sup>; jest to zarazem jakby specjalnie polska część państwa erebowego: bezpośrednio pod pałacem — wedle słów Kory — mają się znajdować groby—śpichlerze, a w nich przechowują się dobre ziarna, mające kiedyś — na polach użyźnionych krwią — zakiełkować ku chwale Ojczyzny. — W ten sposób rozszerza się rola pałacu Łazienkowskiego. — Z programu muzycznego dowiadujemy się o tej roli jeszcze więcej. Pałac jest miejscem, w którym Kora ukrywa się przed poszukiwaniem Eumenid (antrakt III), a później spotyka się z Plutonem i święci z nim gody. „Gody odbywają się w ciemności w pałacu zamkniętym“ (antrakt VII). — Pomysły te — podobnie jak pomysł obdarzenia główną rolą Aresa — zrodziły się zapewne nie z bujnej tylko fantazyi, ale pod wpływem wspomnień warszawskich poety i w tych wspomnieniach mają uzasadnienie.

Pałac królewski z jego bogactwem pamiątek historycznych i niepospolitych dzieł sztuki, z emblematami narodowymi na ścianach, z posągami królów w sali okrągłej<sup>2</sup> i wyrytym nad nimi znaczącym werselem Lukana: *UTILE MUNDO EDITI*

<sup>1</sup> Wedle *Odyseji*, X i XI, wejście do 5 dziedzin Kory znajdowało się wśród skał na zachodnim krańcu ziemi.

<sup>2</sup> Królowie ci — warto przypomnieć — wszyscy czterej mieli osobliwszy urok dla Wyspiańskiego. O Batorym pisał dramat jeszcze na ławie gimnazjalnej (cf. *Pisma pośmiertne*, II, str. 232), Kazimierzowi Wielkiemu poświęcił jedno z najgłośniejszych swych dzieł poetyckich (1900) i jedno z najgłośniejszych dzieł malarskich; o Zygmuncie I wspomina w *Weselu*; Sobieski jest symbolem bohaterstwa polskiego w samej *Nocy Listopadowej*.

*IN EXEMPLUM*—bez sztucznego naciągania mógł być uznany za jakiś „śpichrz zasobowy“ zamarłej kultury polskiej, jakim go mieni poeta. — Że zaś w sali Balowej — zaraz u wejścia (od strony łazienki) — stoi przy kominku kamienny Cerber, — można utożsamienie pałacu z państwem Hadesa i Kory uznać za uzasadnione w kompozycyi Wyspiańskiego i zupełnie zgodne z logiką jej ogólną.

Kora jednak jest w *Nocy Listopadowej* nie tylko—jak u Homera—władczynią podziemi, ale także — jak w mistycznych teoriach orfików — bóstwem, które włada całą naturą, każe wszystkiemu zamierać i wszystko znowu odradza.

Ta koncepcya bóstwa za pomocą rozmaitych nici myślowych jest związana z dramatem powstania.

Przedewszystkiem—główne uroczystości eleuzyńskie na cześć Kory odbywały się jesienią, i wówczas to przedstawiano misteryum zstąpienia Kory do podziemi. Powstanie zaś '30 roku też zaczęło się jesienią; a dla Wyspiańskiego z r. 1901 była to okoliczność znaczenia niemałego; wedle wiarygodnych pamiętników p. A. Chmiela<sup>1</sup> poeta między innymi „upatrywał przyczynę nieudania się powstania listopadowego w tem, że poczęte było niejako w tej chwili, kiedy życie w świecie naszym zamiera, kiedy przyroda układa się do sennego spoczynku“. To mistyczne przeświadczenie było dostateczną racją, aby wprowadzić do dramatu zarówno Korę,

<sup>1</sup> l. c., str. 431.



jak i Demeter w charakterze „symbolów siły obumierającej“<sup>1</sup>.

Ponadto Kora wplątana jest w dramat w dwójaki sposób: przez pewne uczestnictwo w jego akcji i przez wewnętrzne pokrewieństwo swej istności z istnością ludzkich aktorów. Jest jednym z osobliwych paradoksów *Nocy Listopadowej*, że o akcji czynnej Kory wiemy jedynie z „części muzycznej“, dramat zaś sam ukazuje nam jedynie muzyczno-nastrojowe związki jej dziejów z dziejami pokolenia powstańców.

Otóż z programu muzycznego wiemy, że Ares, spragniony sławy i miłości, zagroził, że — o ile nie uzyska okazji do ich zdobycia — nie zezwoli na konieczne z logiki rzeczy odejście Kory do Plutona. Zews wobec tego postanawia, aby się w Polsce dokonało powstanie. Kora gotuje się do odejścia (przez pałac Łazienkowski) i zabiera z sobą, jako dar ślubny, krew poległych (!), przyniesioną jej przez Kery (antrakty I, III, VII).

Z dramatu samego nie wiedzielibyśmy o tem wszystkim. Tam patrzymy na rolę Kory w świetle nastroju symbolicznego, roztaczanego przez nią, a następnie w świetle podobieństw i kontrastów dramatycznych.

P. A. G.-Siedlecki i prof. Sinko zaakcentowali bardzo mocno (przesadnie mojem zdaniem) podobieństwo Kory do księżnej Joanny. Podobnie jak Kora opuszcza matkę i schodzi do kraju podziemnego, tak Joanna opuściła społeczeństwo polskie,

<sup>1</sup> Chmiel, *ibidem*.

wychodząc za W. Księcia. Czyniła to wbrew poczuciu narodowemu, ale w imię miłości:—tak i Korze—żał rozstać się z matką, ale miłość ciągnie ją do Plutona. Joanna nadto marzyła o roli wskrzesicielki narodu (podobnej do Kory, która wskrzesza na wiosnę wszystką naturę): tylko że jej się to nie udało. Do swoich celów chciała Joanna dążyć przez agitowanie W. Księcia na rzecz polszczyzny; i tu podobieństwo się kończy, bo Korze taka propaganda jest zupełnie obca.—Być może, że nie są to wszystko podobieństwa przypadkowe; w każdym bądź razie nazbyt są szczupłe, abyśmy mogli się zgodzić z p. G.-Siedleckim, że Kora to „helleński, mitologiczny prototyp“ Joanny<sup>1</sup> i nie uznać tego twierdzenia za przesadę racjonalizującego symplifikatora.

Więcej już bodaj uwydatnia się związków pomiędzy Korą a powstańcami. Przedewszystkiem zresztą rzucają się tu w oczy kontrasty. Powstanie bowiem rodzi się wtedy właśnie, kiedy Kora odchodzi w kraj śmierci. Następnie: Polska — powstając—podnosi się przeciw z „trumny“ politycznego ucisku; tymczasem Kora, udając się do Hadesa, opuszcza ukochaną matkę i drogi nad wszystko blask słońca. Podobieństwo jednak pewne jest w tem, że zarówno dzieło powstańców, jak postępek Kory poczęte są z miłości;

w ogniach miłości stoję cała, —  
a żar me piersi pali, —

tak może mówić nie tylko Kora, ale i Polska po-

<sup>1</sup> Tygodnik Illustr., 1915, № 48, str. 683.

wstająca.—Więcej jeszcze analogii wystąpi na jaw, gdy się zastanowimy nad stosunkiem Kory do Demetry. Ich pożegnanie można uważać za odpowiednik pożegnania powstańców z pokoleniem rodzicielskim (najcharakterystyczniejszym reprezentantem tego pokolenia jest w *Nocy Listopadowej* stary Lelwel). — W słowach małżonki Plutona dźwięczy ekstatyczna radość poświęcenia, do którego miłość popycha; — mogłaby ona dźwięczeć tak samo w ustach powstających Polaków. — Ból Demetry to jakby ból Ojczyzny, której dzieci rzucają się w niebezpieczeństwa, a szal Eumenid, przez nią pobudzonych do działania, miesza się z szalem powstańczym (część muzyczna, antrakt III).

Jeszcze jeden związek pomiędzy misteryum Kory a dziejami powstańców wyjaśnia się z przemówienia bogini samej w scenie VIII. Uwypukła się on na tle mistycznej historyozofii i metafizyki Wyspiańskiego. Podobnie jak Kora zstępuje do podziemia, aby

za drugą wiosną wrócić znów, —

tak i powstańcy nie giną na zawsze: owszem, treścią ich zapалу żyć będą

wieki i lata co przyjdą,

— bo za nadejściem jakiejś wiosny historycznej Kora na nowo powoła ich do życia.

I zapęd, i siłę skryję,  
przechowam lata długie  
i kiedyś ich — — — — użyję!!

Tak ona sama o tem mówi.



W tych wszystkich związkach niema, oczywiście, racjonalnych uzasadnień i logicznej linii. P. G. Siedlecki powiada nawet (i bodaj trafnie), że podobieństwo między sprawą Kory a sprawą powstania jest „nieuchwytnie dramatycznie“, aczkolwiek „przenikające“<sup>1</sup>. Chodzi bo też tu raczej o związki nastrojowe. Dzieje Kory to jakby poboczny temat muzyczny, który w pewien sposób bądź odpowiada, bądź przeciwstawia się tematowi głównemu. Muzyczna logika góruje stale nad logiką literacką. Na to musimy się zgodzić, by mózdz w pełni zrozumieć i odczuć poetę.

## 17.

Taką tedy rzeczą najważniejsze motywy mitologiczne *Nocy Listopadowej*—sprawa Aresa i sprawa Kory—dądzą się wywieść z Łazienek i dokładniej przez nie wyjaśnić. Moznaby poszukiwać w Łazienkach rodowodu, a przynajmniej uzasadnienia także i dla szeregu drobniejszych, drugorzędnych motywów. Wywody takie jednak nie mogą już posiadać większego znaczenia i większej siły przekonującej. Aczkolwiek bowiem możliwą jest rzeczą, że jakiś szczegół z pałacu Stanisława Augusta głęboko zapadł w pamięć poety i później z falą wspomnień wypłynął, trudno jednak dowieść, że nie mamy tu do czynienia z koincydencyjami przypadkowemi. Komentatorowie wszakże Wyspiańskiego potracają często i o takie drobne kwestyjki.

<sup>1</sup> *Wyspiański*, 1909, str. 37.

Prof. Sinko np. z aluzyi o „Marsyasowych fletniach“ w przemówieniu Niki z pod Cheronei wyprowadza wniosek, że „widocznie Wyspiański pamiętał posąg jakiegoś Sylena z ogrodu Łazienkowskiego, a ponieważ i Marsyas był Sylenem, jego tu wprowadził“<sup>1</sup>.—Jak wiemy, Wyspiański żadnego Sylena w ogrodzie Łazienkowskim widzieć nie mógł; mógł natomiast, jeśli zwiedzał wnętrze pałacu, widzieć satyrów na wypukłorzeźbie w łazience; mógł widzieć Sylenów na dwóch obrazach Jakóba Jordaensa (starszego), mógł wreszcie widzieć posąg marmurowy samego Marsyasa, podpierający wieko kominka w sali balowej — przy wejściu do „gabinetu zielonego“<sup>2</sup>. Być może, że coś z tego istotnie zapamiętał... Pewności mieć nie można.

Być może również, że utkwiała w pamięci poety Pallas, w dwojakiej postaci występująca w pałacu Łazienkowskim: raz w marmurze, w „popiersiu wielkich rozmiarów“, będącem „kopią... antyku w Muzeum Watykańskim, robioną przez Albacinię“<sup>3</sup>; drugi raz na fresku ściennym w sali Balowej—tuż przy drzwiach do „gabinetu zielonego“ (w pozie siedzącej, — obok Herakla)... Być może... Pewności mieć nie będziemy...

<sup>1</sup> *Antyk Wyspiańskiego*, str. 183.

<sup>2</sup> Cf. Sobieszkański, *Encykl. Powsz.*, XVII, 563—566; Сомовъ А., *Каталогъ картинъ, находящихся въ императорскомъ Лазенковскомъ дворцѣ*, Warszawa, 1895. Zdjęcie fotograficzne posągu Marsyasa podaje album *Łazienki Królewskie*, 1916, tabl. X.

<sup>3</sup> *Przewodnik po Warszawie* W. Gomulickiego i J. Sobieszkańskiego, [1909], str. 164. W r. 1915 wywieźli to popiersie Rosyanie.

Na jednym z fresków sali Balowej mógł Wyspiański również widzieć wspomniane w *Nocy Listopadowej* „dzieci Eola“ — z wydętymi policzkami. Czy je widział — nie wiemy.

Wyszukiwanie tych drobnych podobieństw głębszego celu, oczywiście, nie posiada, uzasadnione jednak jest przez fakt, że wyobraźnia Wyspiańskiego lubiła się często ograniczać szrankami lokalnymi (dramaty krakowskie; dramat rzymski w *Legionie...*). Skoro się zaś już owe podobieństwa wyławia, na jedno jeszcze możnaby zwrócić uwagę. Dziwny pomysł wprowadzenia Niki do teatru mógł zrodzić się pod wpływem przypomnienia dwóch Nik z kurtyny Teatru Wielkiego w Warszawie. — Czy tak jednak było naprawdę — znowu nie wiemy.

## 18.

Wiemy natomiast z zupełną już pewnością, że z wszystkich tych motywów stworzył Wyspiański dzieło niezwykle oryginalne, o dziwnym a silnym uroku. — Raz przeczytane czy wysłuchane ze sceny — dzieło to pozostawia w pamięci trwałe ślady, które przy lada potrąceniu zmieniają się w plastyczne obrazy o charakterystycznej barwie nastrojowej. — Do plastyki obrazów tych przyczynia się w dużym stopniu czynnik topograficzny *Nocy Listopadowej*. — Bezsprzecznie też obrazy owe tem są dla nas wyrazistsze, im bliższy nam jest i lepiej znany teren dramatu. Kto zna i kocha Łazienki, dla tego scenerya tego utworu będzie wymowniejsza. —



Moment informacyjnego a zarazem uczuciowego przygotowania, o którym tylokrotnie (i słusznie) mówiono przy „krakowskich“ dziełach Wyspiańskiego, nie jest bez znaczenia i przy jego dziele „warszawskim“.—Wiele więc z siły swego działania zawdzięcza *Noc Listopadowa* Łazienkom.

Tak dużo jednak zapożyczywszy od nich, spłaca im dług ten ze szczerą nawiązką. — Jak wiadomo, miejsca mają dla ludzi wartość uczuciową nie tylko ze względu na bezpośrednie wrażenia, których dostarczają, ale także ze względu na swoją historję i na poezję, która dokoła nich została rozsnuta przez artystów. Świtez to dla nas nie tylko „piękne“ jezioro, ale jezioro z ballad Mickiewicza! — Możemy też przez pryzmat *Nocy Listopadowej* z jej monumentalnymi scenami mitologiczno-symbolicznymi spoglądać na Łazienki. I jeśli znajomość Łazienek może nas bardziej zbliżyć do dzieła Wyspiańskiego, to z drugiej strony owo dzieło może nasz związek uczuciowy z parkiem królewskim pogłębić i umocnić. — Niejeden też zapewne z czytelników Wyspiańskiego, spacerując po uliczce koło oficyn pałacowych w Łazienkach, myślał o Demetrze i Korze, a patrząc na ciemnozielone wody stawu, przypominał sobie łódź Charonową ze sceny IX naszego dramatu.

*Noc Listopadowa* nie była pierwszym występem Łazienek w poezji polskiej. — Rozległy park królewski zdawna wabił ku sobie nie tylko miłośników przyjemnej przechadzki, ale i pisarzy.

Opisał go (krótko wprawdzie) już Krasicki (*Opisanie podróży z Warszawy do Biłgoraju*, wyd. 1782 r.):

.....rozkoszne gaje,  
 Kędy ptasząt liczne zgraje,  
 Gdzie się wietrzyk z trawką pieści,  
 Strumyk mruczy, liść szeleści,  
 Gdzie kunszt z gustem połączony,  
 Wabi oko z każdej strony....

Szczególniej pociągał imaginacye poetyckie w tym ogrodzie pomnik Jana Sobieskiego.

Już samo jego odsłonięcie—w dniu 14 września 1788 r. odbyło się pod znakiem poezyi: w teatrze ogrodowym wykonano uroczystą kantatę, napisaną przez Naruszewicza, o której gazeta współczesna powiada, że była „do łez pobudzającą“. W kantacie tej, obok hymnów na cześć króla-bohatera oraz uniesień patryotycznych, nie brak było i „podziwienia“ dla „lubej gajów odległych przestrzezi“<sup>1</sup>.

Trembecki nawoływał w tym czasie „swoich współziomków“, aby pod posąg „walecznego Jana“ szli składać przysięgi na niezłomną wierność i całkowite oddanie Ojczyźnie...

W r. 1819 dostały się Łazienki po raz pierwszy do powieści polskiej; mianowicie do sentymentalnego romansu Ludwika Skomorowskiego *Hrabia Ostroróg albo Okropna Tajemnica*. Młody i zapalny bohater tego utworu pod „kolosem Jana III“

<sup>1</sup> *Kantata w dzień inauguracyi Statuy Króla Jana III dnia 14 września 1788*. Występują tutaj osoby o sielankowych imionach Korydona, Tymoklei, Amarylli i Erofilii oraz „pospolstwo“ stanowiące chór.—Na widowisko to, połączone z „baletem heroicznym“, wyległa cała Warszawa. (Cf. A. Kraushar, *Echa przeszłości*, 1917, str. 392 i nast.).

marzy o dawnych rycerskich czasach (str. 165). Rzecz dzieje się jesienią. Ta pora roku „z wielu odarła wdzięków“ Łazienki, jak powiada autor, „ale [one] zawsze podobać się muszą“...

Z pierwszym obszerniejszym artystycznym opisem Łazienek spotykamy się w powieści Elżbiety Jaraczewskiej *Zofia i Emilia* (Warszawa, 1827). Zarówno droga do parku, jak i on sam są tu przedstawione bardzo malowniczo. Powieściopisarka zwraca uwagę na ciemną zieleni kasztanów łazienkowskich, przyjemne powietrze, pogodną toń stawu i odbity w wodzie widok pałacu. Damy, zebrane tutaj na „feté“, wydają jej się „jak nimfy lub młode Grecyi dziewice, zabierające się obchodzić uroczystość bogini wdzięków lub kwiatów“; kiedy zaś zmierzch zapadł i wszystko „pokrył jednostajną szatą“, przypominają jej się znowu „cienie“, przechadzające się „po miłych Elizejskich polach“. — Budzą więc w niej Łazienki wspomnienia klasyczne, acz występują jako dekoracya wybitnie romantycznego widowiska i zabawy. „Osoby z towarzystwa“ mianowicie przedstawiają w teatrze nad wodą „nową melodramę“ — *Pani Jeziora*, ułożoną wedle poematu Waltera Scotta w przekładzie Karola Sienkiewicza; potem zaś następuje „przy ogólnej illuminacyi“ bal w pałacu Łazienkowskim, a środkową część tego balu stanowi „anglez, ten jednostajny i ulubiony taniec Albionu“ (tom II, str. 116 i nast.).

W charakterze *maestoso* wspominają o gaju Łazienkowskim i o posągu Sobieskiego pisarze powstaniowi. Karol Hoffman, pisząc o przejściu



belwederczyków przez most na kanale parkowym, powiada: „uradowali zapewne cień patrzącego bohatera“<sup>1</sup>...

Mniej natomiast miały Łazienki powodzenia w liryce pejzażowej, która od czasu *Sonetów Krymskich* rozwieliśniała się w literaturze polskiej. — Kondratowicz w swoich *Wrażeniach Pielgrzyma* z r. 1858 ledwo zwrócił na nie uwagę, banalnie określił, jako „strojne“ i „rozkoszne“, i tylko dla kamiennego króla znalazł żywsze słowo<sup>2</sup>.

O sześć lat jednak już wcześniej otrzymały Łazienki w darze cały sonet—od poety wprawdzie anonimowego i mało znanego, ale bardzo serdecznego. Poeta ten, podpisujący się inicjałami A. S.—S., a rodem, zdaje się, z Białej Rusi, opowiada w swym wierszu (*Łazienki Królewskie w wieczór*), że lubił chodzić do Łazienek wieczorem, a siadłszy w ustrojni „przed kaskadą“, pogrążał się przy świetle księżycowem w dumach o swojej „rodzinnej stronie“ i o czasie, mijającym bez powrotu<sup>3</sup>.

W powieści — w miarę rozpowszechniania się i rozwijania tego gatunku literackiego — pojawiały się Łazienki częściej. Trudno obecnie ogarnąć ilość i zdać sobie sprawę z jakości tych wzmianek. Być może, że kiedyś jakiś miłośnik ogrodu królewskiego i literatury polskiej zarazem, rozporządzający czasem i swobodnym umysłem, zbierze wszystkie te opisy i ułoży poetycką antologię Łazienek.

<sup>1</sup> *Wielki Tydzień Polaków*, przedruk, Warsz. 1915, str. 23.

<sup>2</sup> *Poezye*, wydanie zupełnie, 1872, tom VII, str. 141.

<sup>3</sup> *Poezye* przez A. S.—S., Warsz., 1852, tom II, str. 105.

Tu przypomnieć trzeba tylko chronologicznie bliżki *Nocy Listopadowej*, a wspaniały w swoim artyzmie obraz tego ogrodu w *Ludziach Bezdomnych* Żeromskiego (1899). Wielki stylista w nieporównanie pięknych słowach maluje jesienny koloryt parku. Opisuje kolejno różne drzewa łażeniowskie: klony, orzechy włoskie, drzewa octowe, sokory, topole „prawdziwie niebotyczne“, wierzby, świerki i olchy;—wspomina łączki, zarośla, ścieżki i stawki, a ze szczególną lubością zatrzymuje się przy skrajnie południowej odludnej części parku. Droga zasłana liśćmi, woda „nieruchoma, ślepa i głucha“;—przerozmaite a przedziwnie oddane barwy, blaski, szmery i głosy, chłód powietrza, zapach nawet „miły, ostry“ liści zwiędłych:—wszystko to układa się w całość wspaniałą a surową, „która mówi o śmierci“. „Powiew śmiertelny“ i „wylęka cisza“ tego krajobrazu harmonizują z ciężkimi myślami człowieka<sup>1</sup>.

*Noc Listopadowa* pod względem środków stylowych, oczywiście, ani się równać może z hipnotyczną siłą słowa Żeromskiego. Najpiękniejsze nawet jej wiersze, wyjęte z całości i zestawione z cudnym rozdziałem *Ludzi Bezdomnych* — wydadzą się słabe i blade.—Ale bo też nie na stylu samym polega jej poezya:—jak we wszystkich dziełach Wyspiańskiego, ujawnia się ona dopiero w całości dramatu: w zharmonizowanym kompleksie różnorodnych czynników: obok więc stylu — także kompozycji, pomysłów scenicznych, motywów de-

<sup>1</sup> Tom I, rozdział: *Smutek*.



koracyjnych, nastroju i muzyczno-nastrojowych skojarzeń.

Do „poezyi Łazienek“ dodaje *Noc Listopadowa* momenty nowe: stawia ją mianowicie na płaszczyźnie historyzoficzno-symbolicznej, a niepomierne wzbogaca przez dziwne połączenia ze światem plastycznych wyobrażeń religii antycznej<sup>1</sup>. Niezwykłością obrazów wnika w myśl, a symboliką zdumiewa głęboko.

Dzieł o podobnem—pejzażowo-symbolicznem—piętnie niewiele posiadała cała Warszawa. Opiewano stolicę niejednokrotnie i na różne tony, opisywano najprzeróżniejsze jej widoki i zakątki — z niepospolitym częstokroć artyzmem (dość wspomnieć Gomulickiego) — przeważnie jednak była to realistyczna lub nastrojowa *Kleinmalerei*. — Na monumentalnej wysokości *Nocy Listopadowej* dwie bodaj tylko rzeczy z poezyi Warszawy można umieścić: *Uspokojenie* Słowackiego—z przejmującą wizją Starego Miasta — i zakończenie berentowskiej *Ozimy* (1911) — z rozsymbolicznym obrazem *trivium* przed kościołem Św. Krzyża i melancholijnym widokiem równinnych brzegów wiślanych. — Chronologicznie między tymi utworami stoi dramat, przy którego tworzeniu Wyspiański mówił Chmielowi<sup>2</sup>, że chciałby go „tak napisać, żeby *Wesele* było niczem wobec *Nocy Listopadowej*“.

<sup>1</sup> Postaci mitologiczne—wedle pięknego powiedzenia Lacka—„heroizują“ grunt łazienkowski.

<sup>2</sup> Chmiel, l. c., str. 429.







# PRZEGLĄD HISTORYCZNY

POD REDAKCYĄ  
J. K. KOCHANOWSKIEGO

WYCHODZI W WARSZAWIE

PRENUMERATA

16 marek — 18 koron.

ADRES REDAKCYI

Warszawa, Koszykowa 67.

ADMINISTRACYA

ulica Marszałkowska Nr. 114, w drukarni Wł. Łazarskiego.

SKŁAD GŁÓWNY W TOW. MIŁOŚNIKÓW HISTORJI

Stare Miasto 31.

WYDAWNICTWA  
TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW HISTORII  
W WARSZAWIE.

- 1) *Bronisław Chlebowski*: Warszawa za książąt mazowieckich (wyczerpane).
- 2) *Marceli Handelsman*: Warszawa w roku 1806—1809.
- 3) *Aleksander Kraushar*: Alberti'ego widoki Warszawy.
- 4) *Ignacy Baranowski*: Biblioteka Załuskich w Warszawie.
- 5) *Władysław Smoleński*: Jan Dekert, prezydent Starej Warszawy.
- 6) *Franciszek Giedroyć*: Warunki higieniczne Warszawy.
- 7) *Aleksander Kraushar*: Typy i oryginały warszawskie.
- 8) *Stefan Ehrenkreutz*: Z dziejów organizacyi miejskiej Starej Warszawy.
- 9) *August Zaleski*: Konfraternia kupiecka miasta Starej Warszawy.
- 10) *Władysław Smoleński*: Komisya Boni Ordinis warszawska.
- 11) *Maksymilian Baruch*: Baryczkowie.
- 12) *Ignacy Baranowski*: Z dziejów rodów patrycyuszowskich (wyczerpane).
- 13) *Franciszek Giedroyć*: Porządek ogniowy w Warszawie.
- 14) *Kazimierz Konarski*: Pałac Brühlowski w Warszawie.
- 15) *Aleksandar Kraushar*: Salony literackie w Warszawie.
- 16) *Ignacy Baranowski*: Pomnik na placu Zielonym.

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299465

B





Biblioteka Politechniki Krakowskiej



**II-7501**

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



**100000299465**