

Między Nietzschem a Wyspiańskim: teoria dramatu Ostapa Ortwina

Spójną charakterystykę Ostapa Ortwina jako teoretyka dramatu sformułować można opierając się na cyklu trzech, mocno związanych wspólnym węzłem tematycznym, artykułów: *Ibsen w rozwoju dramatu*, *Utopie o dramacie* oraz *O teatrze tragicznym*. Tekstem dającym początek teoretycznym refleksjom Ortwina był – opublikowany w 1900 roku we lwowskim „Promieniu” – *Ibsen w rozwoju dramatu*. Już w tym artykule krytyk bardzo wyraźnie (i z niemałym kontenansem) formułuje swoje poglądy dotyczące istoty sztuki dramatycznej: dramat wymaga równowagi między „indywidualną a społeczną duszą człowieka”¹, gdyż, jako zwierciadło życia zbiorowego, jest „najbardziej społeczna ze wszystkich gałęzi sztuki”² – tak można by sformułować główny

¹ Pierwodruk: O. Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, „Promień” 1900, nr 3, 5, 7. Cyt. za: tegoż, *O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. i szkicem biograficznym poprzedziła J. Czachowska, Warszawa 1969, s. 56. Dodajmy, że monografista krytycznoliterackiej recepcji twórczości Henrika Ibsena, Jan Michalik, wymienia ten artykuł jako jedną z pierwszych ważnych, wręcz prekursorskich, analiz dorobku norweskiego dramaturga: „Jedyny, bardzo interesujący, właściwie aż do odczytów z 1905 r. Lucjana Rydla i Wilhelma Feldmana odosobniony dokument recepcji (pozytywnej) twórczości Ibsena przez środowisko krytyczne Młodej Polski, to pełen entuzjazmu dla pisarza artykuł Ostapa Ortwina” (J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875 – 1906*, Wrocław 1971, s. 30, przypis 87). Nieco wcześniej, w 1899 roku, o dorobku dramaturgicznym Ibsena pisała Malwina Posner-Garfeinowa, *Z literatury obcej. «Kurhan» i «Olaf Lilienkrans», dwa nieznane dramaty Ibsena*, „Krytyka” 1899, z. 1.

² Istotne dopełnienie tej myśli zawarł Ortwin w jednym z późniejszych artykułów: „Jest teatr widomym wyrazem i ucieleśnieniem niezatrąconego jeszcze komunizmu duchowego, owego dna narodowej kultury, z którego wyrasta rozgałęziony pień ogólnospołecznego życia. [...] Na rzecz i korzyść tej pierwotnej, jednej i niepodzielnej wspólnoty rozplywa się w teatrze i unicestwia odrębność indywidualna” (O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, [w:] tegoż, *O Wyspiańskim i dramacie*, s. 84). Podobne przeświadczenia zdaje się czerpać Ortwin z lektury *Narodzin tragedii* Nietzschego, gdzie czytamy: „to jest pierwszym działaniem tragedii dionizyjskiej, że państwo i społeczeństwo, w ogóle przepaść między człowiekiem a człowiekiem, ustępuje przemożnemu uczuciu jedności” (F. Nietzsche, *Narodziny tragedii czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Kraków 2005, s. 39. Kolejne cytaty z tej pozycji lokalizowane będą bezpośrednio w tekście głównym po skrócie *N*). Gotowość do takiej postawy winna przyświecać nie tylko odbiorcy, ale także twórcy, jak poucza Nietzsche: „na każdej wyżynie sztuki wymagamy przede wszystkim pokonania podmiotowości, wyzwolenie się od «ja» i zamknięcia wszelkiej indywidualnej woli i chętki” (tamże, s. 30). Tragedia umożliwia wyjście poza siebie i zjednoczenie z prabytem, które rodzi rozkoszne uczucie ulgi, gdyż indywidualuacja stanowi powód cierpienia – Nietzsche określa ją jako ciężącą na człowieku kłętą i przyczynę zła.

argument tego studium. Od dramaturga wymaga Ortwin dogłębnego zrozumienia praw powodujących ludzkimi zachowaniami, a od widza głębokiego wczucia w psychikę postaci oraz intensywnego przeżycia oglądanych na scenie wydarzeń. Takie założenie staje się punktem wyjścia do krytyki współczesnego Ortwinowi teatru („Do teatru chodzi się nie jak do świątyni, ale jak do kasyna”), dramatu („Na scenie rozpanoszyła się farsa, lekka komedia i sztuka z tezą”) oraz upodobań widzów („W teatrze rządził przedsiębiorca, spekulujący na drobnostkowe gusty filisterskiej publiczności”)³. Ortwin wskazuje również na kierunki rozwoju teatru, prowadzące – jego zdaniem – do kryzysu sztuki scenicznej (wymienia m.in. francuskie komedie salonowe oraz niemieckie dramaty historyczne⁴), by na tym negatywnym tle uprawomocnić swoje przekonanie o przełomie, jaki zaszedł wraz z pojawieniem się na literackiej scenie Ibsena – „największego dramaturga czasów nowożytnych”. Powiada Michał Głowiński, że Ortwin interpretuje Ibsena jednostronnie i stronniczo, gdyż „szuka w jego twórczości potwierdzenia dla swej z Nietzschego się wywodzącej koncepcji dramatu”⁵. Zgoda, lecz w tym momencie istotniejsze wydaje się jednak to, że tekstem tym, balansującym na pogra-

Jeszcze tytułem wyjaśnienia: choć przed kilkunastoma laty pojawiło się nowe polskie tłumaczenie debiutanckiej książki Nietzschego (*Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, przeł. B. Baran, Kraków 1994), korzystam z powstałego w 1907 roku przekładu Leopolda Staffa. Choć Bogdan Baran eliminuje pewne błędy merytoryczne, które pojawiły się w tłumaczeniu Staffa oraz nasycza tekst terminologią filozoficzną (w miejsce młodopolskiej manieri stylistycznej, którą przesiąknięty jest przekład Staffa – zwraca na to uwagę Piotr Goźliński, *Nietzsche – adwokatem teatru*, „Dialog” 1995, nr 8, s. 106-107), pozostają jednak przy wersji z początku XX wieku (z wszystkimi jego wadami i zaletami), mając na względzie, że przekład ten jest bardzo mocno związany z epoką i przez całe dziesięciolecie wpływał na recepcję filozofii autora *Wiedzy radosnej*. *Nota bene* to właśnie Ortwin zwrócił uwagę Staffa na dzieło niemieckiego filozofa, przyczyniając się zapewne pośrednio do powstania przekładów Nietzschego, które wyszły spod pióra autora *Snów o potędze*: Ortwin „niewątpliwie w znacznym stopniu przyczynił się do rozbudzenia w przyszłym poecie nietzscheańskich fascynacji. Swoistym dowodem na zaistnienie recepcji Nietzschego *via* Ortwin jest korespondencja Staffa do przyjaciela” (J. Sucharzewska, *Staff i Nietzsche*, [w:] *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, praca zbiorowa pod red. W. Kunickiego, przy współpracy K. Polechońskiego, Poznań 2002, s. 134).

³ O. Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, [w:] tegoż, *O Wyspiańskim i dramacie*, s. 58. Może to właśnie podobne sformułowania Ortwina sprawiły, że Tymon Terlecki dostrzegł w artykule o Ibsenie inspiracje marksowskie: „w tym młodzieńczym studium łatwo jest wychwycić umiarkowane zresztą echa marksizmu, ataki na świat mieszczański i instytucję państwa” (T. Terlecki, *Ostap Ortwin*, [w:] *Straty kultury polskiej 1939-1944*, praca zbiorowa pod red. A. Ordęgi i T. Terleckiego, t. II, Glasgow 1945, s. 348).

⁴ Tak podsumowywał to Terlecki: Ortwin „powstaje gwałtownie przeciwko dramatowi francuskiemu, «*pièce bien faite*», sztuce-sztuczce *à la* Sardou i niemieckiemu dramatowi historycznemu o ambicjach archiwalnej, muzealnej ścisłości” (T. Terlecki, dz. cyt., s. 351). Być może w podobnych sądach wyrażanych przez Ortwina trzeba lokalizować źródło pewnych zarzutów, które pod jego adresem kierował Wilhelm Feldman: „teorie jego przemieniają się w jego rękę nieraz w doktrynę, niezdołną objąć wszystkich przejawów wolnej twórczości dramatycznej” (W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880 – 1904*, t. IV *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, Lwów 1905, s. 397).

⁵ M. Głowiński, *Portret krytyka: Ostap Ortwin*, [w:] tegoż, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 361-362.

niczu manifestu programowego i recenzji, otwiera Ortwin szerokie pole do prezentacji koncepcji, które w jaśniejszym świetle pojawiają się już w następnych pracach.

Utopie o dramacie, w połączeniu z kolejnym artykułem – *O teatrze tragicznym*, przynoszą rozwinięcie i uzupełnienie poglądów ledwie wcześniej przez krytyka naskicowanych. Jeśli ująć ten zestaw tekstów całościowo, okazuje się, iż przynosi on wizję na tyle kompletną i wielostronną, że przyjmuje ona ramy swoistej teorii⁶. Prezentację swojego stanowiska rozpoczyna autor od wyeksponowania przekonania o religijnej proveniencji tragedii: „Obrzędem mistycznym jest tragedia. Z religijnego kultu powstała, w nim ma swój cel, swą istotę i swe jedyne uzasadnienie”⁷. Przeświadczenie takie niesie daleko idące konsekwencje: Ortwin patrzy na tragedię przez pryzmat nabożeństwa religijnego, dla którego tłem i impulsem jest „ofiara tłumnie na chwałę bóstwu składana”, gdzie scena staje się ołtarzem, twórca – dysponentem „natchnionego słowa kapłańskiego”, a przed oczyma widzów dokonuje się „zwiastowanie głębokich tajemnic wiekuiście samotnej duszy” oraz „objawienie symbolicznych sił przyrodzonych” [U 107]. Pozostaje jednak tragedia, podobnie jak nabożeństwo, „organicznie nierozdzielną symfonią”, „architektonicznym utworem” skomponowanym z pełną świadomością celów i środków służących realizacji twórczej idei. Zaakcentowana w ten sposób wartość artystyczna kunsztownej kompozycji dramatu będzie później przez krytyka konsekwentnie stosowana jako wyznacznik poziomu recenzowanych utworów.

W postawie krytycznej Ortwina wyraźnie dostrzegalne są inspiracje filozofią Nietzschego, czerpane głównie z *Narodzin tragedii* – dzieła, które musi się tutaj stać nieodzownym kontekstem interpretacyjnym, pozwalającym lepiej zrozumieć swoistość stanowiska i poglądów krytyka⁸.

⁶ Jako prekursor krytyki formalnej oraz teoretyk literatury zasłynął Ortwin dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy to do swoich tekstów zaczął wprowadzać kategorię momentu (określanego przezeń jako podstawowy budulec, z którego autor konstruuje dzieło literackie), rozważania dotyczące kategorii fikcji oraz refleksje nad zagadnieniem prawdy w utworze literackim (prawdy, która w jego ujęciu przestaje być traktowana jako zwykła relacja między światem kreowanym w dziele, a doświadczaną rzeczywistością). Zwracał także uwagę na projektowaną przez dzieło literackie aktywną postawę odbiorcy. Por. M. Gorceyński, *Prace u podstaw. Polska teoria literatury w latach 1913-1939*, Wrocław 2009, *passim*.

⁷ O. Ortwin, *Utopie o dramacie*, „Krytyka” 1901, z. 2, s. 107. Kolejne cytaty z tej pozycji lokalizowane będą bezpośrednio w tekście głównym po skrócie *U*. Por. także tegoż, *O teatrze tragicznym*, [w:] tegoż, *O Wyspiańskim i dramacie*, s. 88-89.

⁸ Por. T. Terlecki, dz. cyt., s. 348; 350-351; M. Głowiński, dz. cyt., s. 361; M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972, s. 31. Marta Kopij wprowadza dwudzielną strukturę recepcji Nietzschego: bezpośredni wpływ niemieckiego filozofa, przejawiający się cytatami, kryptocytatami oraz innymi odwołaniami, a także nieuświadomione inspiracje jego ideami. Por. M. Kopij, *Recepcja Nietzschego w Młodej Polsce*, „Nowa Krytyka” 2003, nr 15. Choć Ortwin w przywoływanych tutaj tekstach wspomina o Nietzschem sporadycznie, nie posługuje się też raczej cytatami z jego dzieł, jednak pokrewieństwo dramatycznej teorii Ortwina i Nietzschego jest tak bliskie, że nie sposób określić postawy Ortwina inaczej niż jako bezpośrednią twórczą inspirację poglądami estetycznymi zaczerpniętymi z *Narodzin tragedii*.

W *Utopiach* Ortwin odwołuje się do Nietzscheańskiej koncepcji scalenia przeciwstawnych żywiołów: apollinińskiego i dionizyjskiego, w czym upatruje źródeł harmonii estetycznej tragedii:

To zespolenie wytężonego życia muzycznego duszy ludzkiej z najwyższym wysiłkiem trzeźwej myśli, to rozmyślnie trzymanie na wodzy buntowniczo przelewającego się w nadmiarze uczucia, ten jego powolny upust kryształowym łożyskiem dialogu, ten płomienny war, co kłębi się pod skorupą lodową, stoi na czele zasadniczych pierwiastków formalnego piękna tragedii [U 108].

Krytyk podąża wyraźnie za wprowadzonym przez Nietzschego dychotomicznym podziałem na pierwiastek apolliniński oraz pierwiastek dionizyjski: oba te prądy twórcze – jak czytamy w *Narodzinach tragedii* – „idą równolegle, najczęściej w otwartej z sobą rozterce, pobudzając się wzajem do coraz nowszych, silniejszych porodów” [N 19]. Najdoskonalszy przykład takiego twórczego „porodu”, czyli rezultatu połączenia tych dwóch żywiołów, stanowi tragedia attycka: „wspólny cel obu popędów, których tajemny związek małżeński, po długich poprzednich walkach uświetnił się w takim dziecku, będącym zarazem Antygoną i Kasandrą” [N 30]. W tragedii jednoczą się obie moce twórcze: Apollinińska introspekcyjna, kontemplacyjna, wewnętrzna wizja „pięknego pozoru świata snów”, w którym człowiek zatapia się z największą rozkoszą, wizja będąca generatorem kreacji wizualnych oraz urzeczywistnienia zasady piękna, a także dionizyjskie ekstatyczne, wyzwalające, niepohamowane ekspansywne upojenie, przepelnione podniecającą grozą samozapomnienia, czyli złamania zasady indywidualności (*principium individuationis*), co w rezultacie kończy się w ten sposób, że nieokiełznane twórcze libido uprzedmiotawia indywiduum, sprowadzając artystę do roli narzędzia podporządkowanego wyrazowi artystycznemu⁹.

W kulturze archaicznej Grecji te dwie, wpływające z ludzkiej natury, antagonistyczne siły twórcze zespoliły się ze sobą w tragedii attyckiej: tragedia ta powstała z ekstatycznego tańca (cielesnej formy komunikacji) oraz dytyrambicznych śpiewów chóru dionizyjskiego¹⁰, które ujęte zostały w ryzy sztuki teatralnej zbudowanej po-

⁹ Por. H. Benisz, *Nietzsche i filozofia dionizyjska*, Warszawa 2001, *passim*; K. Górnjak, *Kultura antyku jako wizja przyszłości (Kilka uwag o „Narodzinach tragedii” Fryderyka Nietzschego)*, „Studia Filozoficzne” 1981, nr 1, s. 121-123. Zob. na ten temat C.G. Jung, *Rebis czyli kamień filozofów*, wybrał, przeł. i poprzedził wstępem J. Prokopiuk, Warszawa 1989 [tu: rozdz. III *Pierwiastek apolliniński i pierwiastek dionizyjski*]. Jung zwraca uwagę na pewien znamieny szczegół, który warto mieć na uwadze: otóż Nietzsche (podobnie zresztą Ortwin) wspominając o religijnych źródłach tragedii redukuje analizę tego zagadnienia tylko do jego aspektu estetycznego: „Estetyzm jest nowoczesnymi okularami, przez które psychologiczne tajemnice kultu Dionizosa widzi się w takim świetle, w jakim starożytni nigdy ich nie widzieli ani nie przeżywali. [...] u Nietzschego religijny punkt widzenia zostaje całkowicie przeoczony i zastąpiony rozważaniami estetycznymi” (tamże, s. 93-94).

¹⁰ „Chór dionizyjski oddaje prarelację zachodzącą między rzeczą samą w sobie a zjawiskiem. Jest «praoddźwiękiem» przepelnionego bólem sedna bytowania człowieka, rzeczywistości, do której muzyka dociera bez pomocy obrazów. Dla Nietzschego chór jest więc artystycznym prazjawiskiem, wskazującym na to, co nadaje sztuce znaczenie. Tym czymś jest wnikanie w najgłębszą istotę wszechrzeczy i nadawanie jej artystycznego kształtu. Oczarowanie chórem to istota prze-

dług przejrzystych zasad o apollińskiej proveniencji, jak pisze Nietzsche: „winniśmy tragedię grecką rozumieć jako chór dionizyjski, który ciągle na nowo wyładowuje się w apollińskim świecie obrazowym. [...] Dramat jest zatem apollińskim uzmysłowieniem dionizyjskich poznań i działań” [N 43].

Kolejny kluczowy wyznacznik swoistości Ortwinowskiej teorii wiąże się z położeniem dużego nacisku na muzyczność tragedii: „muzyczne oszołomienie” zmysłów stanowi „decydujący czynnik formy dramatycznej”, gdyż, jak pisze krytyk, „Co nie jest zdolne być tekstem do śpiewu, podkładem nieskończonych melodii, jest niegodne umieszczenia w dramacie” [U 108]. Przeświadczenie takie stanowi również niezwykle istotny atrybut rozważań Nietzschego: „słowo, obraz, pojęcie szuka – czytamy w *Narodzinach tragedii* – analogicznego z muzyką wyrazu” [N 35], choć – przekonuje dalej autor *Wiedzy radosnej* – „wszechsymbolice muzyki nie można w żaden sposób dostatecznie sprostać mową” [N 36], gdyż „sama muzyka w całkowitej swej nieograniczoności nie potrzebuje obrazu ani pojęcia, tylko go obok siebie cierpi” [N 36]. Trafnie komentuje te rozważania Piotr Goźliński:

Tylko w przypadku muzyki sztuka może wyczerpać, zdaniem Nietzschego, treść przekazywanego dionizyjskiego przesłania. Tylko muzyka jest ostatecznym wtajemniczeniem w istotę rzeczywistości, czyli w dramat pra-jedni. Warunkiem jest współdziałanie żywiołu dionizyjskiego, który w muzyce jest nosicielem czystej prawdy, wykraczającej poza świat zjawiskowy, i żywiołu apollińskiego, udostępniającego mechanizmy konieczne do ujawnienia owej prawdy¹¹.

Konkluzja, do której dochodzimy – muzyka jest nadrzędna wobec innych dziedzin sztuki – staje się źródłem silnego u Nietzschego (ostatniego ucznia filozofa Dionizosa, jak sam o sobie mówił) przeświadczenia, że widocznym wyrazem upadku kultury jest wzrost przewagi słowa i obrazu kosztem muzyki. Przyświeca przy tym Nietzschemu rozróżnienie istic platońskiej natury: muzyka jest ideą, wtórny w stosunku do niej dramat (szerzej: mowa, słowo) stanowi tylko jej odbicie (dodajmy, że często nieuchronnie zafałszowane). Toteż w momencie rozerwania uswięconego związku muzyki z tragedią, nastąpić musiał upadek tej drugiej, ponieważ wyzuta została ona ze swojej prawdziwej esencji¹².

Zakreślone w ten sposób pole odniesień, pozwalając Ortwinowi wyjaskrawić charakter przemian zachodzących w tragedii współczesnej, stanowi jednocześnie dobry punkt wyjścia do prezentacji własnych przemyśleń. Jeśli dramat nowożytny wziął „rozbrat z muzyką chóralną i instrumentalną” [U 108], to dramaturg – wchodząc w rolę niewidzialnego dyrygenta dysponującego „dialogową uwerturą”, czyli „muzyką słów, symbolów, gestów i mimiki” [U 109] – staje przed zadaniem wygenerowania odpowiednika muzycznego składnika tragedii antycznej w „duszy zbiorowej” zebranej na

życia estetycznego i wrażenia tragicznego”. J. Dankowska, *Miejsce muzyki w filozofii Fryderyka Nietzschego*, „Estetyka i Krytyka” 2001, nr 1, s. 28-29. Zob. także: K. Kerényi, *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*, przeł. I. Kania, Warszawa 2008, s. 267-279.

¹¹ P. Goźliński, *Nietzsche – adwokat teatru*, „Dialog” 1995, nr 8, s. 111.

¹² Por. J. Dankowska, *Miejsce muzyki w filozofii Fryderyka Nietzschego*, „Estetyka i Krytyka” 2001, nr 1, s. 31-33.

spektaklu publiczności¹³. Reakcje widowni, uzyskiwane poprzez właściwe dyrektywy inscenizatora („uderzenia w odpowiednią strunę duszy”), powinny zatem stanowić naturalny „akompaniament” do akcji rozgrywającej się na scenie. „Zbiorowa dusza publiczności” może spełniać rolę orkiestry symfonicznej na tej zasadzie, na jakiej tło muzyczne stanowi uzupełnienie dla emocji przeżywanych przez postaci tragedii¹⁴.

Zadaniem autora-dyrygenta jest poprowadzenie widza tak, aby po zakończeniu przedstawienia towarzyszyło mu „ostatecznie skryształizowane uczucie”, ekstatyczne doznanie, stanowiące „kwintesencję oddziaływania tragedii” [U 110]¹⁵. Niekoniecznie musimy wrażenie to ujmować w ramach definiowanej przez Arystotelesa *katharsis*. Bliższe jest ono raczej swego rodzaju epifanii, czyli uczuciu, z którym człowiek, jak powiada Ortwin, „nad brzegiem morza słucha odwiecznej skargi kosmicznego żywiołu, a na najwyższych szczytach patrzy śmierci w oczy, gdzie go dzieli od niej jedna chwila i jeden skok dziki w świat, w którym się nic nie śni” [U 110]¹⁶.

¹³ „Dramat ma przecie z góry przeznaczenie być grany wobec szerokich kół społecznych, tworzących wtedy wraz z artystami zupełnie nowe ciało, nowy organizm podległy zupełnie odmiennym normom psychologii rzeszy [...]. Ta grupa ulega wtedy wyższemu nakazom potężnego ducha autora, poety, filozofa, który narzuca jej wolę, nadaje jej myślom celowo pewien kierunek [...]”. O. Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, [w:] tegoż, *O Wyspiańskim i dramacie*, s. 57.

¹⁴ Przykładem realizacji zarysowanej przez Ortwina wizji są dramaty muzyczne Ryszarda Wagnera. Także Nietzsche widział w Wagnerze (do pewnego czasu) wskrzesiciela muzyki stanowiącej źródło mitu tragicznego (*Narodziny tragedii* były wszak holdem złożonym autorowi *Tannhäusera*): „Wagner, uosobienie artystycznych mocy genialnego człowieczeństwa, potrafi oddziaływać na apollińsko-dionizyjską rzeczywistość i tworzyć sztukę, która obejmuje zarówno muzykę, jak i język oraz grę sceniczną. W oczach młodego Nietzschego Wagner jawi się jako dionizyjski artysta, którego całościowe dzieło sztuki odwołuje się do całości życia i w nim samym jednocy słuchaczy w wielką wspólnotę służ boga Dionizosa”. H. Benisz, dz. cyt., s. 28.

¹⁵ Dzisiaj powiedzielibyśmy, że jest to zadanie dla reżysera, jednak Ortwin widział w nim jedynie inscenizatora, którego rolą jest wierne przeniesienie na deski sceniczne utworu literackiego. Warto może w tym miejscu wspomnieć, że w sporze o pierwszeństwo między dramatem a teatrem Ortwin stawał zdecydowanie po stronie tekstu literackiego. Ganił w ostrych słowach wszelkie „kompromisy ze sceną”, czyli pozbawianie tekstu nadrzędności wobec realizacji scenicznej, a próby podziału dramatów na sceniczne i niesceniczne uważał wręcz za absurd: „Scena nie ma żadnych odrębnych, od poezji dramatycznej izolowanych tajników i wymogów; technika sceniczna mieści się bez reszty w technice formy dramatycznej. Doskonały, istocie i właściwościom dramatu ściśle odpowiadający utwór dramatyczny zawiera w sobie wszystkie warunki sceniczne już w chwili tworzenia, a tkwią one w nim immanentnie”. O. Ortwin, *O teatrze tragicznym*, [w:] tegoż, *O Wyspiańskim i dramacie*, s. 94. Ortwin uważał zatem teatr jedynie za „syntezę sztuk w usługach dramatycznego wyrazu”. Tegoż, *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1906, z. 1, s. 35-36. Komentując te poglądy, Terlecki pisał, że Ortwin „trwał uparcie przy koncepcji *«le théâtre pur»*, jeśli użyć terminu Gide’a, teatru na wskroś dramatycznego, przyznawał dramatowi pierwszeństwo przed teatrem”. T. Terlecki, dz. cyt., s. 354. Zob. także A. Wanat, „*Dogmatyka dramatyczna*” *Ostapa Ortwina*, „Dialog” 1970, nr 12, s. 140-143.

¹⁶ Ze znaczeniem arystotelesowskiej kategorii *katharsis* polemizował także Nietzsche. Autor *Niewczesnych rozważań* uważał, że to nie implikowane przez *katharsis* trwoga i współczucie stanowią istotę tragedii, ale potęgowane przez nią poczucie energii życiowej oraz woli walki, mobilizowanie do rzucenia wyzwania losowi i zmagania się z niesionymi przez życie przeciwnościami.

Kolejny krok na drodze do budowy teorii dramatu stawia Ortwin podejmując próbę uściślenia definicji istoty tragizmu. Krytyk ujmuje tragiczność jako „fatalną predestynację, wiodącą człowieka na ścieżki zguby”, połączoną z „nieubłaganym wpływem sił transcendentálnych, [...] popychających chytrze i bez miłosierdzia bezbronne istoty w objęcia zatyry” [U 111]. Arystotelesowskie fatum jest, zdaniem Ortwina, „osią, dokoła której układają się brylantowe kryształki poezji; kanwą, na której tragik rozpościera swoje pomysły, kombinacje i różnorodne motywy życiowe” [U 111]. Nieprzenikniony fenomen fatum wymusza konieczność stworzenia zupełnie nowej formy, która dawała będzie sposobność ukazywania spowijających człowieka zależności od sił sterujących jego losem. Jednakże w odróżnieniu od czasów antycznych, siły owe („mistyczne siły, które na nas zastawiają łowcze obierze”) mają charakter nie transcendentny, lecz immanentny – Ortwin lokalizuje je w ludzkiej psychice¹⁷:

W nas gospodarzy nasz najgroźniejszy wróg, który łakomi się na naszą zgubę, czarotowską magią przywołując przeznaczenie z zewnątrz. [...] Rozkazy absolutu, których żadna siła ludzka nie zreformuje, pod których przymusem działamy – to sygnały wiekuistej tragedii, manifestujące się w żelaznej konieczności logiki dramatu [U 113].

W jednej z późniejszych wypowiedzi komentował Ortwin ten wątek swych rozważań teoretycznych tak:

Nie wierzę w fatalizm, wierzę w wolność. [...] Tragedią jest dążenie do zguby w imię wartości, które są nieosiągalne. [...] Żywiol tragiczny to nie predestynacja losu osobisteo: to starcie ustroju iluzji i mitu z realizacją¹⁸.

II

Zarówno w pamięci współczesnych, jak i w późniejszych wypowiedziach popularyzatorów i badaczy dorobku Ortwina, zapisał się lwowski krytyk głównie jako wybitny komentator twórczości Stanisława Wyspiańskiego¹⁹. Główną trybuną, pozwa-

¹⁷ Realizację takiej istoty tragizmu odnajduje Ortwin w dramatach Ibsena: „Rządzi nimi już nie zewnętrzne fatum greckich bogów ni wulkaniczna namiętność renesansu, ani konflikt kategorycznego imperatywu obowiązków i etyki z uczuciami egoizmu (jak u Schillera), ale jakby obnażona, zasadnicza nieuchronność fatalizmu ludzkiego, jego fundamentalna niezdolność przekroczenia ciasnych granic, wytkniętych duszy ludzkiej, chcącej się nieskrępowanie wyżyć i wyszumieć w obrębie własnym i poza nim”. O. Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, [w:] tegoż, *O Wyspiańskim i dramacie*, s. 69.

¹⁸ Cyt. za: *Rozmowy patetyczne. Ostap Ortwin*, „Czas” 1936, nr 354, s. 27.

¹⁹ „Miarą wyżyn jego krytyki stał się przede wszystkim stosunek do Wyspiańskiego. To, co Ortwin pisał o Wyspiańskim, to kształtowanie ideowego posagu poety, odsłanianie istotnego duchowego oblicza”. J. Kleiner, [Słowo wstępne], [w:] O. Ortwin, *Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią 1900-1935*, ze słowem wstępnym J. Kleinera i W. Kozickiego, Lwów 1936, s. VII; „Obok Stanisława Lacka, on jest najważniejszym z pierwszych egzegetów Wyspiańskiego. [...] Wyspiańskologia Ortwina była nie tylko jaśniejsza i «czytelniejsza», ale i na ogół ważniejsza dla publiczności”. A. Grzymała-Siedlecki, *Najdawniejszy przyjaciel Staffa*, [w:] *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa 1878-1948*, zebrali i przygotowali do druku J. Gomulicki

lającą Ortwinowi realizować ten aspekt aktywności krytycznoliterackiej, były karty, redagowanej przez Wilhelma Feldmana, krakowskiej „Krytyki”, na których w latach 1903-1907 ukazało się pięć artykułów zogniskowanych wokół tematyki ściśle związanej z twórczością autora *Wesela*.

Za jedno z najważniejszych studiów podejmujących próbę interpretacji dramaturgii autora *Akropolis* uznać niewątpliwie wypada *O „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego*, gdzie krakowskiego artystę, stojącego wobec „hamletowskiej nędzy bezskuteczności dzieła”²⁰ (czyli niezrozumienia *Wesela* przez widzów i krytyków), charakteryzuje Ortwin jako „rozbrojonego Hamleta, fehmistrza nie lada, fehmistrza ironii” [*W* 115], przygotowującego „nową łapkę na myszy. Łapkę ulepszonej roboty” [*W* 115], czyli *Wyzwolenie*, które ma się stać „trzaśnięciem w łeb wszystkim generalnym mówcom pro i contra; nową chłostą i oćwiczeniem społeczeństwa” [*W* 116]²¹. W ciekawej interpretacji Ortwina autor *Wyzwolenia*, stawiając naprzeciwko siebie „nagą prawdę rzeczywistości i kapryśną iluzję teatru”, ucieka się do gry dwoma wielkimi motywami literackimi: teatru w teatrze (wybieg to, rzecz jasna, hamletowski) oraz *theatrum mundi*:

Oznacza tu teatr w symbolicznej przenośni zwykłego fenomenu życia komedię ideału, którą wspólnymi siłami, z rutyną i w zgranym ansamblu, w kostiumach, każdy w swej roli, jak kogo stać, przebiczowujemy w niedzielę i święta. Oznacza humbug, błagę, pozę, gest, krasomówczą swadę i bohaterski górny lot od parady. Oznacza marną parodię uczuć, szych i szminkę, tragiczną maskę, kaznodziejski ton [...]. Wrodzonej, ogólnoludzkiej, a polskiej specjalnie chorobie „teatromanii”, prawdziwy polot ducha stymulującej surogatem, autor z pasją rzuca rękawicę [*W* 117, 119]²².

i J. Tuwim, Warszawa 1949, s. 282; „W dziejach recepcji krakowskiego poety egzegezy lwowskiego krytyka odegrały rolę przebojową, torującą drogi rozumieniu, przynajmniej instynktownemu uznaniu, później zaś pogłębionemu badaniu”. Tymon Terlecki, dz. cyt., s. 303-304.

²⁰ O. Ortwin, *O „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1903, z. 2, s. 114. Kolejne cytaty z tej pozycji lokalizowane będą bezpośrednio w tekście głównym po skrócie *W*.

²¹ Artykuł stanowi publikację tekstu odczytu wygłoszonego 5 lutego 1903 roku we Lwowie przed audytorium Związku Naukowo-Literackiego. Pewne akcenty ideowe tej wypowiedzi Ortwina, podobnie jak daleko idąca krytyka poczynań niektórych interpretatorów twórczości Wyspiańskiego (zwłaszcza *Wesela*), wzbudziły ostre kontrowersje pośród zgromadzonej na odczycie publiczności. Por. J. Czachowska, *Ostap Ortwin (Szkic biograficzny)*, [w:] Ostap Ortwin, *O Wyspiańskim i dramacie*, s. 19. Takie zachowanie Ortwina łączyć można z rosnącą lawinowo rzeszą owych „mówców pro i contra”, którzy po premierze *Wesela* przyczynili się do powstania olbrzymiej – jak to sformułował Tadeusz Pini – „fali enuncjacji”: „Piszą o nim zawodowi krytycy, publicyści, poeci, politycy, ba, nawet księża, rozpatrując jego utwory ze stanowiska literackiego, politycznego lub teologicznego”. T. Pini, *Najnowsze prace o Stanisławie Wyspiańskim*, „Pamiętnik Literacki” 1903, z. 4, s. 704; zob. także: B. Chlebowski, *Twórczość Wyspiańskiego w świetle krytyki współczesnej. (Ku uczczeniu pierwszej rocznicy zgonu poety w dniu 28 list. 1907)*, „Książka” 1908, nr 12, s. 495. Próbę analizy krytycznoliterackiego rezonansu *Wyzwolenia* podjął Głowiński, *Konstelacja Wyzwolenia*, [w:] tegoż, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 306-358.

²² Rozważania te warto skonfrontować z koncepcjami Nietzschemo dotyczącymi aktorstwa, maski, gry – tymi pojęciami określa Nietzsche uniwersalny mechanizm ludzkich zachowań oraz kształtowania relacji społecznych. Jak czytamy w *Wiedzy radosnej*: „Fałsz z czystym sumieniem,

O ile w podsumowaniu recenzji *Wyzwolenia* Ortwin pisze w uniesieniu, że na dramacie Wyspiańskiego pada „cień utopijnego widma tragicznego teatru” [W 121], a „metafizyczne, absolutne pierwiastki [...] z tej sztuki czynią jedną z manifestacji teatru tragicznego” [W 124], o tyle dwa kolejne szkice dotyczące dramatów autora *Nocy listopadowej* zwracają uwagę nasyceniem pewnymi akcentami krytycznymi. Poprzednie dramaty Wyspiańskiego (*Wyzwolenie* i *Wesele*) – powiada Ortwin – posiadały wszystko, czego można wymagać od dzieła perfekcyjnego artystycznie, zabrakło im jedynie trafnego odczytania ze strony krytyki. Natomiast w *Achilleis* i *Sędziach*, jak stara się dowieść lwowski krytyk, nie ustrzegł się autor pewnych błędów. *Achilleis* określa Ortwin wręcz jako „potknięcie” Wyspiańskiego:

w miarę dokładnego zapoznawania się z ustrojem utworu, coraz trudniej przychodzi się opędnąć arcyprzykreemu podejrzeniu, jakoby całość była dziełem niejednolitej, gorączkowej improwizacji raczej niż owocem konsekwentnego namysłu i rozwagi twórczej²³.

Ów „ustrój utworu”, czyli kompozycję („architektonikę dramatu”, jak czytamy w innym miejscu), charakteryzuje recenzent jako „zawiły konglomerat, kalejdoskopową mozaikę luźnych, epizodycznych, urywkowy scen”, „rozgardiasz dysonansów” [A 114]²⁴. Brak szczegółowo opracowanego i konsekwentnie realizowanego planu artystycznego skutkuje wrażeniem „dorywczej przypadkowości” [A 107], niedopuszczalnej w dramacie, który wszak powinien charakteryzować się żelazną logiką i precyzyjną konstrukcją. Poczucie chaosu potęguje dodatkowo brak selekcji materiału („redukcji dramatycznej”), czyli koniecznego „wyłączenia czynników zbędnych, a nieprzydatnych do uwy-

rozkosz maskowania się, wybuchająca jako siła, usuwająca na bok tak zwany «charakter», zaptapiając go, czasem gasząc; wewnętrzne pożądanie wejścia w rolę, maskę, w złudę; nadwyżka zdolności przystosowawczych wszelkiego rodzaju, które już nie umieją się zadowolić w służbie najbliższego, najciaśniejszego pożytku: wszystko to jest może nie tylko istotą aktora?”. F. Nietzsche, *Wiedza radosna (La gaya scienza)*, tłum. L. Staff, Warszawa 1907, s. 327-328. Więcej na temat związków Wyspiańskiego z nietzscheanizmem zob. T. Sinko, *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916, s. 39-40; 128-129; A. Lempicka, *Nietzscheanizm Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1958, z. 3-4; W. Mackiewicz, *Nietzscheanizm i marksizm w literaturze i filozofii Młodej Polski*, Warszawa 1989, s. 153-166; J. Waligóra, *Kategoria życia w twórczości Wyspiańskiego w kontekście filozofii Nietzschego*, [w:] Stanisław Wyspiański. *W labiryncie świata, myśli i sztuki*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, Kraków 2009.

²³ O. Ortwin, „*Achilleis*” *St. Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1904, z. 2 oraz z. 3, s. 107. Kolejne cytaty z tej pozycji lokalizowane będą bezpośrednio w tekście głównym po skrócie *A*.

²⁴ Kwestia kompozycji *Achilleis* leżała w kręgu zainteresowań większości recenzentów, choć nie wszyscy odnosili się do niej w tonie aż tak krytycznym jak Ortwin. Tytułem przykładu: Józef Kotarbiński skłonny był niedoskonałości kompozycyjne zrzucić na karb „twórczego kaprysu”: „[Wyspiański] Rzucił odłamy poematu jeden po drugim, niby rozbite skorupy wazy antycznej, której krawędzie nie przystają szczerlnie do siebie”. J. Kotarbiński, *Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1909, s. 206. Sam Wyspiański wspominał m.in. w korespondencji do Adama Chmiela o trudnościach piętrzących się przy realizacji wyzwania artystycznego, jakie przed sobą postawił; o kompozycji pisał: „Nie tak łatwo ująć tę całą sprawę w architektonikę pewną. Ale ją powoli odnajduję”. S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. IV *Listy Stanisława Wyspiańskiego. Różne – do wielu adresatów*, teksty listów oprac. M. Rydlowa, komentarz napisała M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego, Kraków 1998, s. 197.

datnienia zasadniczej idei twórczej” [A 110]. Poza zaniedbaniami w ekonomice przekazu literackiego, dramaturg, „nazbyt kapryśnie fantazjując” [A 109], sprzeniewierza się kanonicznym antycznym przekazom literackim²⁵. Wszystko to prowadzi Ortwiną do przykłej konstatacji – Wyspiański świadomie odstepuje od wzorcowej formy tragedii antycznej, a co za tym idzie, nie sposób nawet „zamarzyć o prostym, harmonijnym i przejrzystym rysunku hieratycznej tragedii greckiej” [A 110], co prawda dopatrzeć się można jej załączków, nie pojawia się jednak „nigdzie [...] ona sama w pełni swej grozy i nagości” [A 198]. Kolejnym zarzutem krytyka jest brak wiarygodnej psychologicznej motywacji zachowań tytułowego bohatera – Wyspiański, zdaniem Ortwiną, przeocza tragizm tkwiący *in potentia* w postaci greckiego herosa. Kreowane przez autora fatum nie posiada niezbędnego zaplecza w postaci wiarygodnej motywacji psychologicznej („Znamy [...] tylko jedną fatalną konieczność: psychologiczną, i od tej chyba na włos nam odstąpić się nie godzi” [A 191]), miast tego realizuje je dramaturg poprzez „czysto zewnętrzny bieg wypadków” [A 194]. W artykule Ortwiną pojawiają się także zastrzeżenia dotyczące konstrukcji postaci tytułowej. Achilles Wyspiańskiego charakteryzuje się bezwładem, biernością, wycofaniem, co „składa się w tym utworze na cechy ogólnej rezygnacji i melancholii, na właściwości zatem z istotą dramatu i tragedii sprzeczne” [A 195], nie może być przeto uznany za wzorcowego bohatera tragicznego, jakiego chcieliby widzieć zarówno Ortwin, jak i Nietzsche. Mógłby się nim natomiast stać, gdyby autor skonfrontował go z głębokimi psychologicznymi konfliktami („żarłocznymi nowotworami duszy”, „urojonymi widmami” [A 198]), czyli przeciwnościami pozbawionymi metafizycznej motywacji, bo rodzącymi się w jego własnym umyśle. Powyższe zastrzeżenia doprowadzają Ortwiną do przeświadczenia, że *Achilleis* stanowi bezzasadny ekskurs na artystycznej drodze Wyspiańskiego:

Z którejkolwiek zechcę się strony dobierać do wnętrza *Achilleidy*, próżno będę usiłował wpaść na choćby utajoną dialektyczną jej z całą dotychczasową dramaturgią Wyspiańskiego ciągłość, którą uchwycić tak żywo odczuwam tęsknotę. [...] Takiej wewnętrznej łączności między ostatnim utworem Wyspiańskiego a poprzednią jego działalnością dopatrzeć się trudno i trzeba z góry wyrzec się prób jej odszukania [A 108].

²⁵ Zabieg ten przez krytyków był rozmaicie oceniany. Część recenzentów, wtórując Ortwinowi, piętnowała postawę Wyspiańskiego: „Ilekróć Wyspiański zetknął się z tradycją poetycką: z Homerem, z Corneille’em, z Szekspirem czy Mickiewiczem, zawsze z umyślną dumą samodzielność swej osobistości podkreślał”. J. Flach, *Stanisław Wyspiański. Studium*, Brody 1908, s. 42-43. Inni zaś krytycy posiłkowanie się tradycją literacką i nadawanie jej indywidualnego piętna poczytywali za dodatni rys postawy twórczej autora *Wesela*: „Z całego obszaru kultury literackiej starogrecka tradycja i to głównie z doby homeryckiej wdążyła się w głąb natury poety. Przystosował ją sobie, jako integralną część umysłowości, uległ jej tak dalece, że symbole greckie płaczą się często w dziełach ostatnich z wrażeniami rzeczywistości, z wizjami swojskiego charakteru”. J. Kotarbiński, dz. cyt., s. 196. U współczesnej badaczki, w kontekście *Achilleis*, czytamy zaś: „Gest powtórzenia był fundowany na przeświadczeniu, że obdarzając znane opowieści nowymi znaczeniami, czyni się je także lustrem współczesności. [...] U podstaw tego gestu powtórzenia leżał proces poznawania innego tekstu, a zarazem zawłaszczania go dzięki praktyce myślenia się w niego, ilustrowania, komentowania, opowiadania o nim”. M. Rusek, *Wokół „Achilleis” Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, dz. cyt., s. 243, 245.

Podobny krytyczny ton pojawia się w artykule „Sędziowie” Wyspiańskiego. Tak jak w poprzednim przypadku, zastrzeżenia Ortwina dotyczą niedoskonałości kompozycyjnych. Krytyk zauważa, że dramat dobrze zaplanowany i sprawnie zrealizowany staje się świadectwem artystycznego kunsztu, kiedy natomiast kompozycja jest niedopracowana, tak jak w *Sędziach*, „całość sprawia wrażenie koncepcji przełamanej i niedociągniętej”, utwór wydaje się „nie wykończony i połowiczny”²⁶. Zarzut „skrzywienia akcji dramatycznej” [S 427], która dodatkowo oparta jest na, jak to określa krytyk, „aferze kryminalnej” [S 426], podbudowuje Ortwin zastrzeżeniami dotyczącymi kreacji bohaterów (pojawiają się postaci, których rola jest dla przebiegu dramatu obojętna).

Nie jest to więc – czytamy w podsumowaniu – ahaswerowa tragedia heroicznych uczuć i porywów, wstrząsająca tragedia wolnych duchów, owiana jehowicznym tchnieniem proroków i wieszczów; nie zdumiewa wysokością napięcia, nie upokarza, jak tyle innych utworów Wyspiańskiego, ogromem koncepcji [S 427].

Taka skrupulatność w wytykaniu potknięć w konstrukcji dramatów skłania do refleksji, że Ortwin, bardziej niż na ideologiczną wymowę dzieł Wyspiańskiego, zwracał uwagę na ich kunszt artystyczny – w tym wypadku zgodność z aprobowanym wzorem tragedii. To właśnie harmonijne współbrzmienie z tym, uświęconym antycznym rodowodem, paradygmatem staje się podstawowym punktem odniesienia przy formułowaniu sądów wartościujących. Oba wspomniane dramaty umieszcza Ortwin w grupie tych utworów Wyspiańskiego, które, dotknięte licznymi usterkami, pełne „skrzywień, zaniedbań, mętności”, znacznie ustępują „skończonym, jakby z monolitu wykutym, harmonijnym arcydziełom” [S 424], których od autora *Wesela* można, zdaniem recenzenta, oczekiwać²⁷.

Nieodzowne do dopełnienia charakterystyki postawy krytycznej Ortwina wydaje się poświęcenie odrobiny uwagi sposobowi, w jaki autor *Prób przekrojów* ujmował wyjątkowość dramatów historycznych Wyspiańskiego – pisarza, który, zdaniem lwowskiego krytyka, potrafił swoim dziełom o tematyce historycznej nadać niezwykle szeroką perspektywę czasową, sięgającą zarówno do przeszłości, jak i ku przyszło-

²⁶ O. Ortwin, „Sędziowie” Wyspiańskiego „Krytyka” 1907, z. 12, s. 424. Kolejne cytaty z tej pozycji lokalizowane będą bezpośrednio w tekście głównym po skrócie S.

²⁷ Te akcenty (konstruktywnej przecieź) krytyki, spotkały się z dezaprobatą redaktora „Krytyki”, który oba artykuły opatrzył komentarzami w przypisach, wartymi przytoczenia *in extenso*: „Nie piszę się na wszystkie wywody szanownego recenzenta – komentuje Feldman recenzję *Achilleis*. Dzieło Wyspiańskiego ideą Ironii Losu łączy się z całą poprzednią poety twórczością, tragizmem zaś walki jednostek uduchowionych z Koniecznością wywołuje nie apoteozę śmierci, lecz Ducha, nie rezygnację, lecz Katharsis. Przy budowie więcej epicznej, na co sam już tytuł wskazuje, poemat posiada piękności malarskie i liryczne oraz tak głębokie rzuty w naturę ludzką, że może być zaliczany do wspaniałości poezji polskiej. Bliższe umotywowanie tego sądu – przy innej sposobności”. W.F. [W. Feldman], „Krytyka” 1904, z. 3, s. 201; „Umieszczając powyższe wywody jednego z najlepszych w Polsce znawców twórczości Wyspiańskiego, zaznaczam, że wielu jego wywodów nie podziela. *Sędziowie* już w samym tytule zawierają ideę naczelną; wykonanie dzieła nad wyraz artystyczne i potężne, w całości ją uplastycznia. Szczegółowe omówienie zachowuję sobie na czas najbliższy”. W.F. [W. Feldman], „Krytyka” 1907, z. 12, s. 428.

ści. Autor *Wesela* wskrzeszał przeszłość poprzez osadzanie zdarzeń ukazywanych w swoich dramatach „głęboko w gruncie, na którym się toczą i z którego wyrastają”²⁸. Ekwiwalentem ciągłości rozwoju historycznego jest zatem teren, na którym rozgrywa się dramat – teren zamieszkały przez duchy przeszłości, naznaczony piętnem tradycji, bagażem kulturowych konotacji, stanowiący wreszcie materialny ślad przeszłości. Miejsce akcji pełni w dramatach Wyspiańskiego rolę tak istotnego komponentu, że, jak pisze Ortwin, są one „właściwie u dramatykowaniem dziejów terenu” [Sk 33] – miejsce wypadków jest zatem czymś więcej niż tylko tłem wydarzeń²⁹. Horyzont przyszłości otwiera się wówczas, kiedy uświadomimy sobie, że Wyspiański, poza nagim, niezinterpretowanym, a zatem pustym i niemym faktem historycznym, daje czytelnikowi także legendę, czyli owego faktu interpretację³⁰. Ortwin stwierdza, że legenda jest w stosunku do faktu „rzeczywistością drugiego rzędu” [Sk 159]; „zawiła projekcją, wykładnikiem, który trzeba odgadnąć, rozłożyć, rozwiązać”; „poglądem, oceną, ustaleniem wartości” [Sk 28]. Przy tym największą jej zaletą jest zmienność: legenda zakorzeniona w świadomości społeczeństwa żyje jego życiem – ulega przeobrażeniom analogicznym do tych, jakie w niej (owej świadomości) zachodzą i dźwiga w sobie balast wszystkich tych przeobrażeń, nadając w ten sposób życie opowiadanej historii („wskrzesza, z martwych budzi, ożywia, wprawia w ruch” [Sk 29])³¹. A że odwołuje się wówczas do obszaru wspólnego całemu społeczeństwu, stąd można, jak dowodzi Ortwin, zbudowanym na legendzie sztukom Wyspiańskiego przyznać miano uniwersalnego „dramatu zbiorowego i narodowego” [Sk 34].

Jak z szerszej perspektywy ocenić koncepcje teoretyczne rodzące się pod piórem Ortwina? Wydaje się, że pouczającym probierzem może być współczesna recepcja twórczości Wyspiańskiego, który, jak mieliśmy okazję się przekonać, miał być koryfe-

²⁸ O. Ortwin, *O „Skalce” Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1907, z. 1 oraz z. 2, s. 33. Kolejne cytaty z tej pozycji lokalizowane będą bezpośrednio w tekście głównym po skrócie *Sk*.

²⁹ Dramaturgię Wyspiańskiego łączył Ortwin nierozdzielnie z architekturą wawelską. Wawel uważał za „kolebkę teatru Wyspiańskiego, źródło jego stylu, podwalinę budowy i całego ładu”. Tegoż, *Konstrukcja teatru Wyspiańskiego*, „Krytyka” 1906, z. 1, s. 33. To pod powierzchnią Wawelu „tai się dramat wewnętrzznego życia” (tamże), który stanowi źródło niewyczerpanej inspiracji oraz „dramatycznego wyrazu użycza” (tamże, s. 36). Zob. także: M. Prussak, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Warszawa 2005, s. 100-109.

³⁰ Michał Paweł Markowski, także utożsamiając legendę z interpretacją, pisze: „Fakt bez legendy jest niemy, co oznacza, że świat, który ma mieć jakikolwiek sens, jest już światem zinterpretowanym. [...] Tekst ma sens, jeśli służy do czytania. Życie ma sens, jeśli można je opatrzyć legendą. Nie ma więc rozdziału między faktem a jego interpretacją, podobnie jak nie ma rozdziału między tekstem a czytaniem”. M.P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 19.

³¹ „W stronę przyszłości zaś idzie Wyspiański za rozwojem żywej świadomości historycznej. Nie ogranicza się do tego kompleksu rzeczywistych faktów, z którymi ma do czynienia w danym momencie dziejowym, ale snuje swój dramat z tego materiału, który się w toku dziejów nagromadza w kolejnych fazach powszechnej świadomości. [...] Przedstawia zatem historię żywą, która żyje w pamięci ogółu, nie zaś martwą, trupią, o której dawno zapomniano” [Sk 34].

uszem postulowanych przez krytyka przemian w literaturze. Choć znaczenia dorobku artystycznego autora *Wesela* nikt dzisiaj nie kwestionuje, to jednak w pracach na nowo rozkładających akcenty³², wyznaczających inne od utartych linie rozwojowe polskiej literatury modernistycznej, dorobek Wyspiańskiego schodzi nader często na dalszy plan, przysłaniany przez dokonania Irzykowskiego, Brzozowskiego czy Berenta³³. W projekcie autora *Prób przekrojów*, cierpliwie kreślonym na przestrzeni lat, twórczości Wyspiańskiego przypisana zostaje funkcja katalizatora pozytywnych przemian prowadzących do odrodzenia literatury narodowo-społecznej³⁴. To, co w programie lwowskiego krytyka najsilniejsze – przewyciężenie tendencji dekadencek (wyrażonych jeszcze na przełomie XIX i XX wieku) dokonane poprzez częściowy zwrot do aprobowanych przezeń filozoficznych i artystycznych wartości epoki romantyzmu (Ortwin na jednego z patronów odrodzonej tragedii namaścił Adama Mickiewicza) oraz przysposobienie współczesnych idei witalistycznych (głównie nietzscheizmu, w takim jego ujęciu, jakie było Ortwinowi najbliższe³⁵) – okazało się niewystarczająco stymulujące artystycznie, aby stworzyć dzieła o bezwzględnie trwałej wartości. Natomiast wytrwale promowanie teorii opartej w dużej mierze na reaktywacji starożytnego wzorca tragedii skazane było na niepowodzenie³⁶. Stąd na cały program Ortwina rozszerzyć można zarzut, który Karol Irzykowski wysunął pod adresem Wyspiańskiego w *Czynie i słowie*³⁷: krytykując idącą za jego twórczością powrotną

³² Mam na myśli m.in.: R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; tegoż, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4; W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

³³ Próbe zlokalizowania pozycji Wyspiańskiego w hierarchii wyznaczonej przez nową konceptualizację zjawisk literackich podejmuje Teresa Walas w artykule *Wyspiański jako problem polskiego modernizmu*, [w:] Stanisław Wyspiański. *W labiryncie świata, myśli i sztuki*, dz. cyt. Zob. także: M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2008, s. 7-10.

³⁴ „Wyspiański realizował ideał dramatu, o jakim marzył Ortwin, i realizował go w sposób odrębny, na wskroś polski – i Wyspiański odpowiadał społecznym i narodowym dążnościom krytyka, który pragnął zaktualizowania wszystkich sił narodu, postawy bojowej, heroicznej”. J. Kleiner, *Ostap Ortwin*, „Pamiętnik Literacki” 1946, z. 3-4, s. 303.

³⁵ Najwięcej pokrewieństwa z filozofią Nietzschego wykazują poglądy Ortwina dotyczące zadań i znaczenia sztuki. Pomijając omówioną wyżej teorię tragedii, więcej jest zapatrywań dzielenych wspólnie przez krytyka i filozofa: negatywny stosunek do wyrafinowanego estetyzmu stanowiącego cel sam w sobie (Nietzsche sztukę dla sztuki określał jako węża zjadającego własny ogon); odrzucenie wszelkich pretensji moralizatorskich; postulat sztuki będącej bodźcem do działania i afirmacji życia, a co za tym idzie krytyka postaw dekadencek interpretowanych przez Nietzschego jako symptom choroby artystów i całego społeczeństwa. Por. W. Kaniowski, *Koncepcja sztuki F. Nietzschego*, „Studia Filozoficzne” 1976, nr 4.

³⁶ Z czasem sam Nietzsche, zarówno w *Próbie samokrytyki* dodanej po latach do kolejnego wydania *Narodzin tragedii*, jak i w późniejszych dziełach filozoficznych, zrewaloryzował wiele poglądów wyrażonych w debiutanckiej książce. Wyraźnie odciął się od Wagnera i skutecznie zwalczył wpływy Schopenhauera; odszedł od koncepcji sztuki jako drogi zbawienia, porzucił metafizyczne założenia oraz przekonanie o dualistycznej strukturze rzeczywistości (pozór i istota), na których oparte były *Narodziny tragedii*. Por. M.P. Markowski, *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków 2001, s. 83-86.

³⁷ Irzykowski stał na stanowisku, że dokonywana przez Wyspiańskiego rewaloryzacja pewnych idei romantycznych przynosi skutek odwrotny do zamierzonego: „jego rzekome zamachy na

falę romantyzmu, pisał o autorze *Wyzwolenia*, że „dla wyładowania swojego talentu potrzebował koniecznie aparatu greckiego, oddziałął pod tym względem na literaturę polską reakcyjnie”³⁸.

Słowa kluczowe

krytyka literacka, teoria dramatu, czasopiśmiennictwo modernistyczne, Ostap Ortwin, Fryderyk Nietzsche, Stanisław Wyspiański

Abstract

Between Nietzsche and Wyspiański: Ostap Ortwin's drama theory

Ostap Ortwin was one of the most influential and significant Polish literary critics from the Young Poland period. One of the most distinctive part of his writings could be briefly characterized as *sui generis* drama theory, which have been shaped under inspirations of Friedrich Nietzsche's crucial views on tragedy formulated in *The Birth of Tragedy from the Spirit of Music* – book published by this German philosopher in 1872. In studies and articles, which have been regularly published in Polish modernist journals, such as „Krytyka” – edited by Wilhelm Feldman, Ortwin articulates essential aspects of his drama theory and its implications. Then, on this background, Polish critic aims to show and explain historical evolutions and development of modern tragedy. His major attempt is to situate on this theoretical background writings of the most distinguished authors, such as Henrik Ibsen or Stanisław Wyspiański.

Keywords

literary criticism, drama theory, modernist journals, Ostap Ortwin, Friedrich Nietzsche, Stanisław Wyspiański

przeszłość właśnie rozbudziły u nas niebywały dotąd szal retrospekcyjny”. K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, [w:] tegoż, *Pisma*, pod red. A. Lama, Kraków 1980, s. 303.

³⁸ Tamże, s. 415.