

Ewa Miodońska-Brookes
Uniwersytet Jagielloński
Kraków

Imaginacja, fantazja, wyobraźnia, inteligencja (w kręgu myśli Wyspiańskiego)

Zestawione ze sobą w tytule mojej refleksji kategorie stanowią rodzaj semantycznej konstelacji (możliwej do uzupełnienia innymi jeszcze pojęciami – jak na przykład talent), której centrum wyznacza oczywiście kategoria wyobraźni. Związana z długą filozoficzną, antropologiczną, estetyczną, a nawet filologiczną tradycją humanistycznej myśli europejskiej wiodła życie, w którym łączone z nią jakości, jej tożsamość, także wartość i pozycja wśród innych podstawowych kategorii kultury, ulegały głębokim przemianom. Nie tu miejsce na referowanie tego procesu. Oczywiście wydaje się jednak fakt, iż jej związki z szeroko pojętą twórczością człowieka, a zwłaszcza z twórczością artystyczną, uczyniły z wyobraźni stałą i niezmiernie ważny wątek XIX- i XX-wiecznej refleksji estetycznej i antropologicznej zarazem.

Bardzo trudno w sposób odpowiedzialny, w miarę pewny i źródłowo udokumentowany, opisać udział konkretnego artysty, jakim był Stanisław Wyspiański w tym ruchu umysłowym i artystycznym, który kształtuje sferę samoświadomości twórczej skupionej wokół zagadnienia wyobraźni. Wymienię przynajmniej dwa podstawowe powody tej trudności. Pierwszy z nich to skąpość zapisanych, bezpośrednio sformułowanych śladów, które pozwoliłyby rekonstruować erudycję autora *Wesela* opartą na szerokiej i wszechstronnej lekturze¹; dotyczy to zwłaszcza współczesnej mu (ale także dawniej-

¹ Lektury niewątpliwie potwierdzone – a dotyczy to zwłaszcza wczesnej fazy kształtowania się intelektualnej osobowości Wyspiańskiego – tworzą repertuar dość tradycyjny, a zarazem eklektyczny. Pojawiają się w nim np. G.E. Lessinga *Laokoon*; Eckermannowskie rozmowy z Goethem; paryskie wykłady A. Mickiewicza; pisma Józefa Kremera i jego uczniów. Ale także głośne publikacje niemieckie i francuskie (zwłaszcza z zakresu historii sztuki); *Dzienniki* braci Goncourt; zintelektualizowane i filozofujące teksty M. Barres'a; z czasem także fundamentalne dzieło E. Mâle'a *L'art religieux du XIIIe siècle en France*; F. Nietzschego *Also sprach Zarathustra*. Śledził też Wyspiański polską i europejską krytykę artystyczną, zwłaszcza w zakresie sztuk plastycznych, gromadził katalogi wystaw europejskiej współczesnej sztuki często zawierające ciekawe eseje z zakresu estetyki i filozofii sztuki. Można też sądzić, iż żywe zainteresowanie pisarstwem J.K. Huysmansa nadawało tym lekturom funkcję wehikułu myśli estetycznej E. Delacroixa i Ch. Baudelaire'a. Podkreślić wreszcie warto dostęp Wyspiańskiego do ważnych zbiorów periodyków i czasopism zagranicznych w Czytelnii

szej) europejskiej myśli estetycznej. Chodzi oczywiście o lektury wykraczające poza ówczesne standardy solidnego wykształcenia humanistycznego w szkołach różnego stopnia, a więc i w Uniwersytecie, i w Szkole Sztuk Pięknych, łącznie z aktywnymi w kręgach inteligenckich stowarzyszeniami samokształceniowymi. W różnych archiwaliach i tekstach osobistych Wyspiańskiego więcej możemy znaleźć śladów rozmów i dyskusji, w których często i intensywnie uczestniczył, a które były ważnym składnikiem życia towarzyskiego i artystycznego, należały do stałego rytuału spotkań „pracownianych”. Z czasem były to także rozmowy w pracowni samego Wyspiańskiego.

Z pewną ostrożnością można sądzić, że zainteresowania adepta, a potem artysty plastyka, kierowały się ku licznym wypowiedziom i dyskusjom artystów publikowanym we francuskich i niemieckich, a także polskich pismach i periodykach kulturalnych i artystycznych. Tytuły tych wydawnictw, czy też aluzje do konkretnych pozycji w nich zawartych, pojawiają się zwłaszcza w młodzieńczej korespondencji autora *Legendy* (na przykład „La Revue de Deux Mondes” czy „La Revue Encyclopedique”, katalogi wystaw wraz z autorskimi tekstami czy dyskusją zapisaną w formie listów – na przykład Paula Gaugina i Augusta Strindberga w katalogu wystawy z 1895 r.). Wysoce prawdopodobna wydaje się lektura głośnych *Salonów* Charlesa Beaudelaire’a, dostępnych przecież także w edycjach broszurowych i książkowych, w których na szczególną uwagę zasługuje epistolarny w formie *Salon 1859*, ze słynnym esejem o wyobraźni (*Królowa zdolności*)³. Sądzić jednak można, że to raczej rozmowy i ludzie, artystyczne dzieła pisarskie z wyraźnym znamieniem refleksyjności i eseizacji (jak powieści Jorisa Karla Huysmansa), zanurzały Wyspiańskiego w atmosferze żywej myśli estetycznej, która, jak się zdaje, miała dla niego wagę o tyle, o ile łączyła się bezpośrednio z doświadczaniem twórczym, czy wręcz wyrażała się w dziele pisarskim lub plastycznym.

Tu dotknąć można drugiej przyczyny trudności rekonstruowania erudycyjnego aspektu samoświadomości estetycznej twórcy witraży franciszkańskich. Sam bowiem tylko w niewielkim stopniu ujawniał ją w trybie dyskursywnym, na przykład w kore-

Akademii Umiejętności otwartej w 1892 r., oraz do zbiorów książkowych i czasopiśmiennych związanych z Katedrą Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, starannie gromadzonych i udostępnianych studentom przez prof. Mariana Sokołowskiego, z którym artystę łączyły bardzo przyjazne więzi. Kontakty z Sokołowskim, nie tylko w ramach prowadzonego przez tego wybitnego intelektualistę Kółka Estetyków, ale także w latach późniejszych, pozwalają sądzić, iż Wyspiański dzięki tej znajomości mógł zetknąć się z myślą estetyczną i filozofią kultury C.K. Norwida, jak i z nowymi ideami filozofii sztuki kształtowanymi w kręgu Koła Wiedeńskiego.

² Na podkreślenie zasługują poświadczone w listach i raptularzach spotkania w pracowniach Wyspiańskiego z Marianem Sokołowskim, Konstantym Laszczką, Tadeuszem Ślewińskim, Stanisławem Lackiem, którego erudycja w zakresie europejskiej myśli filozoficznej i estetycznej, znajomość oryginalnych tekstów wielojęzycznych (np. języka duńskiego potrzebnego do studiów, a potem przekładów pism Kierkegarda) pozwala myśleć o „przekazie” impulsów intelektualnych łączących Wyspiańskiego ze współczesną refleksją europejską.

³ Baudelaire’owski *Salon 1859*, ujęty w formę listów, poświęcony w znacznym stopniu zagadnieniu wyobraźni, po raz pierwszy ukazał się w „Revue française” w lecie 1859 r., został jednak po śmierci autora przedrukowany w formie książkowej – w tomie *Curiosités esthétiques* w 1868 r. i potem jeszcze wznawiany. *Salon* jako uznany w XIX w gatunek literacki, dostępny bądź na łamach gazet, bądź w postaci broszurowej, żywo interesował także Wyspiańskiego, który zgromadził znaczną liczbę tomów „Annales du Musée et de l’École Moderne de Beaux-Arts” zawierających Salony z lat 1800–1822.

spondencji⁴, częściej manifestował poprzez teksty artystyczne, by wymienić tu tylko dwa wielkie dramaty – *Wesele* i *Wyzwolenie*, esej o cudzym dziele, czyli tzw. *Studium o „Hamlecie”*, zawierający również wątki wyznania autorskiego; krótkie poetyckie teksty o charakterze deklaracji czy manifestu – jak słynne *Noty do „Bolesława Śmiałego”*, bądź listy poetyckie realizujące formułę liryki refleksyjnej – jak wiersz *I ciągle widzę ich twarze...*; wreszcie teksty o niejasnym, wieloznacznym statusie gatunkowym – jak niepublikowane *Requiem*, którego narracja tak silnie eksponuje wątek i temat procesu twórczego (co łączy je z esejem o *Hamlecie*). To właśnie ten rodzaj pisarstwa oraz wiele dzieł plastycznych pozwalają zbliżyć się pośrednio do kwestii pojmowania wyobraźni przez Wyspiańskiego, do jego postawy wobec tej „ludzkiej zdolności”, do zachodzących w nim zmian świadomości i wyrazu tej świadomości.

Ułożenie przez mnie sekwencji (już nie tylko konstelacji) z hasłowych pojęć – imaginacja, fantazja, wyobraźnia, inteligencja – może być, jak mi się zdaje, także drogą uchwycenia rytmu i kierunku tych zmian. A na początku tej drogi chciałabym sformułować subiektywną zapewne intuicję, wynikającą ze zdziwienia, może nawet niezgody na tradycyjnie używaną nomenklaturową etykietę „karykatury” wobec szczególnej grupy rysunków Wyspiańskiego. Wskażę na jeden przykład, na rysunek postaci króla Kazimierza Wielkiego. Energicznie, bardzo oszczędnie traktowane kreski tworzące układ przede wszystkim linii prostych, dość swobodnie prowadzonych, budują personę wyrazistą, nacechowaną poważną prostotą i dostojeństwem spokoju, charakterystyczną i ekspresyjną zarazem. Rysunek przedstawiający władcę zaleca się naszym oczom raczej jako zapis aktywności wyobraźni, owej Baudelaire’owskiej „królowej zdolności”, ucieleśniającej się tu zmysłem konstrukcji, fundującej coś na kształt metafory architektonicznej, zmysłem syntezy i uproszczenia, wyekspozowania tego, co najbardziej istotne, zasadnicze, a jednocześnie uderzające. Pospieszne i pewne kreski, które określają formę, wyraz duchowy postaci, jej wymiar osobowościowy, nawiązują czytelnie i swobodnie, w pełni wolności ręki rysującej, do wyobrażeń, które mają swoje miejsce w tradycji i pamięci kulturowej Polaków – do wielkiego rozmiarami portretu fundatora Krakowskiej Akademii⁵, do majestatowej pieczęci, także do wspaniałego gotyckiego nagrobka w krakowskiej katedrze. Jak sądzę, brak tu jakości najbardziej znamiennej dla karykatury, to jest elementu deformacji, właściwie trudno myśleć w ogóle o deformacji (także w sensie wartościującym), raczej można dostrzec metamorfozę, przetworzenie znamion istotnych dla przedstawieniowe-

⁴ Wiele ważnych zapisów przynoszą np. listy do Karola Maszkowskiego z lat 1891–1892, w których dużo mówi się o fantazji, imaginacji i sposobach ich działania. Poruszając zagadnienia ogólnoeestetyczne, Wyspiański zawsze wychodzi od przeżycia i doświadczenia osobistego; zarówno gdy idzie o sferę odbierania wrażeń pobudzających aktywność fantazji, jak o kwestię samoobserwacji pracy twórczej. Podkreśla przy tym często odczucie braków wykształcenia, bolesne rozpoznanie własnej ignorancji. Często jednak formułuje też opinie przeciwstawiające sobie pracę i „filozofowanie” opowiadając się po stronie pracy, ćwiczenia, czynnego doświadczenia. Ciekawe refleksje o fantazji, ale także o dynamice wyobraźni przynoszą listy do Lucjana Rydla i zawarte w nich wątki rekonstruujące hipotetycznie ludzką pracę twórczą na przykładzie budowniczych i artystów tworzących gotyckie katedry francuskie.

⁵ Chodzi o znajdujący się w Auli Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego imaginacyjny portret Kazimierza Wielkiego, autorstwa Leopolda Löfflera, profesora krakowskiej SSP (Wyspiański był także uczniem w jego pracowni), uznanego i popularnego malarza doby przedmajejkowskiej.

go konkretno – pieczęci, rzeźby nagrobnej, portretu malarskiego; oraz zapis realnie przeżytego aktu percepcji; wreszcie odczuć można manifestację artystycznej wolności rysownika interpretującego obraz należący do pamięci zbiorowej. Gdyby tzw. karykatury Wyspiańskiego nazwać ewentualnie groteskami⁶ – choć brak im znamiennej dla groteski kapryśnej dowolności i nieprzewidywalności – to bliżsi byłibyśmy uchwycenia swoistego napięcia, jakie, moim zdaniem, cechuje stosunek Wyspiańskiego do fantazji i wyobraźni, do przemyślanych rozróżnień i wartościowania tych zdolności ludzkich.

Zacząć by wypadało od kategorii fantazji, o której wzmianki i pełne zapału sformułowania przewijają się przez karty młodzieńczej korespondencji z przyjaciółmi. W tych listach słowo „fantazja” bywa używane wymiennie ze słowem „imaginacja”, a oba mają chyba status terminów przyswojonych, jeszcze samodzielnie nie przemyślanych. Wiązą się jednak często z próbami artykułowania osobistych przeżyć, chwil i momentów doznawania ich siły; wiążą się także z oscylacją w ocenie tych chwil i stanów człowieka, oscylacją pomiędzy euforyczną ich akceptacją i poczuciem własnej wartości człowieka pobudzanego ich energią – a stanem utrudzenia „męczącą grą” fantazji, swoistego zniewolenia przez nią⁷. W wierszowanym liście do Lucjana Rydla z 1896 roku ten ton afirmacji fantazji związał autor z egzaltowanym marzeniem o przyszłości przyjaciela-poety, formułując szereg kategoriycznych postulatów, by zmienić swój sposób bytowania, rzucił wszystko, co go zamyka i unieruchamia w jednym ciasnym świecie:

Bo mi cię żal, gdy ciebie widzę
jak roślinę (na tym zgniłym łanie,
gdzie urosła).⁸

Energia, która może wyrzucić w „światne koła” – to fantazja, jej czarodziejskie moce i sny. Poetycki język tego wiersza – zaklęcia i marzenia zarazem – przesycony żywą, ale także naiwną, właściwie zapożyczoną od romantyków, Mickiewicza zwłaszcza, metaforyką obrazu piętnuje ten tekst niezamierzonym banałem czy wręcz humoryzmem. Odślania niesamodzielność artystyczną autora wiersza. Ale to w nim pada także postulat:

nie złącznij się muzyki burz,
nie złącznij się jaskrawych łun,

⁶ Niektóre z nich, np. sekwencja rysunków postaci księcia Józefa Poniatowskiego czy Matejkowsko-Wyspiańska *Bitwa pod Grunwaldem* zdradzają wyraźne cechy ujęcia groteskowego, z całą jego kapryśnością, eksponowaniem swobodnego dystansu i „radosnej” zabawy kreską. W rysunkach postaci Księcia pojawia się ponadto wyrafinowana gra uproszczeń, w wizerunku bitwy ekstremalne zagęszczenie i powikłanie kreski prowadzi do efektu czystego dynamizmu i gwałtownych poruszeń.

⁷ Tego rodzaju spostrzeżenia zdają się wskazywać, iż z kategorią fantazji łączy Wyspiański bierność podmiotu, który przede wszystkim doznaje i podlega działaniu fantazji, jest przez nią „posiadany”. To samo zagrożenie – bycia posiadany, zniewolony, a nawet nieprawionym jako artysta – pojawia się w kręgu zagadnienia talentu, które mocno absorbowano Wyspiańskiego. Zob. E. Miodońska-Brookes, *Wyspiański o talencie*, [w:] *Dobra pamięć. Księga pamiątkowa poświęcona profesorowi Tomaszowi Weissowi*, Kraków 2005.

⁸ Cyt. za: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, Kraków 1962, t. XI, s. 137–139.

fantazję sobie weź za żonę,
leć z nią.⁹

Fantazja – żona, za którą można i trzeba lecieć (nie tkwić na „tym samym łąnie”), żona, a nie kochanka, dama, ideał, który się czci w zmiennym dystansie marzenia i tęsknoty. Żona – partnerka codzienności życiowej, stały, oswojony, niezbędny czynnik, figura fantazji i jej rządów w doświadczeniu artysty.

Ten optymistyczny i naiwnie jednostronny model myślenia o fantazji jest jednym z pierwszych sygnałów zmagania Wyspiańskiego z kwestią zasypywania przepaści, usunięcia opozycji pomiędzy życiem i sztuką. W tym zmaganiu kategoria fantazji zdaje się być początkiem drogi, zaś inteligencja punktem dojścia, wskazuje bowiem, jak i o ile tę opozycję da się znieść, wypełnić żywym doświadczeniem związku życia i sztuki, odkrywaniem wszystkich możliwych poziomów tego związania.

Nieco inny odcień w sposobie ujęcia fantazji jako zdolności afirmowanej, przynosi *Daniel*, wczesne libretto operowe Wyspiańskiego, w którym tytułowy bohater wypowiada autocharakteryzacyjny monolog. Młody prorok, ale przede wszystkim wizjoner, mówi o sobie:

Ja nie jestem jak tylko fantazją,
ja nie jestem jak tylko poezją,
ja nie jestem jak tylko duszą...
Ale za mną przyjdzie moc,
poczęta z moich słów...¹⁰

Ten inicjalny fragment monologu młodzieńczego proroka, wizjonera i poety, zdaje się wskazywać, z jednej strony, przeczucie, że fantazja nie jest mocą wystarczającą; ale przecie wraz z poezją i duszą wypełnia definicję osoby, właściwego jej sposobu istnienia. Gramatyczno-składniowe wyznaczniki tych zdań proponują jednak, jak się zdaje, jeszcze nieco inny sens – moje bycie zależy od gruntu, fundamentu, którym jest fantazja. To tylko odcień znaczeniowy, ale ujawniający pewien rodzaj zależności podmiotowej, odcień istotny, ponieważ w kategorię fantazji wprowadza czynnik, który w myśli estetycznej XIX wieku, zwłaszcza artystycznej i krytycznej refleksji francuskiej, pojawia się jako postawa podejrzania, nieufności wobec fantazji. Fantazji jako absolutnej wolności, kapryśnej dowolności, możliwości „produkowania” nieskończonej ilości bytów, światów, które znamionuje efemeryczność, brak ontologicznej wagi, nietrwałość momentu; światów, które można ewokować i natychmiast porzucać, których zatomizowany strumień nie musi tworzyć wyrazistych związków i ładu, choćby całkowicie subiektywnego¹¹.

⁹ Jw., Koncept „fantazji-żony” zdradza wyraźne powinowactwo z *Nie-boską komedią* Zygmunta Krasińskiego; ściślej z dramatycznym rozdarciem hrabiego Henryka, które jest zasadniczym problemem i wątkiem I i II części dramatu.

¹⁰ Cyt. za: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, Kraków 1964, t. I, s. 34.

¹¹ Pewna chwiejność przekonań Wyspiańskiego dotyczących fantazji i jej twórczego potencjału da się też uchwycić przez zestawienie dwóch projektów plastycznych, a to: projektu kurtyny dla krakowskiego Teatru Miejskiego i projektu okna witrażowego dla kościoła Mariackiego w Krakowie. Projekt kur-

Mocno krytyczny, rewizyjny stosunek do kategorii fantazji, przynosi oczywiście *Wesele*, w którym to dramacie tak istotną funkcję pełni materia bezpośredniej obserwacji bieżącego życia artystycznego, uobecnianych w nim postaw, projektów i realizacji twórczych. Fantazja została tu oświetlona bezlitosnym, niekiedy wręcz negatywnym światłem ironii czy szyderstwa. Jednym z głównych nosicieli personalnych tej krytyki fantazji jest Poeta, postać ukazana w wymiarze autentycznego tragizmu, wyposażona w zdolność myślenia zironizowanego i autokrytycznego. Tyle że podobnie jak fantazyjne pomysły snute przez Poetę, gra jego fantazji w całym dramacie, tak i jego autokrytyczna refleksja ma znamię nietrwałej momentalności, punktowości, nie jest ugruntowana i zawsze czynna, co więcej: piętnuje Poetę jako igraszkę wrażeń i chwil zrodzonych przez fantazję. To właśnie proces odsłaniania rozwarstwienia osoby artysty i „czynności” fantazji jako trwałego i owocnego potencjału kształtowania człowieka, wyznacza zasadniczy kierunek krytyki fantazji dokonywanej przez Wyspiańskiego w *Weselu*.

Także jedna z płaszczyzn sensotwórczych postaci Chochoła wskazuje ów podejrzliwy stosunek do fantazji. Pomysł wywołania Chochoła ma wielu autorów, którzy nawzajem zarażają się swą fantazją, przekształcając jej funkcjonowanie w „ustrój poetyczności”, odbierając jej ściśle podmiotowy i jednostkowy status. To z tego zbiorowego fantazjowania rodzi się dramatyczna persona. W punkcie inicjalnym procederu fantazjowania jest ona oczywiście przedmiotowym elementem realnego świata, ma swój realny kształt, funkcję, sens i wartość. Jak się zdaje, stopniowe zapoznawanie, deformowanie, „zadeptywanie” przez fantazję wagi realnego gruntu figury dramatycznej, również uczestniczy w krytycznym osądzie fantazji. Wyrывая Chochoła z jego właściwego miejsca i świata doprowadza do tego, iż z różnych powodów postać ta nabiera cech gorzkiej i złośliwej groteski. Przypisane jej demiurgiczne właściwości odsłaniają rysy złowrogie i destrukcyjne, ewokujące bezwład i martwość. Ta strona wizerunku Chochoła mocno uwydatnia stosunek Wyspiańskiego do fantazji jako dyspozycji ludzkiej związanej z aktywnością twórczą, z byciem artystą.

To przekonanie usprawiedliwia jeszcze inny tekst Wyspiańskiego pozostający na granicy projektu i dopełnienia artystycznego – *Requiem*. Aczkolwiek zachowany tylko

tytułowany *Z moich fantazji*, ikonograficznie niełatwy do odczytania i interpretacyjnie bardzo trudny, ujawnia jednak zasadę całościowego traktowania złożonej kompozycji. Jest nią eksponowanie gwałtowności, dynamizmu, pędu, wieloplanowości obrazu opartego na ostrych napięciach walorowych i kierunkowych, także w zakresie motywiki; kompozycja zdaje się zmierzać do odkrycia i ustanowienia jedności w tym, co skrajnie różnorodne i dramatycznie zawikłane; wprowadza także chwyt zgeometryzowanej ramy i podziału płaszczyzny malarskiej na poziomy i pionowy.

W projekcie witraża geometryczne podziały płaszczyzny respektują architektoniczną symetrię podziałów okna, natomiast wpisują w nią pozornie zautonomizowane i uporządkowane antytetycznie i hierarchicznie motywy obrazowe wiążące się z przedstawieniem idei cnót i występków oraz toposu ewangelicznej przypowieści o pannach mądrych i głupich, opozycji postaci Oblubieńca i Księcia głupoty. Repertuar egzemplarycznych przedstawień tego programu daleki jest od rozwiązań konwencjonalnych, oczywistych i respektujących prosty dualizm przeciwstawienia, zakłóca także kanoniczny porządek wertykalny i horyzontalny. W tym zespole motywów uwagę zwracają przedstawienia ewokujące tematykę iluzji, fikcji, złudzenia, fantazji, nieprzewidywalności i kaprysu, a reprezentują je: Syrena, Czarownica (prawdopodobnie Medea), Melancholia, a przede wszystkim Chimera, wyobrażenie tak popularne w kręgu kultury modernistycznej.

w rękopisie i pozostający w niepublikowanej przez autora wersji, nosi datę 1901 roku, która go łączy z tym samym strumieniem inwencji twórczej, w jakiej powstawało i wychodziło na świat *Wesele*. Tekst ów wypełnia splot dwóch nurtów narracji: jeden stanowi rozwinięcie pierwszej frazy tekstu – „znalezienie się i poczucie na cmentarzu”, dotyka problemów umierania i śmierci, zatruty lub ocalenia, odrodzenia, przemiany. Drugi nurt koncentruje się wokół kwestii procesu twórczego, jego bezpośredniego doświadczania i zrodzonych w tym doświadczeniu myśli, czym jest tworzenie. Ten wątek narracji budują akapity nazwane „Działaniami”, w przeciwieństwie do wątku „cmentarnego” rozwijanego w akapitach nazwanych „Odpoczynkami”. Znaczący wydaje się już fakt, iż całą narrację rozpoczął autor od odpoczynku, po którym dopiero następuje działanie. To pierwsze „Działanie” kształtuje wypowiedź złożoną ze skrótowych, właściwie hasłowych fraz i wprowadza także interesujące nas tu kategorie: „Rozbudzanie fantazji, twórczości, imaginacji – szereg zmieniających obrazów [...] które kolejno o pierwszeństwo walczą, aż wytwarza się las dziki, fantastyczny, – las wyobraźni. – Wszelkie sztuki – szereg kompozycji, plastyka.” Sekwencja ta odśladania widoczną zasadę kolejności, swoistej progresji realizowanej na poziomie językowym (struktury zdania i miejsca w nim określonych pojęć) i, jak sądzę, potwierdza poprzednio sformułowane propozycje interpretacyjne. Początek sekwencji i sugerowanego w niej procesu wskazuje na moment i akt rozbudzania fantazji, twórczości, imaginacji. W różnych zapisach Wyspiańskiego fantazja i imaginacja bywają traktowane jako pojęcia potoczne, użyteczne w wypowiedziach swobodnych, niezobowiązujących, konwersacyjnych. Różnica między nimi zdaje się leżeć w silniej wyczuwalnym związku językowym imaginacji z obrazem, także plastycznym; w odczuciu adepta sztuki malarskiej łączy się ona z czymś już uformowanym, posiadającym kształt.

W *Requiem* da się uchwycić inne jeszcze aspekty tych pojęć. Myśl o dyspozycji twórczej wiąże fantazję z powstawaniem mikroświatów odrębnych, pozbawionych wyraźnych związków między sobą, nawet niekiedy przeciwstawnych, a w luźnym nagromadzeniu związanych przede wszystkim z podmiotem doświadczającym gry fantazji. W dalszej sekwencji wskazanego fragmentu *Requiem* zdaniom brak choćby intonacyjnego sygnału domykania myśli; pozostaje ona w zawieszeniu, niedopełniona i niedomknięta. W kompozycji wypowiedzenia dominuje zasada linearnego zestawiania imaginatywnych cząstek: „szereg zmieniających obrazów, które o pierwszeństwo walczą”. Pole dynamiki obrazów wyznacza stan podmiotu, który sam jeszcze pozostaje w swoistej bierności i zawieszeniu, raczej doznaje czegoś, niż sam działa. Tak ujęta rywalizacja i walka (dynamika fantazji) przywołują na pamięć inne, ulubione przez Wyspiańskiego, słowo-termin: przewalczanie. Posługuje się nim artysta dla uchwycenia własnych aktów twórczych, dla ujawnienia aktywności podmiotowej, działań wolicjonalnych i momentów decyzji. Przewalczanie jako rodzaj aktywności wyobraźni ma też swój wektor kierunkowy, nie zawsze jasny, nigdy oczywisty, powiązany z trudem, pracą, cierpieniem, koniecznością chwil zbłądzeń i przestanków. Przewalczanie kieruje się ku odgadywaniu tajemnicy, jaką jest wyłaniające się ze swoistego ukrycia, z bezkształtu dzieło. Wysilek przewalczania zyskuje w ujęciu Wyspiańskiego znamię intelektualne: przy silnie podkreślonej niepewności, nieprzewidywalności, angażuje myśl, i nie jest to myśl abstrakcyjno-pojęciowa, lecz dominują w niej wyrażenia pytajne, hipotetyczne, domniemujące; panują tu zasady eksperymentalnych ekskursji.

Przewalczanie jako kategoria określająca dramaturgię wyobraźni to przede wszystkim doświadczenie aktywności projektowania, rozpoznawania, a także autoedukacji. Na świadka tych propozycji interpretacyjnych da się powołać oczywiście *Wyzwolenie*, ale także szereg wypowiedzi epistolarnych Wyspiańskiego, zwłaszcza tych z lat 1903–1905, osnutych wokół tworzenia *Achilleis* czy *Skatki*. Swoiste dopowiedzenie tych intuicji i przeświadczeń Wyspiańskiego przynosi popularny, a zarazem zbanalizowany w przebiegu recepcji, poetycki list o incipicie: „I ciągle widzę ich twarze...”. Ze względu na poruszaną przeze mnie problematykę, szczególnie interesującą formułą poetycką w nim obecną jest „bycie przytomne”. Nazywa tak Wyspiański własne przeżycie realizujące się w aktach wyobraźni (także pamięci), w stanie gotowości podmiotu otwartego na inne „przytomne” byty, zyskujące swój kształt w dramacie widzenia, tworzenia, poznawania, współistnienia. Sięgnął tu wszak Wyspiański po stary zwrot językowy: „jestem przytomny”, to znaczy jestem cały, jestem intensywnie, jestem bezinteresownie i trwale ku czemuś, dla czegoś, z powodu czegoś. Intensywność i interaktywność zagarniająca „ja” poetyckie, współobecne z nim cienie i ludzi, wypełnia teatrum mentis artysty, a przesycające je rysy zmysłowego odczuwania wydobywają walor teatrum wyobraźni, utrzymując w pogotowiu akt kreacji i poznawania.

Wróćmy jednak do obecnego w tekście *Requiem* motywu swoistego chaosu fantazji wypełnionego walką obrazów o pierwszeństwo oraz do kategorii przewalczania z jego radykalnie podmiotowym nacechowaniem, funkcją selekcji, hierarchizacji, konstrukcji, kompozycji, organizacji. Ten proces ukierunkowuje się ku ustaleniu centrum czy kośca niezbędnego dla uzyskania jedności i całości, jaką może i powinno stawać się dzieło. Mówią o tym dobitnie listy Wyspiańskiego do Adama Chmiela, relacjonujące proces „przewalczania” i „odgadywania” takich dramatów, jak *Achilleis* czy *Skatka*¹². Dla ich narracji charakterystycznym rysem są formuły niepewności, poczucia zawieszenia, niedopowiedzenia, ale i wyraźnie sygnalizowane momenty przekraczania progów, podejmowania rozstrzygnięć.

Praca wyobraźni jako wysiłek konstruowania i komponowania ujawnia zarazem rysy autoedukacyjne. Artysta to ten, kto sam siebie wciąż uczy, sam siebie wciąż wychowuje, także jako człowieka. Wyspiański wyraźnie zarysowuje myśl o szczególnej, odrębnej wartości samej drogi wyobraźni, wysoko ceni jej ślady, jej uobecnienie w samym dziele artystycznym. Głęboką wykładnią tego przekonania stał się oczywiście esej o Szekspirowskim *Hamlecie*, w którym rozwija się wątek myślenia o pracy wyobraźni jako pracy wyboru, selekcji, ustalania właściwego miejsca elementów i granic ich nośności znaczeniowej oraz funkcji w całości konstrukcji. Praca wyobraźni konstruuje tu jednocześnie dzieło i człowieka to dzieło tworzącego. Nieciągnąca, meandryczna, operująca ostrymi cięciami i zwrotami narracja tzw. *Studium o „Hamlecie”* buduje efekt obecności niedopowiedzeń, może raczej efekt milczenia i wskazywania na to, co niewypowiedziane i niewypowiadalne. Rodzaj dykcji pisarskiej zastosowanej w pracy o *Hamlecie* da się, jak sądzę, powiązać z pewnymi cechami dykcji *Requiem*, w którym liczne frazy wypowiedzenia biegną jakby w zawieszeniu, bez wyraźnych sygnałów me-

¹² Por. S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. IV: *Listy różne*, Kraków 1998, s. 190–239. Ciekawe uzupełnienie stanowi „Diariusz” Adama Chmiela w Państwowym Archiwum Miasta Krakowa (rkps W. I 1145), w którym autor szczegółowo zapisał swoje rozmowy z Wyspiańskim na temat powstawania *Nocy listopadowej* (październik–grudzień 1901 r.; a potem jesień 1903 r.)

lodycznych, robią wrażenie czystych zestawień. Same stają się jakby sugestią „szeregu zmieniających obrazów, które o pierwszeństwo walczą”, aż „wytwarza się las dziki, fantazyjny, – las wyobraźni”. Frazę „las wyobraźni” poprzedzają w rękopisie dwa znaki interpunkcyjne, które edytor tekstu, niestety, zignorował i zmienił¹³. Tymczasem rękopis *Requiem* znamionuje skomplikowany i bardzo sugestywny tryb stosowania znaków interpunkcyjnych. Pokazuje on, czym jest dla Wyspiańskiego melodia i rytm zdaniowych fraz, w jaki sposób jakości prozodyjne pełnią rolę czynnika ustalającego sensy żywej wypowiedzi, dynamiki podmiotowych procesów w niej zachodzących i kształtujących całościowo postawę mówiącego, mniej zaś służą czystej ekspresji emotywniej. Las jest „dziki” i „fantazyjny”; właśnie znamię dzikości, nieuporządkowania, gęstości, braku dostępu światła, niemożności uchwycenia składników tego lasu w ich przedmiotowym i właściwym ukształtowaniu, zostaje uwikłane w charakterystykę fantazji. „Las wyobraźni” – kolejna fraza jest poprzedzona nie tylko przecinkiem, ale także bardzo wydłużonym myślnikiem. Różne rękopisy Wyspiańskiego pozwalają uchwycić, z jaką częstotliwością i w jakich punktach tekstu Wyspiański stosował rozróżnienie myślnika konwencjonalnego, bardziej neutralnego prozodyjnie oraz myślnika, który ręką pisarza zakreślała inaczej, z wyrazistą dodatkową intencją melodyczną i semantyczną. Tu mowa o takim właśnie znaku. Sfera milczenia pojawiająca się za jego sprawą w narracji *Requiem* wyznacza w istocie sferę rozsunięcia dwóch problemów i dwóch różnych doświadczeń ujętych w formułę metafory: nieuporządkowany i dziki „las fantazji” jest chaosem; czym innym staje się „las wyobraźni”, bowiem od niego dopiero można przejść do formuły: „wszelkie sztuki – szereg kompozycji”. Narrator *Requiem* rozpoczyna od tej sztuki, która u początków drogi twórczej Wyspiańskiego była mu najbliższa: plastyka. W następnym „Działaniu” mówi także o plastyce, ale wiąże ją już z pracą wyobraźni, która angażuje różne aspekty intelektu, ponieważ stanowi „teren twórczości dla myśli – idea bytu, idea egzystencji, prawo do egzystencji”. Kolejne frazy tekstu, wieloznaczne i mało przejrzyste, dotyczą terenu walki z własną dyspozycją fantazji, już także wyobraźni powiązanej z poczuciem piękna plastycznego. Nazywa je Wyspiański swoim głównym wrogiem, który wymaga poświęcenia życia i zaparcia się życia. Odsłania zatem swój dystans i wątplenie wobec fantazji i związanego z nią poczucia piękna plastycznego.

Kolejne, 3 Działanie wprowadza tylko hasłowe sygnały określające doświadczenie, które jako całościowo ujęte można wiązać przede wszystkim z procesem twórczym: „Dzieło, kompozycja, pomysł, rzut – idea, chwila, moment twórczy”. Budowa całej sekwencji wypowiedzenia jest szczególna. W nagłosie postawił Wyspiański „dzieło” – a więc rezultat procesu, dalsze hasła „kompozycja, pomysł, rzut” szeregowo wymienione, rozdzielone tylko znakiem przecinka i takimż znakiem zakończone, jako sekwencja łączą się najwyraźniej z hasłem pierwszym, natomiast słowo „idea”, poprzedza jeszcze dodatkowo długa pauza, kolejny znak przestrzeni milczenia, tego, co niewypowiedziane. Słowo „idea” powiązane prozodyjnie ściślej z „chwila”, „momentem twórczym”, kulminuje kolejną serią wydłużonych graficznie myślników, a więc tym, co niewypowiedziane, a może niewypowiadalne, otwiera drogę długiej sekwencji sygna-

¹³ Por. S. Wyspiański, *Requiem*, Kraków 1901 r., rękopis w Muzeum Narodowym w Krakowie, nr inw. 83307; oraz edycja [w:] Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, Kraków 1966, t. XIV, s. 43–47.

łów ewokujących ściśle podmiotowy, osobowy aspekt procesu twórczego. Wszystkie te chwytły oparte na eksponowaniu momentów niewypowiedzenia, niewyartykułowania, dziania się pozasłownego, można postrzegać jako próbę tworzenia za pomocą kompozycji materii językowej ekwiwalentu procesu twórczego, wydobywania, być może, jego istoty zanurzonej w milczeniu i całkowicie uwewnętrznionej. Sądzę także, iż obserwowany tu fragment tekstu *Requiem* zarysowuje rodzaj projektu, ustala punkty wyjścia w procesie kształtowania samoświadomości Wyspiańskiego jako człowieka i artysty zarazem; rozpisuje pytania o to, co jeszcze do przemyślenia, co jeszcze niewypowiadalne, zaledwie przeczuwane i intuicyjnie dotykane w formule lakonicznej, skrótowej, szkicowej.

Dodatkowe światło na poruszane tu kwestie kierują wspomniane już wcześniej epistolarne teksty Wyspiańskiego; na przykład listy mówiące o kształtowaniu *Achilleis* czy *Skatki* poszerzają i w pewnym stopniu konkretyzują specyfikę wyobraźni. Po pierwsze, pojawia się w nich metaforyka architektoniczna jako sygnał myślenia o kompozycji, konstrukcji, tektonice, stałej oscylacji między częścią, szczegółem a całością i jednością. Artystyczną realizację i ewokację takiej zasady działania wyobraźni zapisuje Wyspiański także jako dramat – to jest *Akropolis*. Po drugie, dyskurs epistolarny i forma artystyczna *Akropolis* jako konkretnego dzieła uwypuklają rys nieprzewidywalności towarzyszący dynamice wyobraźni, zwłaszcza w fazie początkowej, warunkującej napięcie celowościowe. Nieprzewidywalność jest tu związana z interakcją intelektualnej, dyscyplinującej i kształtującej strony wyobraźni z otwieraniem się ku sferze spontaniczności, irracjonalności, niespodziance poznawczej. Nadawanie kształtu, a poprzez kształtowanie – tworzenie i odkrywanie bytu, wiąże Wyspiański ze swym pojmowaniem wyobraźni, widzianej także jako czysta aktywność, którą fantazja wcale być nie musi.

Aktywistyczne rozumienie wyobraźni dopełnia doświadczenie wysiłku, „przewalczania”, dokonywania niekiedy kategoriycznych przekroczeń już osiągniętych rozstrzygnięć; przez to ujawnia się ciągłość pracy wyobraźni, w której pojedyncze dzieła to wciąż etapy i progi możliwe do rozwijania, korygowania, przekształcania. Kategoria wyobraźni zostanie więc dopełniona, bo chyba nie tylko zastąpiona, przez koncepcję „inteligencji”, w której dokonał Wyspiański wyraźnego przesunięcia akcentu ze sfery estetyki ku egzystencji. Teleologiczne rozumienie kategorii inteligencji i jej działania wyznacza podwójność celu – dzieło artystyczne i przemieniający się w procesie twórczym człowiek. Esej Wyspiańskiego o *Hamlecie* z całą wyrazistością mówi o tym, jak ważny dla niego staje się uwidoczniony w dziele stosunek twórcy do siebie, zapisane dziełem „przytomne” bycie ludzkie. Wyobraźnia i inteligencja jako kategorie jednocześnie estetyczne i egzystencjalne łączą się w świadomości Wyspiańskiego z pojęciem Losu, nierozdzielnej pełni tworzenia i poznawania bytu jako kształtu.