

POGLĄDY FILOZOFICZNO-ESTETYCZNE JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO A NIEKTÓRE ASPEKTY JEGO TWÓRCZOŚCI DRAMATYCZNEJ

Jerzy Żuławski — dziś po części zapomniany — był w swojej epoce twórcą cieszącym się sporą popularnością. Złożyły się na nią wszechstronne zainteresowania pisarza — uprawiał poezję, dramat, prozę, zajmował się krytyką literacką, jest ponadto autorem licznych szkiców filozoficznych.

W świadomości współczesnego czytelnika nie zainteresowanego bliżej młodopolską problematyką jest Żuławski obecny jako autor trylogii książkowej i dramatu *Eros i Psyche*, o którego żywotności zdecydowały zapewne wielokrotne adaptacje sceniczne. Uwagę badacza literatury zwraca różnorodność podejmowanej przez pisarza problematyki oraz spora liczba sądów krytycznych o jego literackich i pozaartystycznych dokonaniach.

W życiu kulturalnym Młodej Polski był późniejszy autor *Zwycięzcy* dużą indywidualnością, choć jego pisarskie próby wydać się mogą wyłączną ilustracją założeń programowych epoki¹. Komentując pisma Przybyszewskiego przejawiał Żuławski zainteresowanie typowo modernistyczną konwencją irracjonalistycznego ujmowania zjawisk. Ale już

¹ Próbę uporządkowania rozbieżnych stanowisk interpretatorów przynosi praca zbiorowa: *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość*. Referaty i materiały Sesji Naukowej pod red. E. Łoch. Rzeszów 1976.

w tomie poezji *Intermezzo*, wydanym w roku 1897, głosił koncepcję sztuki, która jest aktem twórczym umysłu, przeciwstawiając się tym samym programowemu aintelektualizmowi. Jeżeli więc przyjąć za K. Wyką, że w Młodej Polsce istniały dwa estetyzmy — Miriama i Przybyszewskiego, działalność Żuławskiego na tym polu traktować by można jako próbę poszukiwania ogniwa wspólnego.

Urodzony w roku 1874 należał do drugiej formacji pisarzy młodopolskich². Debiutował w 1895 roku tomem poezji. Znamienne jest, iż twórczość dramatyczną rozpoczął dopiero w 1903 r., a więc w rok po wydaniu szkiców filozoficznych i estetycznych, zebranych w tomie *Prolegomena*. Z kolei zainteresowanie pisarza nowym gatunkiem ożywa już po ukazaniu się rozpraw mających wpływ na kształt dramatu modernistycznego. Przypada zaś na czas rodzącej się dyskusji na temat struktury dramatu oraz czynników, które służą przekształceniu tekstu literackiego w rzeczywistość sceniczną. Te drobne konstatacje skłaniają z jednej strony do określenia miejsca, jakie zajmuje twórczość dramatyczna Żuławskiego — nosząca znamiona ustalonych już w literaturze koncepcji dramatu — z drugiej zaś prowokują pytanie: czy utwory te są kontynuacją przeżywających się kierunków sztuki, a ich autor naśladowcą utalentowanych poprzedników?

Lektura szkiców krytycznych Żuławskiego przekonuje, że *Prolegomena*, wydane w dojrzałej fazie modernizmu, nie mogły wpłynąć w sposób decydujący na kształtowanie się młodopolskiej poetyki. Są jednak odzwierciedleniem przemian zachodzących w ramach tego procesu. Lata późniejsze przyniosły kolejne wydania rozpraw krytycznych: *Bajka o człowieku szczęśliwym* ukazała się w roku 1910, zaś *Miasta umarłe* (1918) wydano już po śmierci pisarza.

Celem rozważań jest wskazanie wzajemnych uwarunkowań, zachodzących między światopoglądem pisarza a jego twórczością. Kryterium wyboru pewnych składników estetycznych przekonań Żuławskiego jest próba unaocznienia tych elementów, które mogły zadecydować o ostatecznym charakterze jego utworów dramatycznych.

Wyrażone w wymienionych we wstępie tomach rozpraw poglądy estetyczne filozofa i pisarza w jednej osobie ukształtowane były na solidnej podstawie światopoglądowej; o silnych inspiracjach filozofią Spinozy, Schopenhauera, Nietzschego i Hartmanna pisano już wielokrotnie. Głęboka erudycja, doświadczenia wyniesione z obserwacji wystawień dramatów Ibsena, Maeterlincka, d'Annunzia i Wilde'a pozwoliły pisarzowi na analizę składników widowiska teatralnego i zaznaczyły swoje piętno na jego późniejszej twórczości. Niewątpliwie, na świadomość artystyczną Żuławskiego wpłynąć musiały też w dużej mierze sądy współ-

² K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 57.

czesnych. Nie wszystkie formułowane przez krytyka postulaty, utrzymane w duchu nowatorskich tendencji, mają charakter własnych przemyśleń teoretycznych.

I tak, w wielogłosie wypowiedzi programowych na temat — podstawowego dla literatury modernistycznej problemu — symbolizmu znalazła się też rozprawa Żuławskiego *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, napisana w roku 1900. Przywołanie tego szkicu wydaje się być istotnym wprowadzeniem do omówienia symbolicznej poetyki analizowanej tu twórczości.

Zainteresowanie pisarza symbolizmem (szczególnie silne w pierwszym etapie jego działalności krytyczno-literackiej) nosi ślad proweniencji miriamowskiej. Podobnie jak u Przesmyckiego, podstawą rozmyślań krytyka nad symbolizmem jest przekonanie, że istotą każdej sztuki jest jej symboliczność³. W odróżnieniu od sztuki średniowiecza czy renesansu stwarzającej — zdaniem autora — „symbole rzeczy powszechnie znanych w świecie myśli”, sztuka współczesna posiada wartość odmienną:

[...] nie zadowala się odtworzeniem syntez życiowych już istniejących [...], lecz tworzy w symbolach swych syntezы nowe, odkrywa głębie duszy niejasne i jeszcze nie wypowiedziane, mówi nimi rzeczy, dla których w innej formie i innym języku wyrazu nie ma⁴.

Owoce intuicyjnej zdolności człowieka do tworzenia nowych syntez jest wieloznaczny symbol, rozumiany jako byt autonomiczny, którego główną wartością jest treść transcendentalna.

Wyłożona przez pisarza precyzyjna teoria symbolizmu nie pozostała bez wpływu na jego twórczość dramatyczną. Utwory charakteryzujące się niezwykłą różnorodnością prezentowanych treści, luźnością kompozycyjną i wielorakimi sposobami kreowania rzeczywistości dramatycznej niełatwo ująć w schemat klasyfikacji⁵. Wypada natomiast wskazać ich ogniwo wspólne, którym jest idea nadrzędna — pragnienie wyzwolenia. Głoszona idea wolności posiada dwa odmienne aspekty. Pierwszy z nich, który określić można jako realny, to wyzwolenie dosłowne wymagające osadzenia wypadków scenicznych w określonej sytuacji historycznej (*Dyktator*, pewne elementy *Końca Mesjasza* i *Donny Aluici*). Drugi aspekt — metafizyczny, to pragnienie wyzwolenia duszy (*Eros*

³ J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce* [w:] *Prolegomena*, Lwów 1902, s. 76.

⁴ Tamże.

⁵ Próby klasyfikacji podejmowali: m. in.: L. Eustachiewicz, *Tuum fac nec respicias finem*, „Teatr” 1974/18, A. Okońska, *Dramaty J. Żuławskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1975, A. Stafiej, *Historia w dramatach Jerzego Żuławskiego* [w:] *Jerzy Żuławski. Życie i twórczość*, op. cit.

Psyche, pośrednio *Za cenę łez*). Ogniwo łączące wymienione dramaty stanowi symbolika *Grodu słońca*.

Zawarte w pismach krytycznych sugestie, iż symbole można wyklądać w sposób wieloraki (tę czynność nazywał pisarz procesem uzmysłowienia symboli) — inspirują do prześledzenia realizacji dramatycznej tak rozumianego symbolizmu.

Symboliczna poetyka dramatów Żuławskiego wyraża się najpełniej w doborze środków, służących wywołaniu zamierzonego nastroju. Tendencja stworzenia atmosfery obecnej w sztuce symbolicznej występuje w *Dyktatorze*, dramacie, który stał się debiutem scenicznym poety, a powstawał równoległe z przygotowaniem pierwszego tomu esejów. Inspirację do jego napisania dała obchodzona uroczystość w Galicji czterdziesta rocznica powstania styczniowego⁶. Dla podejmowanych tu rozważań interesujący jest nie tyle problem historyczny utworu, a więc kwestia przywództwa powstania, lecz idea wydzielonej strukturalnie części dramatu — *Prologu*.

Akcja *Prologu* rozgrywa się w szlacheckim dworze w Sandomierskiem, wieczorem dnia 22 stycznia 1863 roku. Zebrane postacie dają wyraz narastającemu niepokojowi. Szczególnie Maria, nosząca utrwalone w literaturze i sztuce rysy kobiety, żegnającej wyruszającego do boju powstańca pełna jest złych przeczuć:

Czuję — idzie lasem,
połem się wlecze, przez śnieżne rozłogi,
coraz już bliżej, nad domem się waży,
nad krajem całym ... [...]
... i kiedy wiatr czasem poruszy drzwiami ... [...]
... staję bo myślę, że przez drzwi rozwarte
już to straszliwe, groźne, nieodparte,
to nienazwane ...⁷

Maria wie, że zginą wszyscy. Choć — jak mityczna Cassandra — ma przeczucie klęski, mówi:

[...] takimi ja bym była prorokini,
takim zwycięstwo, nawet bez oręża
ja bym wieściła, bez harmat, bez noży,
jeno z tym ogniem, co się w sercach pali,
gdy je wolności duch opęta boży [...]⁸

Nastrój niepokoju, przeczucia zbliżającego się niebezpieczeństwa potęgują efekty akustyczne: zegar odmierzający głośno czas, bezlitośnie przypominający o zbliżaniu się tragicznego momentu, cisza zapadająca

⁶ R. Tabor ski, *O Dyktatorze Jerzego Żuławskiego* [w:] *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego*, Warszawa 1964, s. 400.

⁷ J. Żuł aw ski, *Dyktator*, Lwów 1907, s. 11.

⁸ Tamże, s. 29.

po urywanych wypowiedziach postaci. Czas oczekiwania wypełnia opowieść snuta przez jednego z bohaterów o rzezi galicyjskiej i wypadkach powstania listopadowego. Zjawiają się znane z insurekcji kościuszkowskiej rekwizyty. Marta mówi:

[...] noże jakieś tu przyniósł kowal i te kosy ...
[...] śmiech mnie bierze, że to tak w ziemie ...⁹

Nieprzypadkowe wydaje się tu przywołanie mitu raclawickiego. Kosa pełni w dramacie — „funkcję znaku, wywoławczego symbolu idei zrodzonej na kanwie legendy o roku 1794”¹⁰.

Zainteresowanie europejską literaturą dramatyczną końca XIX wieku — utworami Ibsena, Strindberga, Hauptmanna i Maeterlinoka ujawnił Żuławski w zamieszczanych na łamach prasy galicyjskiej przeglądach i recenzjach teatralnych. Prawdą jest też, że w chwili pisania *Dyktatora* znał dramaturgię Wyspiańskiego, Przybyszewskiego i innych. Ale jego inspiracje literaturą modernistyczną nie są pełne. Czerpiąc na przykład pewne elementy struktury dramatów autora *Wesela* odrzucił Żuławski ich cechę znamioną. Na próżno by bowiem szukać w jego twórczości postaci symbolicznych sensu stricto. Jedynie w *Prologu* zjawia się osoba Nieznajomego, a list z wieściami o brance podaje tajemnicza ręka. Bowiem dramat ten, choć jego *Prolog* jest symboliczny, staje się w konsekwencji „udramatyzowanym komentarzem historiozoficznym do upadku powstania 1863 roku”¹¹. Postaci fikcyjne z pierwszej części żyją nadal, ale zajmują plan odległy. Ich losy nie mają właściwie motywowanego związku z wypadkami dramatycznymi. Wprowadzenie postaci nierzeczywistych jest jedynie pretekstem dla przedstawienia kroniki powstania 1863 r. Elementem typowo symbolicznym jest więc nastrój, w którym — zgodnie z założeniem propagatorów kierunku — współbrzmieć winny wszystkie składniki struktury dramatycznej. Niewątpliwie *Dyktator* nie spełnia tego warunku. Ale konflikt zarysowany w krytykowanej przez współczesnych Żuławskiemu badaczy — „realnej” części utworu, zawierającej podane zgodnie z wersją przekazów wydarzenia historyczne, posiada nową wartość. Jego źródłem jest psychika bohaterów (zmagania Langiewicza) nie zaś okoliczności zewnętrzne. Przedstawiając jednostkowe tragedie realizował pisarz postulat symbolizowania idei, wyrażał w monologowych formach wypowiedzi bohaterów prawdy nadrzędne, dotyczące szeroko pojmowanego losu ludzkiego.

Kształtowanie świadomości pisarskiej Żuławskiego śledzić by można na przykładzie kolejnego dramatu — *Eros i Psyche*, wydanego w roku

⁹ Tamże, s. 42.

¹⁰ F. Ziejka, *W kręgu mitów polskich*, Kraków 1977, s. 83.

¹¹ K. Olchowicz, „Sfinks” 1915, t. IV—V.

1904. Podobnie jak *Prolog*, część I powieści scenicznej w siedmiu rozdziałach, zatytułowana *W Arkadii*, pełni w dramacie funkcję służebną wobec tendencji kreowania określonego nastroju.

Bohaterka mówi:

Czy słyszysz? skrzydeł jakichś wielkich wianie —
i ten szept kwiatów, taki niesłuchanie
słodki, jak jakieś w sercu śnione słowa ...
Czy czujesz dziwną powietrze omdłałość
i tę gwiazd białych nadzwyczajną bladeść ...?
Dreszcz przeszedł wszystkie drzewa, wszystkie kwiaty ...¹²

Przeniesienie nastroju psychicznego bohaterów do świata przyrody służy stworzeniu atmosfery niepokoju, inicjującej wielkie wydarzenie. Stosowany powszechnie w symbolicznej dramaturgii chwyt schematycznego wprowadzenia wydarzeń poprzedzających katastrofę (Maeterlinck)¹³ jest w intencji Żuławskiego konieczną zapowiedzią zjawienia się Erosa.

Kreacja bohaterki dramatu jest w założeniu symboliczna. Postać Psyche zjawia się w twórczości Żuławskiego nie po raz pierwszy. Już w poemacie *Narodziny Psyche* (1897) ujawnił poeta zainteresowanie metafizycznymi problemami bytu. W literaturze i sztuce Psyche była zawsze postacią alegoryczną, wyrastającą z platońskiej idei walki rozumnej i nierozumnej części duszy¹⁴. Psyche z dramatu — obdarzona żądzą poznania — jest symbolem tęsknoty do zgłębienia tajemnic bytu, zagadki czystej miłości, drogi wiodącej do niepoznawalnego ideału. W rozmowie ze służącymi daje wyraz swoim pragnieniom:

[...] Czyście wy nigdy o tym nie myślały,
aby się wyrwać za te czarne skały —
tam! i zobaczyć, co tam jest za nimi?
Czy, jako tutaj, szmat zielonej ziemi,
Czy też kraina jaka dziwna, złota,
wyśniona ...? ¹⁵

Uświadomienie pragnienia rozwiązania zagadek ontologicznych nie zarysowuje jeszcze sytuacji dramatycznej. Konflikt zrodzi dopiero pojawienie się Blaksa — parobka, uosobienia siły fizycznej, prostaczej bezwzględności, „kwintesencji materii krępującej duszę ludzką”. Zaś wprowadzenie Psyche jest wyrazem — obecnej w rozprawach krytycz-

¹² J. Żuławski, *Eros i Psyche. Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach*, Kraków 1921, s. 20.

¹³ Por. I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski (Problem tragedii w końcu XIX w.)*, Toruń 1948.

¹⁴ O ewolucji motywu Erosa i Psyche pisze T. Sinko we wstępie do piątego wydania *Erosa i Psyche*, op. cit., a także J. Lorentowicz, „Gazeta Polska” 1905 nr 126 i Wł. Rabbski, „Kurier Warszawski” 1905 nr 174.

¹⁵ J. Żuławski, *Eros i Psyche*, op. cit., s. 9.

nych Żuławskiego i jego tekstach literackich, charakterystycznej dla nurtu myślowego właściwego całemu prądowi — próby poszukiwania „absolutu duszy”.

Zagadnieniu obecnej w modernistycznych szkicach teoretycznych o sztuce — kwestii „nagiej duszy” poświęcił Żuławski odrębną rozprawę *Teoria sztuki «nagiej duszy»* (1900). Inspirowany książką St. Przybyszewskiego *Na drogach duszy* dał interpretację teorii sztuki autora *Złotego runa*. Pisarz wielokrotnie przejawiał zainteresowanie twórczością Przybyszewskiego, stając się jego gorącym zwolennikiem i propagatorem. Recenzując *Dla szczęścia* nie ukrywał swego entuzjastycznego nastawienia dla utworu, akcentował jego „wstrząsające i psychologicznie głębokie” wartości.¹⁶ Program artystyczny Żuławskiego nie jest jednak prostą kopią teorii Przybyszewskiego. W popartej gruntowną wiedzą filozoficzną interpretacji krytyka koncepcja Przybyszewskiego nabrała pełnego uzasadnienia.

Gdzie [...] spotykamy syntezę [...], od wszelkiej analizy wolną, — tłumaczył — stwarzanie, w którym za materiał służące pierwiastki najzupełniej swą odrębność utracą na rzecz tej nowej jedności co z nich się rodzi — tam będziemy mieli z n a g ą d u s z ą do czynienia¹⁷”.

Postulat sztuki syntetycznej dopełnia Żuławski stwierdzeniem obecności w procesie tworzenia czynnika subiektywizmu:

[...] artysta, co drogami duszy chodzi, daje w dziełach swych syntezę, która jest nim samym, treścią jego i istotą. Dla niego każda barwa, każdy ton, kształt, słowo — stają się tylko wyrazem jego wewnętrznego nastroju, jego myśli; nie maluje on rzeczy tak, jak je widział, lecz tak, jak je czuł; [...]¹⁸

Powyższe stwierdzenia nie pozostały bez wpływu na sposób zawiązania i rozwinięcia konfliktu dramatycznego Erosa i Psyche. Wędrówka bohaterki przez stulecia w poszukiwaniu rozwiązania tajemnicy własnej

¹⁶ J. Żuławski, „Krytyka” 1900. T. I.

¹⁷ J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”* [w:] *Prolegomena*, op. cit., s. 86.

¹⁸ Podstawowym założeniem subiektywistycznej estetyki Żuławskiego jest kantowski pogląd głoszący, że wartości estetyczne przedmiotów nie są ich cechą immanentną, lecz składnikiem procesu przeżywania podmiotu. Definiując pewne kategorie estetyczne dzieli krytyk przekonanie I. Matuszewskiego, że określenie absolutnej prawdy i absolutnego piękna nie jest możliwe, poprzestaje na określeniu sposobu, w jaki podmiot przeżywający tworzy je w sobie, zaś nie konstruuje przedmiotowej definicji tej kategorii estetycznej. Ta byłaby bowiem możliwa, gdyby piękno istniało niezależnie od podmiotu. U Matuszewskiego jest to zarazem wynik przekonania, że „estetyka nie jest nauką o pięknie, lecz filozofią i psychologią twórczości artystycznej”. I. Matuszewski, *Cele sztuki. Studium estetyczne* [w:] I. Matuszewski, *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*, Warszawa 1965, s. 140.

duszy jest realizacją nietzscheańskiej idei wiecznego powrotu¹⁹. Wypowiedź Psyche potwierdza teorię kolejnych bytów Słowackiego:

[...] śni mi się czasem,
żem to istotnie ja była przed wiekiem,
zrodzona z człeczkiej ogromnej tęsknoty
za słońcem, pięknem, niebem i zaświatem ...

Psyche — włoska księżna mówi:

[...] W oczach mi czerwono,
i wśród posągów i przy lutni dźwięku
jakaś się czasem krew mym rękoma marzy
i nowe życie — przez płomień i burzę ...²⁰

Jej marzenie o krwi i nowym życiu jest zapowiedzią Psyche przyszłej — rewolucyjnej²¹. Tak więc bohaterka dramatu ma nie tylko świadomość bytu przeszłego, jest też wyposażona w zdolność projektowania przyszłej egzystencji. Jej tułaczka uwieńczona zostanie sukcesem; Psyche rozwiąże tajemnicę swej duszy. Kończące dramat wyznanie Erosa jest pozornie podporządkowane młodopolskiemu wzorcowi:

[...] jam jest Eros, iżem nad otchłanie
Chaosu rękę ściągnawszy, z bezruchu
wywołał Drgnienie i zakławszy w duchu,
wywiódł zeń wszechświat stubarwny i złoty,
iżem jest rodzic żądz i tęsknoty,
[...] i ukojenie tęsknot ostateczne
i szczęście wielkie, nieprześnione, ciche:
zowią mnie także THANATOS, o, Psyche!²²

Koncepcja Erosa jako stwórcy świata znana była w literaturze modernistycznej. Wprowadzenie toposu śmierci może być — jeśli posłużyć się stwierdzeniem M. Podrazy-Kwiatkowskiej — wykorzystaniem przez twórców młodopolskich „schopenhauerowsko-hinduskiej idei negacji woli życia i popędu do działania [...]”. Jest to nie tyle Thanatos co eutha-

¹⁹ H. Karwacka w szkicu *Studium Jerzego Żuławskiego o „Królu Duchu” na tle przelomu krytyki literackiej końca XIX i pocz. XX w.*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1960, Seria I z. 16, s. 65—82, przypomina, że Żuławski podjął się nowego odczytania dzieła w świetle koncepcji nietzscheizmu. T. Weiss w pracy *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890—1914*, Wrocław—Kraków 1961, spostrzega z kolei, iż odmienna jest interpretacja *Króla Ducha* Przybyszewskiego i Żuławskiego. Przybyszewski odnajduje w poemacie oprócz indywidualizmu, elementy lucyferyzmu i katastrofizmu, traktując Słowackiego za prekursora własnych koncepcji światopoglądowych. Żuławski wskazuje istotne różnice w rozumieniu kwestii indywidualizmu przez wymienionych twórców.

²⁰ J. Żuławski, *Eros i Psyche*, op. cit., s. 99.

²¹ Por. A. Mazanowski, „Przegląd Powszechny” 1906 T. 90.

²² J. Żuławski, op. cit., s. 215.

nasia, tj. dobra bezbolesna śmierć²³). Jednakże dramat Żuławskiego jest wykładnikiem odmiennego nieco światopoglądu. Powrót Psyche do szczęśliwej Arkadii mać czystość modernistycznej koncepcji bezbolesnej śmierci. Negacja dekadencjonalnej idei śmierci jest też obecna w *Grodzie słońca*, napisanym w 1911 roku. Podobny do nadczłowieka Zarathustry — baśniowy, złotowłosy bohater wygłasza sentencję, w której brzmi apoteoza instynktu mocy, woli tworzenia:

[...] Wzgardy godna siła,
co by zamknięta w sobie
nie tworzyła dobra krag!
Klasztor wezmę nocą
i triumfować dam słońcu nad nocą
nad śmiercią życia!²⁴

Wyznanie bohatera wyrasta z przekonania, że dotarcie do tajemnicy, ostateczne poznanie, może nastąpić wyłącznie w akcie twórczym, a jego spełnienie daje możliwość wyzwolenia z determinizmu śmierci.

Świadomość fatalistycznego determinizmu nie wywoływała nigdy u Żuławskiego nastroju lęku i przerażenia. Tworzone na wzór bohaterów romantycznych Słowackiego postaci, ponoszą jednostkową ofiarę, która jest niezmienną koniecznością dziejową, bez jakiej duch narodu nie mógłby się rozwijać²⁵. Z kolei przekonanie to nie ma — jak u Wyspiańskiego — genezy historiozoficznej. Postaci symboliczne zaludniające dramaty autora *Na srebrnym globie* zdają się często powtarzać znane prawdy życiowe, zaś ich koturnowość przypomina stwierdzenie K. Wyki, że „każde zjawisko tragiczności rodzi poczucie konieczności, losu, ale nie każda konieczność jest tragiczna, a już szczególnie taka, która wynika z fatalistycznego determinizmu”, bowiem ten unicestwia tragedię, ponieważ zabija odpowiedzialność²⁶.

Kreacja postaci symbolicznych nie zawsze odpowiada głoszonym w esejach postulatami. Bohaterowie dramatów Żuławskiego zachowują funkcję alegoryczno-personifikującą. *Eros i Psyche*, postaci z *Prologu*, a nawet stworzona na maeterlinckowski wzór *Ijola* — nie są twórcami indywidualnymi i oryginalnymi²⁷. Symbole te są zbyt jednoznacz-

²³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 141.

²⁴ J. Żuławski, *Gród słońca*, Lwów 1911, s. 101.

²⁵ W interpretacji *Króla Ducha* Słowackiego spostrzega Żuławski, że: „ludzie Słowackiego ofiarują się za lud swój nie dlatego, że innego środka ratunku nie widzą i tak chcą, lecz po prostu dlatego, iż po to żyją, aby się za ten lud ofiarować”. J. Żuławski, *O Królu Duchu* [w:] *Prolegomena*, op. cit., s. 115—142.

²⁶ K. Wyka, *Modernizm polski*, op. cit., s. 51—52.

²⁷ Kwestię indywidualności i oryginalności symboli młodopolskich omawia szeroko M. Podraza-Kwiatkowska w pracy *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, op. cit.

ne, często niebezpiecznie bliskie alegorii. Owo zbliżenie sprawia brak spójności z innymi elementami struktury dramatów.

Konstrukcja czasu i przestrzeni utworów scenicznych Żuławskiego ma wyraźnie sens symboliczny. Odrębność poszczególnych odsłon — kwestia, która stała się przedmiotem wielu sądów negatywnych — jest w dramacie celowa. Poszczególne sceny — zdaniem I. Sławińskiej — „wiążą się ze sobą nie na zasadzie wynikania i empirycznej przyczynowości zdarzeniowej [...], ale na zasadzie realizacji stałego prawa [...]”²⁸. Ogniwem spajającym przesuwające się przed oczyma widza obrazy jest — zgodnie z koncepcją dramatopisarza — jakość nadrzędna, myśl, idea, wartość metafizyczna. Jest to zarazem realizacja postulowanej przez Żuławskiego syntezy, która daje możliwość absolutnego poznania.

Wszak tworzyć — znaczy pierwiastki dane tak ze sobą wiązać i łączyć, aby powstała z nich jedność wyższa, organiczna, której przybywa to, czego w pierwiastkach owych jeszcze nie było: ich wzajemny stosunek, forma²⁹.

Przedstawione tu wprowadzenie do omówienia wybranych aspektów twórczości dramatycznej jednego z najbardziej kontrowersyjnych pisarzy młodopolskich pozwala na pewne uogólnienia. Konfrontacja tej dziedziny zainteresowań Żuławskiego z postulatami wyłożonymi w esejach filozoficzno-estetycznych jest wymownym dowodem, że pisarz był zwolennikiem dramatu symbolicznego. Przyczyniło się do tego przekonanie o symbolicznej istocie sztuki oraz pogląd, według którego prawdziwy dramat winien rozgrywać się w duszy bohatera niezależnie od społecznych i historycznych uwarunkowań.

Interpretacja utworów scenicznych autora *Prolegomenów* musi być wielopłaszczyznowa, bowiem chociaż niektóre zawierają elementy typowo młodopolskie, takie jak: tajemniczość i indywidualizm, inne przynoszą próbę odrzucenia zasad modernistycznej konwencji. Dostrzegana w trakcie lektury utworów niespójność założeń teoretycznych Żuławskiego z ich praktyczną realizacją jest dowodem, że przedstawione tu dramatopisarskie próby są przykładem twórczości eklektycznej, zrodzonej przez estetę, myśliciela-humanistę, który dostrzegając panującą tendencję supremacji dramatu dał na tym polu wyraz swym artystycznym przekonaniom.

²⁸ I. Sławińska, *Sceniczny gest poety*, Kraków 1960, s. 251.

²⁹ J. Żuławski, *Teoria sztuki „nagiej duszy”*, op. cit. s. 86. Sformułowanie to przypomina system Hegla, dla którego piękno było „wyrazem ducha absolutnego; w nim dokonywa się synteza zjawiska z ideą, rzeczywistości z myślą, treści z formą. Synteza ta odbywa się w sztuce”. Wł. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, T. 2, Warszawa 1978, s. 215.