

Wyspiański – muzyk*

Leonardo Masi

O ile Kraków lat młodości Stanisława Wyspiańskiego tętnił życiem środowisk teatralnych, to właściwie nie istniały wówczas w stolicy Galicji środowiska muzyczne z prawdziwego zdarzenia. Wszelkie imprezy muzyczne sprowadzały się do parad orkiestry wojskowej w Ogrodzie Strzeleckiego albo do sporadycznych występów przyjezdnych solistów, organizowanych w Hotelu Saskim i w Sali Redutowej. Jednak Henryk Opieński, zaprzyjaźniony z Wyspiańskim kompozytor, wspomina, że jego szkolnego kolegę już w czasach licealnych cechowała wyjątkowa muzykalność, chociaż „nie była ona zwyczajnego typu. Pamiętam – pisze Opieński – że o ile lubił nucić nieco nosowo-matowym, jakby z tłumikiem, głosem, to były to zawsze jakieś własne fantazje”¹. Warto tu nadmienić, że nie kto inny jak sam Wyspiański jest autorem takich melodii jak temat Chochola w finałowej scenie *Wesela*, „temat kłutwy” śpiewany przez chór w *Bolesławie Śmiałym* czy też *Jaskółko leć* w *Legendzie*. Jednakże brak odpowiedniego przygotowania muzycznego nie pozwalał artyście zapisać tych melodii na pięciolinii. Cała wiedza Stanisława Wyspiańskiego z zakresu muzyki to rezultat zaledwie kilku lekcji nauki gry na fortepianie, jakich udzieliła artyście siostra Opieńskiego – Antonina. Znajomość z tą nauczycielką, która zresztą nie miała zawodowych kwalifikacji muzycznych, skończyła się błyskawicznie, Wyspiański bowiem był uczniem bardzo niesfornym. Zaprzyjaźniony z młodym artystą kompozytor przytacza taką oto anegdotę, opowiadającą o tym, jak pewnego dnia Wyspiański wpadł na pomysł, by przekształcić fortepian w inny instrument, który odtąd miał się zwać „szczypany”: „Wyspiański uważał, że daleko miłsze są te tony, które wydobywa się lekkim szczypaniem palcami w metalowe struny niż uderzeniem w nie młotkami za pomocą klawiszów. Oczywiście, że uczeń, w którego głowie roily się takie przewrotne tendencje, nie mógł być uważany za materiał na przyszłego pianistę. Toteż po kilku miesiącach lekcje dobiegły kresu...”².

Kiedy więc w 1890 roku Wyspiański, już jako student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, wyruszył w pierwszą ze swoich zagranicznych podróży, od strony technicznej nie wiedział o muzyce zupełnie nic, choć świat dźwięków niezmiennie go fascynował. Jego podróż miała być jedną z tych artystycznych pielgrzymek, jakie wraz ze swoim szkiecownikiem odbywali wówczas wszyscy młodzi artyści. Wyspiański odwiedził niektóre artystyczne miasta Austrii, północnych Włoch i Francji, a następnie, po dłuższym pobycie w Paryżu, nosił się z zamiarem, by – już w drodze powrotnej do Krakowa – zatrzymać się w kilku niemieckich miastach słynących z wielkich

*Włoska wersja artykułu zatytułowana *Wyspiański musicista* ukazała się w tomie *Pensare per immagini. Stanisław Wyspiański drammaturgo e pittore*, Accademia Polacca delle Scienze, Roma 2008, s. 96-104.

¹ *Wyspiański w oczach współczesnych*, I, zebrał, opracował i komentarzem opatrzył Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 168.

² *Ibidem*, s. 168-169.

gotyckich katedr. Jednakże w sierpniu 1890 roku zatrzymał się na dwa tygodnie w Monachium, z czego aż dziewięć wieczorów spędził w operze. Zobaczył *Wolnego strzelca* Webera, *Bal maskowy* Verdiego i dwie opery Wagnera – wczesne *Boginki* i *Lohengrina*. Pomimo że o swoim spotkaniu z Wagnerem autor *Wesela* nie napisał więcej niż dwa słowa („byłem zachwycony”, w liście do Maszkowskiego z 1891 roku³), nie ulega wątpliwości, że to właśnie Wagnerowska koncepcja teatru wywarła decydujący wpływ na rozwój artystyczny Wyspiańskiego jako dramaturga. Kierowany chęcią pogłębienia swojej wiedzy na temat świata niemieckiego kompozytora Wyspiański udał się do Bayreuth, a potem do Drezna, gdzie zobaczył kolejne dwie opery Wagnera: *Złoto Renu* i *Latającego Holendra*. Stanisław Estreicher, przyjaciel polskiego artysty z czasów licealnych, wspomina o jednym liście wysłanym mu przez Wyspiańskiego z Monachium w tamte letnie dni: „Z Wagnerem zapoznał się Wyspiański po raz pierwszy podczas swojej podróży do Bawarii w r. 1890. Napisał do mnie wówczas list, w którym tajemniczymi dosyć słowami donosił mi o wielkiej zmianie, jaka zaszła w nim i w jego planach życiowo-artystycznych. O ile pamiętam, wyjaśnił mi to za powrotem jako poczucie w sobie artysty dramaturga obok artysty malarza, za jakiego się dotychczas uważał”⁴.

Lata 1891–1894 Wyspiański spędził prawie wyłącznie w Paryżu, w ramach stypendium im. Jana Matejki. W tym też okresie kształtuje się w pełni kultura teatralna i operowa autora, stałego bywalca teatrów stolicy Francji (szczególnie *Comédie française*, w mniejszym stopniu *Opéra*, który nie był raczej na jego kieszeń). W Paryżu właśnie rodził się Wyspiański librecista. Wszystko bowiem, co artysta napisał dla teatru przed *Legendą I* (1898), zostało pomyślane jako libretta operowe, za każdym razem jednak w sensie Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*⁵. Informacje na temat tych prac zawarł Wyspiański w korespondencji, lecz jedynym zachowanym do dziś librettem z okresu paryskiego jest *Daniel*. Bezpowrotnie zaginęły *Danaidy* i *Hiob*, napisane w 1891. Przepadli także *Fantaści*, libretto napisane w roku 1892 i pomyślane jako część trylogii. Na ten sam okres datuje się projekty zatytułowane *Tatry* i *Wanda* – choć ten ostatni tytuł nie jest niczym innym jak pierwszą wersją *Legendy I*. Swoje teksty – niektóre w zaawansowanej fazie redakcji, inne zaś tylko jako wstępne szkice, słał Wyspiański z Paryża swojemu przyjacielowi Henrykowi Opieńskiemu, aby ten mógł od razu komponować do nich muzykę. Spośród najbliższych znajomych Wyspiańskiego jedynie Opieński potrafiłby ją napisać. Nie wiedział on jeszcze wówczas, czy w przyszłości wybierze drogę kariery muzycznej; był skoncentrowany na studiach chemicznych, które odbywał w tamtym okresie na praskiej politechnice. Wyspiański wysyłał Opieńskiemu z Paryża nie tylko libretta i ich wstępne szkice, ale także wszystkie partytury, które w jego uznaniu były interesujące, od oper po piosenki, zupełnie jakby chciał, żeby przyjaciel w pełni poczuł atmosferę, jaką on sam w stolicy Francji w tamtych latach oddychał. Tymczasem Opieński na propozycję napisania muzyki do tekstów wysyłanych przez przyjaciela albo odpowiadał bez entuzjazmu, albo w ogóle nie odpowiadał.

³ Także Stanisław Estreicher potwierdza, że otrzymał list, w którym Wyspiański opowiadał mu o swoim spotkaniu z Wagnerem (por. przypis 4), ale pismo zaginęło. Zachował się natomiast długi list, jaki artysta wysłał do Maszkowskiego z Paryża, datowany na 1 grudnia 1891 roku. Wyspiański opisuje przyjacielowi, który wkrótce ma udać się do Monachium, jak wygląda miasto i co widział w tamtejszym teatrze: „Wagnera widziałem tam po raz pierwszy i byłem zachwycony”, Stanisław Wyspiański, *Listy zebrane*, III, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 141.

⁴ W: „Czas” 1924, nr 274 (cyt. w: Stanisław Wyspiański, *Dziela zebrane*, XVI: *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, vol. II: *1 marca 1890 – ostatnie dni marca 1898*, oprac. Maria Stokowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 56).

⁵ Pamiętając, że *Królowa Polskiej Korony* (1893) to dzieło, które nie przewiduje wykorzystania muzyki, należałoby jednocześnie podkreślić, że w założeniu nie miał to być samodzielny tekst teatralny, lecz swoisty akompaniament do projektu witraży w katedrze lwowskiej.

W gruncie rzeczy nie miał on wówczas jeszcze technicznych umiejętności, które pozwoliłyby mu zmierzyć się ze sztuką komponowania, w dodatku opery: całą artystyczną drogę miał Opieński jeszcze przed sobą, muzyką bowiem zacznie się zajmować dopiero w 1905 roku. Niewykluczone, że nie zachęcała go też postawa Wyspiańskiego, który zachowywał się, jakby chciał tylko wykorzystać swojego przyjaciela w celu realizacji oper, które sam – także w sensie ich muzycznej oprawy – ze szczegółami sobie obmyślił. W listach z tamtego okresu bardzo szczegółowo opisywał, jaka miałyby być muzyka do jego dramatów. Wraz z librettem *Daniela* w 1893 roku Wyspiański wysłał Opieńskiemu także „plan muzyczny” do uwertury; niestety nie zachował się on do naszych czasów. Jednakże młody kompozytor nieszczególnie podzielał twórczy entuzjazm Wyspiańskiego, dlatego też stworzył zaledwie kilka muzycznych szkiców. Tak oto wszystkie plany Wyspiańskiego z lat paryskich, uwzględniające współautorstwo opery z kompozytorem, spełżyły na niczym. Pomysł odrodził się w życiu artysty dopiero dziesięć lat później i dotyczył *Lilii*, opery na kanwie słynnej ballady Mickiewicza, do której muzykę miał skomponować Felicjan Szopski, choć i ten projekt ostatecznie nie został zrealizowany. Szopski czekał na tekst Wyspiańskiego czy choćby na szkic libretta, które pozwoliłoby mu przystąpić do tworzenia kompozycji. Wyspiański natomiast oczekiwał, że Szopski napisze najpierw muzykę. Interwencja dyrektora Opery Lwowskiej Tadeusza Pawlikowskiego, który zamierzał wystawić *Lilie* we Lwowie w 1904 roku, dodatkowo rozżłościła Wyspiańskiego, w konsekwencji czego wspólny projekt nie został zrealizowany.

Okres, na który przypada ta twórcza ewolucja artysty, to lata 1892–1898. Są to daty rozpoczęcia i zakończenia redakcji dwóch sławnych dramatów: *Warszawianki* i *Legendy I* (której oryginalny tytuł, jak już wcześniej powiedziano, brzmiał *Wanda*). Na temat *Warszawianki* Jan Nowakowski (cytat możemy wykorzystać także w odniesieniu do *Legendy I*) pisał, że „cały ten zasób form pojawiania się muzyki »na scenie« (...) przypomina genezę tej kompozycji – genezę operową, a dokładniej: rodowód jej u Wyspiańskiego z tęsknoty za dramatem muzycznym typu Wagnerowskiego”⁶, przy czym można odnieść wrażenie, że w ujęciu Nowakowskiego owa tęsknota określa nową drogę artystyczną Wyspiańskiego, swego rodzaju środek zastępczy, podyktowany takimi, a nie innymi okolicznościami. W *Legendzie I* związek z operą Wagnerowską jest bardzo wyraźny, i to nie tylko ze względu na wspólne motywy dotyczące mitu narodowego. Na ile Wyspiański wyobrażał sobie muzykę do *Legendy I* jako zbliżoną do *Złota Renu*, jasno wynika z listu, w którym artysta prosi Opieńskiego, aby ten skomponował muzykę do przynajmniej kilku fragmentów tekstu, na okoliczność spektaklu premierowego, do którego jednak nie doszło⁷.

W tekście *Legendy I* pojawia się jeden nowy element: zastosowanie *leitmotivu* w sensie wagnerowskim, którym staje się tutaj melodia *Jaskółko leć* stworzona przez samego Wyspiańskiego na kanwie ludowej pieśni⁸. *Leitmotiv* ten miał powracać w różnych momentach akcji scenicznej, za każdym razem, gdy w tekście pojawiał się akcentowany na ostatnią sylabę czterozgłoskowiec: *Słysz królu, słysz*, a następnie *Precz falo, precz, Król skonął, król, leć żalu, leć* etc. *Leitmotiv* obecny jest także w *Warszawiance*: jest nim pieśń patriotyczna Delavigne’a

⁶ Stanisław Wyspiański, *Dramaty o powstaniu listopadowym*, opracował Jan Nowakowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. XLVII–XLVIII.

⁷ Premierę przewidziano na koniec roku 1897, lecz nie doszła ona do skutku, nie powstała także muzyka Opieńskiego. Wysłany z Krakowa w październiku 1897 roku list zawiera wskazówki, jakimi Opieński miał się kierować, komponując muzykę *Legendy I*. Stanisław Wyspiański, *Listy zebrane*, I, cz. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994, s. 212–214.

⁸ Zapisana przez Opieńskiego melodia znajduje się w: Stanisław Wyspiański, *Dziela zebrane*, I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 354.

w przekładzie Karola Sienkiewicza będąca jednocześnie tytułem tego jednoaktowego dramatu. Element muzyczny jest tutaj nierozdzielnie związany ze strukturą dramatu, który nie przewiduje jednak dodatkowych kompozycji. Prawdą jest, że tekst można czytać jako szereg następujących po sobie arii, recytatywów, duetów, a moment, kiedy podnosi się kurtyna i Marya z Anną grają na klawikordzie, przygotowując się do śpiewu, jest niczym uwertura. Mimo wszystko jednak nie odnosi się wrażenia, że to libretto opery, jak z kolei miało to miejsce w przypadku poprzednich dzieł Wyspiańskiego. Muzyka jest już zawarta w samym tekście i w scenografii. Klawikord (w rzeczywistości fortepian, o czym świadczy szkic sceniczny autora) umieszczony jest na środku sceny, w związku z czym często znajduje się w centrum akcji. Zabieg umieszczenia na scenie muzyków i wpisania ich w bezpośrednie relacje z aktorami (jak w *Don Giovannim* Mozarta) był wykorzystywany przez Wyspiańskiego od czasów *Daniela*. Jednak w *Warszawiance* Wyspiański idzie dalej, stosując w ślad za Wagnerem syntezę wszystkich sztuk, co zbliża go także do Maeterlincka i do założeń symbolizmu. Zauważył Nowakowski, że autor *Warszawianki* stworzył jakby syntezę, która jest „nie tyle syntezą w sensie logicznym, pojęciowym, ile w sensie symboliczno-nastrojowym”⁹. Zresztą podobnie uważa Waław Borowy, który często dostrzega w twórczości Wyspiańskiego pierwszeństwo „racji nastrojowej” nad „racją logiczną”, czyli poszukiwania sugestywnego nastroju kosztem logiki narracyjnej. Właściwie począwszy od *Warszawianki*, Wyspiański wydaje się myśleć bardziej jak kompozytor niż librecista i kierowany umiarkowanym instynktem zmierza w stronę takiego rodzaju twórczości literackiej, która nieustannie odwoływałaby się do muzyki, w warstwie zarówno samego tekstu, jak i tej pozatekstualnej, bez konieczności dodawania jakiegoś szczególnego rodzaju muzyki.

Taki rodzaj kompozycji dramatycznej znajduje swoje pierwsze dojrzałe zastosowanie w *Weselu*. Muzikalność tego dzieła przejawia się na wielu poziomach. Na tym najbardziej podstawowym (rozwiązań leksykalnych) możemy zauważyć, że tekst pełen jest odniesień do dźwięków, do melodii, do świata opery: „Pan jak Lohengrin śpiewa”, „A jak struny się jakie rozpękną i zacnie grać ten żal”, „Natura rozśpiewała moją duszę”. Na poziomie analizy metrycznej widzimy, że każdy akt charakteryzuje się innym tempem: w pierwszym akcie pośpiesznie wymieniane kwestie, często ośmiozłogkowe, naśladują rytm krakowiaka i obertasa; w akcie drugim przewidziano miejsce dla dłuższych arii (Wojtek, Kasia, Panna Młoda, Upiór), łamanych często fragmentami wersów, niekiedy jednosylabowych; w trzecim akcie zaś rozpadają się wszystkie znane formy muzyczne („wszystko we mnie tańczy”, mówi Poeta w scenie VIII), co dodatkowo spotęgowane jest silną nieokreślonością na poziomie leksykalnym. W dodatku zauważamy, jak cała intryga dramatu zmierza na samym końcu z jednej strony do prostej melodii, wyrażającej się w tańcu Chochola, a z drugiej do braku jakiegokolwiek melodii, jak w przypadku Złotego Rogu. Jednak nie tylko to świadczy o wielkiej muzikalności *Wesela*. Najbardziej ambitny zamysł Wyspiańskiego wyraża się w chęci stworzenia tekstu na wzór partytury muzycznej: wydaje się, że każda z postaci jest odrębnym motywem muzycznym, a kolejność, w jakiej pojawiają się one w scenach dramatu, podyktowana jest raczej logiką muzyczną niż logiką intrygi. Pisał Makowiecki: „Czepiec – to jakby motyw silnej żywiołowej swojszczyzny, Poeta – kapryśnej romansowości, Pan Młody – upojenia miłosego, Haneczka – smutnej tkliwości itd.”¹⁰. Interakcja postaci na scenie, ich obecność albo nieobecność określają dominującą w danym momencie tonację. Makowiecki mówi dalej, że w większości przypadków zamiana kolejności dwóch

⁹ Stanisław Wyspiański, *Dramaty o powstaniu listopadowym*, s. XLIX.

¹⁰ Tadeusz Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, PWN, Toruń 1955, s. 59.

scen na dobrą sprawę niczemu by na poziomie intrygi nie zaszkodziła, lecz z pewnością przerwałaby muzyczny nastrój panujący wewnątrz każdego aktu; jako przykład przytacza scenę XVI z pierwszego aktu, pozornie nieistotną rozmowę Zosi z Haneczką na temat miłości, stanowiącą jednak na poziomie struktury niezwykle ważny moment przejścia ze scen pierwszej części, w których bohaterowie wymieniają między sobą lekkie i banalne kwestie, do scen, w których dominuje motyw fantastyczno-poetycki, wprowadzony przez Rachelę i przejęty przez Poetę, a także przez Pana Młodego w drugiej połowie pierwszego aktu. Włączając scenę XVI, Wyspiański stosuje jakby instynktownie technikę kompozycyjną właściwą sonacie, przewidującą tak zwany „łącznik modulujący”, który pozwala na łagodne przejścia z jednej tonacji w drugą. Wyspiański sprawuje więc „harmonijną” kontrolę nad różnymi „odcieniami tonów”, które następują po sobie w tekście. Widoczna jest w dramacie także kontrola nad melodią. Powtarzanie i różnicowanie fragmentów tekstu jest w rzeczywistości typowym dla autora chwytem, który moglibyśmy określić mianem „ciągłego przekształcania melodii”. Scena XXIV drugiego aktu, przedstawiająca rozmowę Gospodarza z Wernyhorą, w której splata się ze sobą, ulega wariacjom i powtórzeniom ponad dziesięć – użyję tu znów terminologii muzycznej – różnych tematów i motywów melodycznych, jest tego najlepszym przykładem. Na przykład: „Ktoś mi znany / ktoś serdeczny, ktoś kochany” przekształca się w „ktoś mi znany, niespodziany”, potem „Wy mnie znany – spodziewany”; albo „że to chwila osobliwa”, „a to chwila osobliwa”, „oto chwila osobliwa”, „chwila dziwnie osobliwa”, „chwila, chwila osobliwa”, wariacje na motywie melodycznym złożonym z dwóch słów, *chwila* i *osobliwa*. Chciałoby się nawet rzec, że Wyspiański stosuje w tekście literackim reguły kompozycji typowe dla fugi czy passacagli, mimo że nie znał on formalnych zasad ich tworzenia. Jednak instynkt muzyczny, z jakim pisał, uczyniło z miejsca akcji *Wesela* prawdziwą „chatę rozśpiewaną”.

W ostatnich dziełach Wyspiański nie przestaje stosować technik typowych dla kompozycji muzycznych, jak te przed chwilą pokrótce opisane: *leitmotiv*, łącznik modulujący, reprzyza z wariacją etc. Nie czas jednak, by wchodzić w szczegóły. Chciałbym zwrócić tylko uwagę na istnienie pewnej tendencji, która jest kolejnym dowodem na to, jak bardzo autorowi zależało na przekraczaniu granic tradycyjnej dramaturgii: wprowadzenie melorecytacji, jakiej Wyspiański domagał się zarówno dla postaci Harfiarki w *Wyzwoleniu*, jak i dla bohaterki monologu *Śmierć Ofelii*. Nowość, która musiała być niemałym zaskoczeniem dla całego Krakowa. Świadczą o tym dwa listy aktorek, które wcieliły się w role owych postaci. W 1906 roku, kiedy w recenzji, jaka ukazała się na łamach „Czasu”, ostro skrytykowano grę Ireny Solskiej za rolę Harfiarki, zarzucając jej, że w niektórych momentach przechodziła z klasycznej gry w coś w rodzaju „melodeklamacji”, aktorka napisała do Wyspiańskiego, prosząc, by ten publicznie oznajmił, że taka interpretacja została z nim uprzednio uzgodniona¹¹. Przy okazji premiery z 1905 roku Jadwiga Mrozowska, której przydzielono rolę w monologu *Śmierć Ofelii*, poprosiła Wyspiańskiego o wyjaśnienia w kwestii wykorzystania melodii w śpiewanych częściach utworu¹². Nie wiemy dokładnie, co odpowiedział autor na oba listy, prawdopodobnie jednak nie miało dla Wyspiańskiego szczególnego znaczenia, jakiego rodzaju będzie to melodia. Wydaje się, że w swoich ostatnich dziełach bardziej niż kiedykolwiek Wyspiański nie potrzebuje muzyki w postaci nut zapisanych na pięciolinii: muzyka była już zawarta w słowach. I być może właśnie dlatego bez szczególnych obaw zwrócił się do młodego i – jakby nie było – obdarzonego przeciętnym talentem kompozytora, jakim był Bolesław Raczyński, z prośbą

¹¹ Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, V, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 250-251.

¹² Stanisław Wyspiański, *Dzieła zebrane*, X, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1960, s. 322-323.

o skomponowanie tła muzycznego do sztuki *Akropolis*. I w rzeczy samej, Raczyński skomponował muzykę, która akcji dramatu nie burzy. Aby zrozumieć, w jakim stopniu *Akropolis* był w swojej koncepcji bliski operze, wystarczy przeczytać końcowe wersy, prowadzące do prawdziwie orkiestralnego finału, któremu towarzyszy pojawienie się na scenie Chrystusa-Apolla: „Żywe Słowo zszedł nad groby;/ uczciłem go chorałem./ Hej pieśń skończona, pieśń Wawelu, [...]”¹³. Ciekawostką jest, że dwie opatrzone podpisem autora strony zatytułowane *Do Nocy Listopadowej Część Muzyczna* mają w rzeczywistości niewiele wspólnego z muzyką, pełnią raczej rolę wyjaśnienia i uzupełnienia tego wszystkiego, co w tekście dramatu o Powstaniu Listopadowym nie zostało napisane¹⁴. Wydaje się zatem, że podczas gdy z jednej strony w tekstach Wyspiańskiego muzyka nabierała większej wyrazistości, to z drugiej strony opisy muzyki, do których przyzwyczajał nas autor od czasów *Daniela* czy *Legendy I*, w coraz większym stopniu były pozbawione pierwiastka muzycznego.

Prawdopodobnie właśnie do okresu *Nocy Listopadowej* nawiązują poniższe słowa Wyspiańskiego zachowane do dziś tylko w przekazie Felicjana Szopskiego: „Ja chcę stworzyć to, czego nie ma i czego spodziewać po nikim nie mam żadnych danych. Ja chcę stworzyć operę polską, którą Moniuszko ledwie rozpoczął. Ja chcę ją prowadzić w obmyślanej przeze mnie całości muzycznej i szczegółach. Wszystkiego tego, czem rozporządza dzisiaj opera przeciętna tak w instrumentacji, jak i w śpiewach nie chcę i nie życzę sobie stanowczo”¹⁵.

A zatem Wyspiański muzyk. Dość szczególny kompozytor, bo niemający wiedzy o technicznych środkach kompozycji. Takie określenie zawiera w sobie oczywiście pewną prowokację. Nazywając Wyspiańskiego wielkim muzykiem, który jednocześnie nie był wielkim kompozytorem, posłużę się parafrazą słów Wacława Borowskiego na temat autora *Wesela*: „Wielki poeta, który jednocześnie nie był wielkim pisarzem”: niewielu przecież zaprzeczy, że lektura od deski do deski dramatów Wyspiańskiego nie jest łatwym zadaniem, słowo pisane bowiem służyło artyście jedynie do uwiecznienia na papierze projektów artystycznych o wiele bardziej ambitnych. Być może jego umiejętności literackie nie były wystarczające, by uczynić zeń wielkiego pisarza; z pewnością zaś umiejętności muzyczne nie były wystarczające, by stał się Wyspiański wielkim kompozytorem. Nie można jednak nie docenić, jak duży miał on – zaraz po Moniuszce – wkład w tworzenie polskiej opery, a gdy zauważamy, ile taki kompozytor jak Karol Szymanowski zawdzięcza Wyspiańskiemu, uświadomiamy sobie, że autor *Wesela* nie tylko zreformował teatr, ale w pewien sposób wywarł wpływ na muzykę polską całego XX wieku.

Przełożył Marcin Wyrembelski

¹³ Stanisław Wyspiański, *Dziela zebrane*, VII, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959, s. 336.

¹⁴ Wacław Borowy, *Lazienki a „Noc listopadowa” Wyspiańskiego*, w: *Studia i rozprawy*, I, Wydaw. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław 1952, s. 234.

¹⁵ List, który zaginął, cytowany jest przez Szopskiego w artykule *Wyspiański a opera polska* („Tygodnik Ilustrowany” 1907, nr 50). W swoim artykule *Wyspiański a muzyka* Alicja Okońska wysuwa hipotezę, że list pochodzi z okresu między czerwcem 1890 a październikiem 1891, lecz w rzeczywistości bardziej prawdopodobne jest, że Wyspiański i Szopski kontaktowali się ze sobą w 1904 roku, kiedy ich współpraca zakładała realizację opery *Lilie*. Prawdopodobnie pomyłka Okońskiej wynika z przekonania autorki, że adresatem listu był Henryk Opieński. Por. Stanisław Wyspiański, *Dziela zebrane*, XVI: *Kalendarz życia i twórczości*, cz. 3: *26 marca 1898 – grudzień 1907*, oprac. Alina Doboszevska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 280-281.