

Magdalena Sadlik

Motyw "długich, nocnych rodaków rozmów" w twórczości Wyspiańskiego, Żeromskiego i Berenta

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (2), 129-138

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena Sadlik

MOTYW „DŁUGICH, NOCNYCH RODAKÓW ROZMÓW” W TWÓRCZOŚCI WYSPIAŃSKIEGO, ŻEROMSKIEGO I BERENTA

Dziady, Kordian, Nie-Boska, Wyzwolenie, Wesele, Róża [...]. Jest tradycją wielkiej literatury polskiej może dlatego, że jesteśmy społeczeństwem na co dzień skłóconym, zbierać nas w salonie warszawskim, na placu Zamkowym, w katedrze wawelskiej, w chałupie bronowickiej lub w dwóch obozach u okopów Trójcy Świętej, i tam zebrany, poważnym i zasłuchanym, mówić słowa straszne i przejmujące najgłębiej¹.

Motyw nocnych dysput narodowych wprowadzony na karty literatury przez Adama Mickiewicza, następnie podjęty przez Stanisława Wyspiańskiego w *Młodej Polsce* znalazł swoich kontynuatorów w osobach zarówno Żeromskiego jak i Berenta, którego *Ozimina* można śmiało wpisać w zakreślony przez Hertza krąg lektur. Począwszy od *Balu u Senatora z Dziadów cz. III*, nieprzypadkowo miejscem bolesnych rozrachunków narodowych staje się sala balowa, bowiem zabawy, uroczystości weselne gromadzą przedstawicieli różnych stanów i grup społecznych, stanowią więc doskonałą okazję do konfrontacji odmiennych postaw i światopoglądów². Bal przerywa codzienny bieg życia, a jego uczestnicy zostają zawieszani między przeszłością a przyszłością. Takie zatrzymanie czasu sprzyja refleksyjnym dysputom.

O interesującą kontaminację dwóch tradycji: romantycznej utożsamianej z *Dziadami* i młodopolskiej identyfikowanej z *Weselem* pokusili się już współcześni Wyspiańskiemu

¹ P. Hertz: *Ozimina*, [w:] tenże: *Domena polska*. Warszawa 1961, s. 172.

² Stanisław Barańczak podkreśla szczególną predylekcję polskich twórców do eksploatacji motywu balu: „Motyw uroczystego balu, przyjęcia ukazującego w symbolicznym skrócie przekrój społeczeństwa w danym momencie historii stanowi w literaturze polskiej coś w rodzaju powracającej bezustannie obsesji” (S. Barańczak: *Zemsta na słowie*, [w:] tenże: *Tablice z Macondo*. Londyn 1990, s. 32).

– Stefan Żeromski w *Róży*³ i Waław Berent w *Oziminie*. W obu utworach uaktualnione symbole narodowych arcydzieł oddają atmosferę rewolucji 1905 roku, jak też służą wyrażeniu opinii o społeczeństwie tego okresu. Można wskazać na pewne ideowe zbieżności obu utworów także z *Wyzwoleniem*.

Już sam tytuł dramatu Żeromskiego zdaje się odsyłać zarówno do *Widzenia Ewy z Działów cz. III*, jak i do *Wesela*⁴. Ponury, skreślony w pierwszej scenie *Róży* obraz zastygłego w niewoli kraju – „kraju niewolników”⁵ koresponduje z surową oceną społeczeństwa znaną z *Wesela*. Wieńcząca *Wyzwolenie* Wyspiańskiego zapowiedź przyszłego oswobodzenia zabrzmiała z jeszcze większą mocą w *Róży*, w myśl słów Bożyszcza, dokona się ona dzięki „ludowi niepodległemu”⁶. W dramacie Żeromskiego, podobnie jak w *Weselu* i *Wyzwoleniu*, przeszkodą na drodze ku upragnionej wolności okazuje się nie tyle siła wroga, co brak odpowiednich przywódców, niedojrzałość poszczególnych stanów, nieodpowiedzialność wiecznie zwalczających się partii; więc reasumując – wewnętrzna niemoc narodu:

Moc tyranii leży nie w dłoni bezsilnego władcy, lecz w niemocy jego niewolników⁷.

Poezja, okrzyknięta przez Konrada z *Wyzwolenia* tyranem, pejoratywne miano – „wina diabelskiego” zniekształcającego świat rzeczywisty zyska również w *Róży*, w której zdaje się pełnić identyczną funkcję, co w dramacie Wyspiańskiego czara z trucizną Geniusza:

Pij, towarzyszu polskiej doli, *vinum daemonum*. Znajdziesz ulgę, pociechę, zapomnienie. Po polsku – poezję zapisz „sprawę”. Nic większej nie sprawia rozkoszy nad poezję. Jeden z Ojców Kościoła nazwał ją winem diabelskim [...]. Nie jest jasnym, świadomym kłamstwem w mózgu zrodzonym, lecz chwianiem się prawdy, upadaniem jej stałym i dobrowolnym zaślepieniem. My, Polacy, lubimy żyć cieniami kłamstwa i prawdy. Jest to nasz system filozoficzny, nasza narodowa mądrość stanu. Pij, towarzyszu polskiej doli, to tegie wino. *In vino veritas!*⁸.

Zestawienie głównych bohaterów *Wyzwolenia* i *Róży* prowokuje kwestia samego Czarowica, który na pytanie tłumu dotyczące jego wędrówki odpowiada słowami Konrada z *Wyzwolenia*:

Przychodzę do was z daleka⁹.

Niczym pogłos Konradowych monologów pobrzmiwa również skierowana do słuchaczy deklaracja Czarowica:

³ Rozlicznym pokrewieństwom *Róży* z *Weselem* poświęciła uwagę Maria Podraza-Kwiatkowska, dramat Żeromskiego interpretując jako „przeciwstawną, dyskusyjną odpowiedź na *Wesele*”. Zob. też: *Dlaczego „Róża” nie zaćmiła „Wesela”?* O przyczynach powodzenia dzieła Wyspiańskiego, [w:] też: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków 2001, s. 262.

⁴ O czytelnej aluzji tytułu dramatu Żeromskiego do *Wesela* pisała Maria Podraza-Kwiatkowska. Zob. też, dz. cyt., s. 264–265.

⁵ S. Żeromski: *Róża. Dramat niesceniczny*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1966, s. 13.

⁶ Tamże, s. 21–22.

⁷ Tamże, s. 211.

⁸ Tamże, s. 55–56.

⁹ Tamże, s. 80.

Przynoszę wam nie śpiew, lecz wyzwolenie z kajdan waszych przesądów i szaleństw¹⁰.

Bohater *Róży* podziela pragnienie Konrada „tego co jest wszędzie”:

Naród nie może się przeistoczyć się w obozowisko widziadeł [...]. Ludzie muszą uwielbiać życie, rozwijać celowo siły, kształtować czyn, tworzyć bogactwa [...] i wśród powodzenia używać owoców pracy¹¹.

Czarowic, niczym hrabia Henryk, zostaje oprowadzony po „piekielnych kregach” polskiej rzeczywistości. Jeden z nich stanowi sala balowa, w której – jak w *Weselu* – za przyczyną przesuwających się przez scenę „fantastycznych postaci i symboli”¹² dokonuje się konfrontacja przeszłości z teraźniejszością. Maski odsyłają zarówno do *Wyzwolenia*, gdyż prezentują określone postawy, opcje polityczne, jak i do *Wesela*, bo wydają się pełnić rolę analogiczną do tej odgrywanej przez bronowickich „gości z za świata”. Taką analogię nasuwa zwłaszcza postać Zawiszy Czarnego. Dla Poety ten legendarny „rycerz niezłomny” Jagiełły jest uosobieniem tęsknot za czynem i mocą, toteż rozmowa z nim budzi w tym młodopolskim dekadencie głęboką refleksję prowadzącą do konkluzji:

Polska to jest wielka rzecz: podłość odrzucić precz, wypisać świętą sprawę na tarczy, jako ideę, godło¹³.

Natomiast w zdegenerowanych uczestnikach balu pojawienie się ducha wielkiej, narodowej przeszłości wywołuje jedynie śmiech i drwiny¹⁴:

Jesteśmy ludzie niewojenni [...] darmo nas podjudzasz do „czynu” swym blaszanym durszlakiem¹⁵.

Ich ubóstwo duchowe, wyrażające się w pragnieniu płytkiej rozrywki i niechęci do podejmowania ważnych dla narodu tematów, zostaje ironicznie spuentowane przez Czarowica:

Śpiewaj państwu piosneczkę warszawski chochole...¹⁶.

W finale zabawy, zachęcając biesiadników do sformułowania tanecznego koła, niejako aranżuje on ostatnią scenę *Wesela*, z grajkiem – skrojonym na miarę słuchaczy – przerażającym wisielcem ubranym „w co tam miał”¹⁷ – w roli głównej.

Na marginesie recenzji *Dumy o hetmanie* Wilhelm Feldman sformułował przekonanie o powinowactwie Żeromskiego i Wyspiańskiego¹⁸. Duchowe, ideowe pokrewieństwo obu twórców, wyrażające się w ich predylekcji ku określonej, związanej nierozzerwalnie

¹⁰ Tamże, s. 78.

¹¹ Tamże, s. 43.

¹² Tamże, s. 93.

¹³ S. Wyspiański: *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1984, s. 126.

¹⁴ Wnikliwą interpretację tej sceny zaprezentowała Maria Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 267–268.

¹⁵ S. Żeromski, dz. cyt., s. 95.

¹⁶ Tamże, s. 113.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ „Istotnie – z jednej są rodziny, jako dusze, Stanisław Wyspiański i Stefan Żeromski [...]”. Zob. W. Feldman: *Duma o hetmanie*. „Krytyka” 1908, t. II, s. 358.

z egzystencją narodu tematyce, a wreszcie dążność do „otwierania polskich ran, aby nie za-
bliżniły się błoną podłości” nie umknęło również uwadze Stanisława Brzozowskiego:

Tu istnieje duchowa współmierność [...]. Życie samo całego społeczeństwa polskiego
stało się dla Żeromskiego, Wyspiańskiego – zagadnieniem osobistego ich sumienia¹⁹.

Motyw balu, tak istotny dla wymowy *Róży*, *Oziminie* Berenta nadał ramy kompozycyj-
ne²⁰. Raut u barona Niemana przeistacza się w niezwykłą noc narodowych rozrachunków,
noc wskrzeszenia polskiej tradycji literackiej, kultury i historii, o której nie bez emfazy,
Paweł Hertz pisał:

Tej nocy gadają ze sobą mary polskie, współczesne widma. Jest to noc *Dziadów*, noc
narodowa wśród szczyku sreber, dzwoniących szkielek, szelestu sukien, dźwięku muzyki.
Jest tu i mazur, i polonez, i chochoł, i straszdyło z *Róży* – kukła Murzynna w rogu salonu,
podtrzymująca tacę z kryształową karafką²¹.

Jak niegdyś bronowicka chata, tak nieco później warszawski salon Niemanów staje
się areną „grunwaldzkiego duchowego starcia”²². Podobnie jak w *Weselu*, wyraża się
ono konfrontacją różnorodnych postaw, charakterów i światopoglądów, bo jak zauważa
Adam Grzymała-Siedlecki:

Na raut u baronostwa Niemanów ludzie przynoszą swoją spowiedź o Polsce, jeden po
drugim składa mniej lub więcej jasną konfesję, inni słuchają, dopytują²³.

Salon barona niczym podkrakowska chata skupia przedstawicieli różnych środowisk:
magnaterii i kleru, gromadzi rozmaite typy ludzkie, by wymienić tylko dekadenta Zarembę,
afirmującą życie wiejską dziewczynę Ninę i działaczkę oświatową Wandę. Prototypami
niektórych bohaterów *Oziminie* stały się postacie *Wesela*²⁴. Podobnie jak bronowicki ksiądz,
którego największą aspiracją jest „pelerynka”²⁵, również kapłan–uczesnik rautu zabiega
jedynie o materialne sprawy tego świata. Jego zastygnięcie w błazeńskiej postawie odsyła
do symboliki *Wesela*²⁶, a jednocześnie nasuwa jednoznaczny ocenę tej postaci podkreślony
jeszcze słowami rosyjskiego pułkownika: „śmiej się czuczelo”²⁷. W dramacie na miano
„comediante” zasłużyli konserwatyści „Czasu” – demagodzy fałszujący polską historię,
w *Oziminie* zaś epitet błazna przypadnie księdzu, który z premedytacją rozpowszechnia

¹⁹ S. Brzozowski: *Legenda Młodej Polski*, [w:] tenże: *Eseje i studia o literaturze*. Wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, t. II. Wrocław 1990, s. 975–976.

²⁰ Na analogię pomiędzy *Oziminą* a *Weselem* wskazywał m.in. Czesław Miłosz: „Struktura powieści, jak również zawarte w niej bezlitosne obrazy inercji przypominają w pewien sposób *Wesele* Wyspiańskiego. Podobnie jak w tym ostatnim akcja trwa tylko jedną noc, a sceną jest przyjęcie [...]. W *Weselu* Wyspiańskiego, w miarę jak posuwa się noc, atmosfera staje się coraz bardziej nasycona oczekiwaniem i tęsknotą za nadzwyczajnym wydarzeniem. W powieści Berenta »wydarzenie« rzeczywiście następuje: w środku nocy przychodzą nowiny o powszechnej mobilizacji” (C. Miłosz: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Kraków 1993, s. 427–428).

²¹ P. Hertz, dz. cyt., s. 173

²² S. Wyspiański: *Wesele*, dz. cyt., s. 148.

²³ A. Grzymała-Siedlecki: *Na marginesach „Oziminie”*. „Museion” 1911, z. 6, s. 62.

²⁴ Owo pokrewieństwo między bohaterami *Oziminie* a *Wesela* dostrzegła Janina Garbaczowska. Zob. też: *Dziedzictwo „Rzeczy listopadowych” po Wyspiańskim w prozie W. Berenta*. „Ruch Literacki” 1969, z. 4, s. 180.

²⁵ S. Wyspiański: *Wesele*, dz. cyt., s. 19.

²⁶ Na ową analogię zwracała uwagę Janina Garbaczowska. Zob. też, dz. cyt.

²⁷ W. Berent: *Ozimina*. Oprac. M. Głowiński. Wrocław 1974, s. 87.

kłamlliwe wersje wydarzeń politycznych, by powstrzymać lud od rewolucyjnych wystąpień. *Notabene*, podobnie jak w *Weselu*, Chrystusowy namiestnik prezentuje – by posłużyć się eufemizmem – dość wątpliwą postawę moralną.

Inna postać karnawałowego balu: artystka malarka Ola przywodzi na myśl Rachełę z *Wesela* i Marię z *Warszawianki*²⁸. Swoją poetycznością, melancholią i egzaltacją przypomina bronowicką karczmarzkę, lecz sama stanowi raczej jej karykaturę. Marzycielka Rachelę afirmuje świat zewnętrzny, odnajduje jego piękno i ukrytą w nim tajemnicę poezji. Natomiast Oli obce jest takie bogactwo doznań, gdyż otaczający ją pejzaż postrzega jedynie przez pryzmat własnej, zwichniętej, dekadencjonalnej psychiki, więc wyłącznie jako projekcję własnego ego:

Gdy ujrzę chałupę omszałą w smugach deszczu, oślizgłą, brunatną, opłotek przy niej rozpadły, krzyż bez ramion ulewą ociekły, jakiś szmat drogi błotnej wiodący po pustkowiu pewno nigdzie – wówczas myślę, aż do bólu w piersiach, że to ja [...]. Gdy maluję kwiaty... Powiadają, że moje kwiaty są jakby deszczem zatulone, pąki jakby zwiędłe²⁹.

Pozbawiona wyobraźni Racheli Ola swoje życie reżyseruje na wzór heroin i bohaterów czytanych przez siebie lektur. Na wieść o powołaniu ukochanego do wojska wciela się w tragiczną postać Marii z *Warszawianki*, przejmując jej gesty, przecucia i kasandryczne, krwawe wizje³⁰:

A oni tymczasem idą [...]. Wiem! Widzę po prostu! [...] Wszędzie! [...] Na ulicach, gdy szłam: kałuże czerwone, gęste [...]. Przyjdzie krew daleka bryzgnie na mury... Wszędzie³¹.

Proroctwo to wiernie powtarza słowa Marii:

Tam się krwią narodu ubroczy całe pole; krwią się błonie zrosi³².

Ola podejmie również dramatyczne pytanie Marii, pytanie o sens ofiary, towarzyszące wszystkim zrywom niepodległościowym:

W śmietnik nadziei, wszczynają zaledwie, pamiętek może jakichś rozpadło się w tej chwili życie nad tą bladą twarzą, na której przeznaczenie wypisuje w tej chwili czarny krzyż zatracenia. Za co? Jezus Maria, za co?... i po co?³³

Kwestie obu bohaterek tak do siebie podobne mają jednak zasadniczo odmienną wymowę. Maria – romantyczna kochanka wychowana w patriotycznej atmosferze polskiego dworku – utraci swoją niezachwianą wiarę w sens ofiary, gdy uzmysłowi sobie, że dowódcy powstania dla zaspokojenia własnych ambicji szafują życiem podkomendnych. Jej rozpacz po bezsensownej śmierci narzeczonego będzie szczerą i autentyczną,

²⁸ Zob. J. Garbaczowska, dz. cyt., s. 181–182.

²⁹ W. Berent, dz. cyt., s. 14.

³⁰ O skwapliwym drapowaniu się Oli w szaty Marii z *Warszawianki* pisał już Adam Grzymała-Siedlecki. Zob. tenże: *Na marginesach „Oziminy”*, dz. cyt.

³¹ W. Berent, dz. cyt., s. 178.

³² S. Wyspiański: *Warszawianka*, [w:] tenże: *Warszawianka, Leleweł, Noc listopadowa*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1974, s. 54.

³³ W. Berent, dz. cyt., s. 178.

a ona sama zostanie przyrównana przez krytykę do Rozy Wenedy. Natomiast niezdolna do prawdziwej miłości egocentryczka Ola, rozhisteryzowana, egzaltowana neurotyczka, jest tylko marną epigonką romantycznych heroin. Przyjmuje pozę Marii – cierpiętnicy-kochanki i lubuje się teatralnym pięknem tej roli.

W kreacji innych uczestników rautu Berent nie odwołuje się już bezpośrednio do twórczości Wyspiańskiego, lecz i tak jego bohaterów łączy z postaciami *Wesela* i *Wyzwolenia* duchowe oraz światopoglądowe pokrewieństwo. Pośród bawiącego się w salonie Niemanów towarzystwa nie zabraknie również nowego chochoła, którego rolę pełni kukła Murzyna:

[...] stróż zastoju, jak sam czas niemy, uczuć i namiętności rozkładowych świadek ponury, eunuch czarny z ślepiami jak przerażenie³⁴.

Marazm bezruchu, zgnuśnienie tkwią u źródeł degeneracji uczestników rautu, podobnie jak bronowickich gości „jakieś ich chyciło spanie”³⁵. Murzyn – bożek zastoju – patron dekadentów niesie śmierć i zagładę – zatrzuwa niechęcią do życia i działania. Toteż można by go postrzegać jako kolejny, uwspółcześniony wariant Geniusza z *Wyzwolenia*. Symbolicznej wymowy nabiera fakt, że z trzymanej przez niego karafki Woyda popija truciznę. Nie dziwi więc, że dla znających smutną historię samobójstwa młodopolskiego poety kukła przeistacza się w uosobienie śmierci. Taka interpretacja związana jest ściśle z filozofią powieści, w której terminy „śmierć” i „zastój” uważane są niemal za synonimy.

W *Weselu* oskarżycielami skarlałej współczesności stają się duchy przeszłości: Stańczyk, Zawisza Czarny, natomiast w *Oziminie* analogiczną funkcję pełnią: powstaniec Komierowski³⁶ i profesor z Krakowa. Już pierwsi recenzenci powieści dostrzegli wystylizowanie niezwykle dwuznacznej postaci dziada Komierowskiego, weterana-patrioty na wzór weselnego chochoła³⁷. Współczesne pokolenie, które zapomniało o idei niepodległości, weterana polskich powstań postrzega jedynie jako upiora przeszłości, maskarę, we własnej wyobraźni upodabiając go do chocholej kukły. Podobnie jak słowa zamykające *Wesele*: „Miałeś, chamie, złoty róg...”, także sąd Komierowskiego nad współczesnymi zabarwiony jest głęboką ironią:

I kiwało się to truchło na fotelu, natrzęsało jakby nad ludźmi³⁸.

Dwuznaczna kreacja weterana-patrioty³⁹, który bynajmniej do roli wzorca osobowego nie urasta, obrazuje ambiwalentny stosunek Berenta wobec polskiej tradycji, w której dostrzega miazmaty trucizny.

³⁴ Tamże, s. 34.

³⁵ S. Wyspiański: *Wesele*, dz. cyt., s. 258.

³⁶ Na ambiwalentny charakter tej kreacji wskazywała Agata Zalewska. Zob. też: *Paradoksy rewolucji. Refleksja Wacława Berenta*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – Publicystyka – Ikonaografia*. Pod red. K. Stępnika i M. Gabryś. Lublin 2005.

³⁷ Zob. A. Grzymała-Siedlecki: *Ozimina*. „Museion” 1911, z. 3, s. 61.

³⁸ Tamże, s. 100.

³⁹ Jak pisał Michał Głowiński o Komierowskim: „Ma on być żywym wcieleniem tradycji wolnościowych [...], ale także – dawnych klęsk”. Zob. tenże: *Wstęp*, [w:] W. Berent, dz. cyt., s. LVIII. Zob. też S. Chwin: *O „Oziminie” W. Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1, s. 122–131.

Dramat Wyspiańskiego i powieść Berenta łączy identyczna ocena dekadentyzmu reprezentowanego w podkrakowskiej chacie przez wykołajonego malarza, pijaka Nosa, a w warszawskim salonie przez Zarembę i Woydę. To pokolenie młodopolskich artystów uznane zostanie za stracone. W obu dziełach konsekwencją słabości jednostek będzie niemoc całego narodu. Tę prawidłowość zauważa dziad Komierowski:

Jakie jest w życiu tych ludzi (dekadentów – M.S.) zło najgorsze? Duszy w każdym zaprzepaszczenie, bo za tym idzie zagłada tej wspólnej⁴⁰.

Tęsknota za dawną siłą i potęgą narodu, ucieleśniona w *Weselu* w postaciach Zawiszy Czarnego i Stańczyka w powieści Berenta zabrzmii w słowach profesora ubolewającego nad zniewieściałością obecnego pokolenia:

Wiek jeszcze nie minął, kiedy w takich oto salonach niewiasty zwracały się do mężczyzn z pytaniem: ileś waćpan harmat zdobył? Jakże inne wiodą tu dziś gawędy!⁴¹

W swoich rozmyślaniach galicyjski intelektualista podejmuje się rozrachunku z „poezją grobów”, w którym pobrzmiwia wyraźnie echo przemysła Konrada z *Wyzwolenia* oskarżającego romantyzm o zgubny wpływ na teraźniejszość:

W sentymentalnej wrażliwości wyobraźni egzaltowanych pokutują wciąż jeszcze wszystkie upiory i widma romantyzmu, a ponad tym sabatem chęci niższych – wciąż jeszcze ów ton najwyższy owych czasów: potrzeba ofiary z najlepszych dla odkupienia ducha w innych⁴².

Ideologię mesjanizmu – „to słowo, »mesjanizm«, które dla jednego narodu będąc przemijającą doktryną książek, stało się dla drugiego cmentarzem jego ofiar”⁴³ – obarcza profesor odpowiedzialnością za

[...] dziesiątki tysięcy mogił polskich po wszystkich pobojuwiskach wolności Francji, Niemiec, Włoch i Węgier⁴⁴.

Inspiracje twórczością Wyspiańskiego nie ograniczają się jedynie do charakterologicznego i światopoglądowego pokrewieństwa postaci. Dotyczą one również sfery symboliki powieści, czego najlepszym przykładem może być wspomniana wcześniej kukła Murzyna. Podobnie jak w *Weselu*, również w *Oziminie* narodowy marazm oddany zostaje poprzez metaforykę błędnego koła, widoczną w opinii diwy operowej:

Wy tu jesteście antypodami ludzi mających jeszcze jakieś rzetelne, z natury własnej czerpane impulsy [...]. I tak to u was w koło idzie – oto kłątwa smętu waszego – w błędne koło⁴⁵.

⁴⁰ W. Berent, dz. cyt., s. 200.

⁴¹ Tamże, s. 23.

⁴² Tamże, s. 159.

⁴³ Tamże, s. 156.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Zob. J. Garbaczowska, dz. cyt., s. 183–184; M. Głowiński: *Wstęp*, [w:] W. Berent, dz. cyt., s. LIV; J. Prokop: „*Ozimina*” a sprawa polska. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1, s. 34.

Literacki motyw balu silnie eksponuje opozycję nocy i świtu – godziny czarów i momentu przebudzenia. Tymczasem zniewoleni guśłami, zastygnięci w tańcu uczestnicy wesela nie zdradzają chęci powrotu do świata wykraczającego poza przestrzeń bronowickiej chaty. Zabrakło więc naturalnego, wyznaczonego przez świt końca zabawy. Takie zachwianie porządku nie rokuje nadziei na przyszłość, końcowe sceny dramatu nie dają żadnych podstaw do wiary w szybkie przebudzenie się narodu z odrętwienia. Natomiast w *Oziminie*:

Gdy wstaje świt nad Warszawą, gdy razem z nocą giną widma i mary, gdy kończy się ten straszny polonez, co z salonu Mickiewiczowskich *Dziadów* przez izbę weselną i nawet katedralną, niemy, zasłuchany dochodzi do naszych dni, pryska czar chochoła, straszyla, czy kukły Murzyna, wieje wiatr od Wisły i pokazują się na scenie ludzie żywi⁴⁶.

Trzy pierwsze części powieści odwoływały się do symboliki i tradycji *Wesela*, natomiast końcową wymowę zawdzięcza *Ozimina Nocy listopadowej*, która została przywołana w części czwartej. Berent, podobnie jak Wyspiański, w prastarym micie eleuzyjskim odnajduje wiarę w przyszłe odrodzenie narodu⁴⁷. Istotę mitu stanowi idea wiecznego powrotu, odnowy życia. Odejściu Kory towarzyszy pewność w jej ponowne przyjście. Ona sama pozostawia słowa nadziei:

Ziemia rodzić będzie,
kędy siew padnie zdrowy.
Ludzi zbudzę, roześlę orędzie
na żywot – żywot nowy!⁴⁸

Duch tej obietnicy nowego życia i upragnionego plonu przenika ostatnie sceny powieści:

Dziwnie zgodną wiarę w inne siły i cuda wypracowują tu czasy same zarówno w cichościach skupień, jak i żywiołowym nurtowaniu wśród tłumów: wiarę w siły i cuda duszy wspólnej, odnowie podległej, przez ofiarę, odżycie, odmłodzenie, prastarą wiarę misteriów onych, przy których odmładzała się przez wieki najdzielniejsza dusza wspólna, jaka kiedykolwiek była: tam, w Grecji – Eleuzis!⁴⁹

Zarówno w *Nocy listopadowej*, jak i w *Oziminie* kluczem do zrozumienia optymistycznego przesłania staje się metaforyka siewu. W wizji profesora godną następczynią Kory będzie nieugięta kobieta czynu, eks-więźniarka polityczna – Wanda:

Ujrzał ją w wyobraźni nieżywą na tle murów i wieżyc miasta – tam, gdzie Chrystus pod krzyżem występuje z kościoła i gdzie zasiadł w spizu ten, co ziemię ruszył. Widział ją tam pod kirem pyłu miejskiego, a tym jaśniejszą obliczem cichym, dzierżącą w dłoniach martwych granatu jabłko i kłosów pęk: symbole dwojakiej płodności ziemi⁵⁰.

⁴⁶ P. Hertz, dz. cyt., s. 173–174.

⁴⁷ Odmianą interpretację finałowej sceny *Ozimy* prezentował Stefan Chwin: „końcowe sceny *Ozimy* [...] przynosiły przede wszystkim fenomenologię obecności mitu w świadomości współczesnego inteligenta, fenomenologię psychologicznych narodzin mitu w świadomości indywidualnej”. Zob. tenże, dz. cyt., s. 138.

⁴⁸ S. Wyspiański: *Noc listopadowa*, dz. cyt., s. 340.

⁴⁹ W. Berent, dz. cyt., s. 305.

⁵⁰ Tamże, s. 311.

Odchodząca do podziemi Kora pozostawia żywym wiarę w nieśmiertelność niepodległościowej idei – ziarna rzuconego przez polskich powstańców:

Wieki i lata co przyjdą żyć będą ziaren tych treścią⁵¹.

Toteż ofiara skazanej na zesłanie Wandy i jej towarzyszy także nie będzie daremna, gdyż świadectwo jej pełnego poświęceń życia stanie się owym ziarnem ozimym, które w przyszłości zaowocuje czynem kolejnych pokoleń.

Prócz ideowego powinowactwa powieści Berenta z twórczością Wyspiańskiego, krytyka literacka wielokrotnie zwracała uwagę również na podobieństwo kompozycji⁵². Tak jak w *Weselu*, również w *Oziminie* dialogi prowadzą ze sobą dwie osoby wybiegające z balowej sali⁵³. Postacie te, pozbawione wyczerpującej charakterystyki, pojawiają się tylko dla wypowiedzenia swojej kwestii, która jest zarazem głosem w wielkiej, narodowej dyskusji⁵⁴. Już pierwsi krytycy *Ozimy* w takim sposobie kreowania bohaterów dostrzegli analogię z Maskami z *Wyzwolenia*, a słowa dramatu: „Ledwo przepadła u węgara, już nowa wchodzi maskara”⁵⁵ uznali za zasadę porządkującą świat przedstawiony w trzech pierwszych częściach powieści⁵⁶.

Rozważania, poświęcone związkowi pisarstwa Berenta z twórczością Wyspiańskiego spointować może celnie konstatacja Jana Świerzowicza:

Obaj Wyspiański i Berent byli patrzącym sumieniem naszej duszy wspólnej. Obaj jednego obawiali się: skostnienia duszy narodowej, jeżeli tym samym żywić się będzie pożywieniem sprzed wieka (romantyzm); obaj budzili, krzepili wiarę w tą co nie zginęła... Obaj walczyli przeciw omamom, przeciw zastoju, skostnieniu, cofnięciu⁵⁷.

Już dla współczesnych Wyspiańskiemu *Wesele* – przez wzgląd na jego funkcjonowanie w zbiorowej świadomości – stało się skarbnicą wielorakich odniesień. Zarówno Żeromski, jak i Berent symbolikę młodopolskiego dramatu wykorzystali dla prezentacji swojej wizji rewolucji 1905 roku. W dwudziestoleciu międzywojennym Witkacy – w *Szewcach* i *Nowym Wyzwoleniu* podjął próbę polemiki z ideową koncepcją Wyspiańskiego. Natomiast w czasach powojennych przetransponowane wersje chocholego tańca w metaforycznym

⁵¹ S. Wyspiański: *Noc listopadowa*, [w:] tenże: *Warszawianka, Leleweł, Noc listopadowa*. Oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1974, s. 340.

⁵² A. Szczerbowski: „*Ozimina*” i „*Wesele*”. „*Myśl Narodowa*” 1926, nr 17.

⁵³ Zob. J. Paszek: *Objętość i pojemność tekstów Berenta i Żeromskiego*, [w:] *Studia o Berencie*. Pod red. J. Paszka. Katowice 1984, s. 101.

⁵⁴ Wątpliwości niektórych krytyków początków XX wieku budził status ontyczny postaci *Ozimy*, by przywołać hipotezę Jana Dąbrowskiego: „Może nawet trzeba by podać w wątpliwość, czy postacie *Ozimy* istnieją jako takie, czy są one indywidualami, posiadają byt własny; czy też jak u Wyspiańskiego w *Wyzwoleniu* – są to tylko maski – i Konrad – Berent z własnymi tylko rozmawia myślami”. J. Dąbrowski: *W. Berenta „Ozimina”*. „*Krytyka*” 1911, t. XXX, z. 3, s. 179.

„W *Oziminie* parę osób pełni funkcje mediów psychicznych, przez które wypowiada się autor. [...] Przypomina to poniekąd osławione maski z *Wyzwolenia*, uosabiające wahania i niepewności Konrada”. J.M. Muszkowski: *Sumienie ruchu*. Warszawa 1914, s. 28.

⁵⁵ S. Wyspiański: *Wyzwolenie*, dz. cyt., s. 74.

⁵⁶ Zob. M. Głowiński: *Wstęp*, [w:] W. Berent, dz. cyt., s. LIII.

⁵⁷ J. Świerzowicz: *W. Berent i S. Wyspiański*, [w:] tenże: *S. Wyspiański*. Trzemeszno 1933, s. 11.

skrótce wyrażały arcykrytyczną diagnozę ówczesnej rzeczywistości, by wspomnieć tylko *Miazgę* Andrzejewskiego i *Tango* Mrożka⁵⁸.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S.: *Zemsta na słowie*, [w:] tenże: *Tablice z Macondo*. Londyn 1990.
- Berent W.: *Ozimina*. Oprac. M. Głowiński. Wrocław 1974.
- Brzozowski S.: *Legenda Młodej Polski*, [w:] tenże: *Eseje i studia o literaturze*. Wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, t. II. Wrocław 1990.
- Chwin S.: *O „Oziminie” W. Berenta*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.
- Dąbrowski J.: *W. Berenta „Ozimina”*. „Krytyka” 1911, t. XXX, z. 3.
- Feldman W.: *Duma o hetmanie*. „Krytyka” 1908, t. II.
- Garbaczowska J.: *Dziedzictwo „Rzeczy listopadowych” po Wyspiańskim w prozie W. Berenta*. „Ruch Literacki” 1969, z. 4.
- Grzymała-Siedlecki A.: *Na marginesach „Ozimy”*. „Museion” 1911, z. 6.
- Grzymała-Siedlecki A.: *Ozimina*. „Museion” 1911, z. 3.
- Hertz P.: *Ozimina*, [w:] tenże: *Domena polska*. Warszawa 1961.
- Miłosz C.: *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Kraków 1993.
- Muszkowski J.M.: *Sumienie ruchu*. Warszawa 1914.
- Paszek J.: *Objętość i pojemność tekstów Berenta i Żeromskiego*, [w:] *Studia o Berencie*. Pod red. J. Paszka. Katowice 1984.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Dlaczego „Róża” nie zaćmiła „Wesela”?* O przyczynach powstania dzieła Wyspiańskiego, [w:] tenże: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*. Kraków 2001.
- Prokop J.: *„Ozimina” a sprawa polska*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1.
- Skwarczyńska S.: *Chocholi taniec Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, [w:] tenże: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1970.
- Szczerbowski A.: *„Ozimina” i „Wesele”*. „Myśl Narodowa” 1926, nr 17.
- Świerzowicz J.: *W. Berent i S. Wyspiański*, [w:] tenże: *S. Wyspiański*. Trzemeszno 1933.
- Wyspiański S.: *Warszawianka, Leleweł, Noc listopadowa*. Oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1974.
- Wyspiański S.: *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław 1984.
- Zalewska A.: *Paradoksy rewolucji. Refleksja Wacława Berenta*, [w:] *Rewolucja lat 1905–1907. Literatura – Publicystyka – Ikonografia*. Pod red. K. Stepnika i M. Gabryś. Lublin 2005.
- Żeromski S.: *Róża. Dramat niesceniczny*. Oprac. S. Pigoń. Warszawa 1966.

⁵⁸ Zob. S. Skwarczyńska: *Chocholi taniec Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, [w:] tenże: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*. Warszawa 1970.