

# Maria Prussak

---

## "Społeczeństwo! : Oto tortury najsrozsze"

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2/3 (38/39), 139-148

---

1996

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Glosy

## **„Społeczeństwo! Oto tortury najsrozsze”**

*Wesele* wciąż jeszcze wymyka się, zwodzi, myli tropy. Przecież nie dlatego, że miesza fikcję i rzeczywistość, komedię i tragedię, błazeństwo i męczarnię, przeszłość i przyszłość, tańce weselne i pogrzebową stypę, obrzęd pisanego z dużej litery *Wesela* i *Dziady*. Zwodzi bardziej dlatego, że ulegamy sugestywności autora, poddajemy się rytmowi i melodii wiersza, oczywistości społecznych diagnoz i symbolicznych obrazów. I jakoś przestajemy pytać, co się właściwie w tej sztuce stało, jak powstaje „jakaś historia wesoła a ogromnie przez to smutna”. Najpierw wesoła a potem smutna. śJakby podstawowe pytania o konstrukcję dramatu straciły prawomocność właśnie w stosunku do tego utworu. Rzeczywiście autor z pewną nonszlancją potraktował formę dramatyczną. Ciągu następujących po sobie, rozpraszających się dwuosobowych dialogów — króciutkich w pierwszym akcie, przeplatanych długimi monologami w akcie drugim i znowu krótkich w trzecim — nie ma motywować żadna zasada prawdopodobieństwa. Ważne są tematy, rytmy, nastroje. Zawiązanie wątlej dość akcji następuje w ostatnich scenach pierwszego aktu, kiedy konkretyzuje się myśl zaproszenia Chochoła i jego gości, ale ta akcja rozwija się raczej niemrawo. Więc może tak naprawdę zawiązuje się dopiero w dziewiątej scenie aktu trzeciego, kiedy Kuba opowie Czepcowi o wizycie Wernyhory?

Wyspiański nie postępuje nielojalnie. W tekście dramatu nieustannie gromadzi ostrzeżenia, żeby nie przywiązywać zbyt wielkiej wagi do słów i zdarzeń, nie absolutyzować prawd ogólnych, choć tyle tu aforystycznych formuł, tyle zwrotów, które jako przysłowia weszły już do języka codziennego. Podstawową metodą kształtowania dialogu dramatycznego jest ironia, która wprowadza pewien rodzaj napięcia i dystansu, tak w stosunku do przedmiotu rozmowy, jak i w relacje między postaciami. Znika wtedy możliwość utożsamienia się, współczucia. Na liryczne wyznanie Poety uwikłanego w sprzeczności Maryna odpowiada z chłodnym dystansem właśnie —

Że to pan wszystko tak pamięta,  
że pan tym wszystkim tak się czuli. [III, 332–33]<sup>1</sup>

A przy okazji przypomina, że rozczulanie się nad przeszłością może być jedną z przyczyn tragicznego finału dramatu.

Ironia pojawia się nie tylko między partnerami rozmowy, ale i wewnątrz wypowiedzi jednej postaci, czasem funkcjonuje jako oznaka jej samoświadomości, czasem jako autokompromitacja. Niewątpliwie w obronie przed nadmiarem patosu, opowiadając Racheli, co się dzieje tej nocy w weselnej chacie, Poeta używa gospodarskich porównań:

odbywa się wielkie darcie  
piór wszelijakiego drobiu:  
grunwaldzkie duchowe starcie,  
leca pióra orle, pawie, gęsie,  
wnet ujrzymy husarię i króla; [II, 954–958].

Czy jednak ma świadomość śmieszności obrazu, którym się posługuje, kiedy usiłuje przekazać Panu Młodemu wrażenia z rozmowy z Ry-  
cerzem?

Polska to jest wielka rzecz:  
podłość odrzucić precz,  
wypisać świętą sprawę  
na tarczy, jako ideę, godło,  
i orle skrzydła przyprawić,  
husarskie skrzydlate szelki  
założyć [II, 640–646].

W końcu od ironicznego kontrastu rozpoczyna się tragiczny finał *We-*

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z *Wesela* na podstawie wydania: S. Wyspiański *Dzieła zebrane*, t. IV, Kraków 1958, w nawiasach podano akt i numer wersu, ewentualnie stronę.

*sela* — po wypowiedzianych „w zachwyceniu” słowach Haneczki „Gdyby to Archanioł był” w środek zasłuchanej gromady weselnych gości wpada zdyszany, zaskoczony Jasiek — i ironicznym kontrastem się kończy.

W tekście dramatu Wyspiański wielokrotnie zapowiada, uprzedza, co może się zdarzyć. Obrazy sugerujące fatalizm ostatecznego rozwiązania akcji już od połowy pierwszego aktu powracają z różną ostrością, w różnych tonacjach. Na podstawie kilku przykładów warto sobie uświadomić, jak ich wiele. Zosia jeszcze tylko przeczuwa naturalny bieg losu:

Że to tak losy szczęściem gardzą,  
że tak nie sypią szczęściem w oczy,  
tylko tak zaraz błyski gasną,  
ledwo się w oczach świt roztoczy? [I, 421–424].

Pan Młody już niemal opowiada przebieg wydarzeń najbliższej nocy:

światy czarów — czar za światem! –  
jestem wtedy wszystkim bratem  
i wszystko jest moim swatem  
w tym weselu, w tej radości:  
Bóg mi gości pozazdrości.  
Granie miłe, spanie miłe,  
życie było zbyt zawile,  
miło snami uciec z życia,  
sen, muzyka, granie, bajka –  
zakupiłbym sobie grajka –  
spać, bo życie zbyt zawile [I, 666– 676].

I grajek pojawi się, żeby uśpić wszystkich czarem swojej chocholej muzyki, tym razem sarkazm Radczyni jest nie na miejscu. A dalej wciąż wracają natrętnie przypominane te same diagnozy:

My jesteśmy jak przeklęci,  
że nas mara, dziwo nęci,  
wytwór tęsknej wyobraźni [Poeta I, 820–822].  
W powietrzu atmosferyczna zmiana:  
chata stała się rozkochana  
w polskości — właściwa skala:  
żar, co się duchem udziela,  
co się na powietrzu spala  
jak garść lnu. [Racheli II, 960–965]  
kiedyś, gdzieś tam, tęgie dusze,  
półwariackie animuszki:

kogoś zbawiać, kogoś siekać;  
dzisiaj nie ma na co czekać. [Gospodarz II 1464–1467]

Nawet jeszcze przed samym świtem Pan Młody podejmie desperacką próbę zakłócenia nastroju oczekiwania, obrony przed napierającą fikcją Sprawy:

A to graniczy z obłędem,  
tyle zwidzeń, dziwów tyle;  
że też człowiek z czego byle  
wysnuje znaczące rzeczy. [III, 923–926]

Rozwiązanie dramatu nie powinno więc być zaskoczeniem — rodzi się organicznie ze stanu świadomości przedstawionych w nim postaci, ze słów, jakie wypowiadają.

A jednak zaskakuje i to zaskakuje podwójnie. Po pierwsze tym, że słowa materializują się tak szybko i tak bezpośrednio. Po drugie tym, że bohaterowie świadomi ułudy, jaka ich nieustannie zwodzi, w końcu poddają się złudzeniom. I to złudzeniom tak przecież odległym od otaczającego ich konkretności, jak wizja Matki Boskiej piszącej manifest na wawelskim tronie (w 1901 wojska austriackie jeszcze nie opuściły koszar na Wawelu) i Wernyhory nadciągającego w towarzystwie Archaniola. Jak doszło do tego, że w końcu dali się przekonać, że to „prawda żywa,/ Widmo, Duch, Mara prawdziwa” (III, 1055–1056)? Sprawca konfliktu dramatycznego, fantastyczny świat Wesela pisane go z dużej litery, przychodzi do weselnej chaty z wypowiedianych trochę od niechcienia, trochę z potrzeby „rozlewności towarzyskiej” lęków, tęsknot i marzeń znajdujących się tam gości. Tyle że zazwyczaj to w bajkach, za sprawą czarów, tęsknoty i marzenia tak szybko realizują się, przybierają postać konkretnych osób. I badacze dramatu szli czasem tym tropem interpretacyjnym.<sup>2</sup> Nic tu jednak nie da się zamknąć jednoznacznym określeniem. Wyspiański w tekście demonstracyjnie gra tymi pojęciami — czar, bajka, baśń, bajanie. Ale w końcu odbiera im lekkość, niezobowiązujący charakter — z jednej strony zakres ich funkcjonowania ociera się o bałamuctwa, błagę, fałsz, kłamstwo, z drugiej przynależą do rzeczywistości teatru. I właśnie teatralny charakter weselnego świata daje szansę materializacji wypowiedianych słów, poddania weryfikacji tego, co bohaterowie mó-

<sup>2</sup> Por. szczególnie: A. Łempicka *O fantastyce „Wesela”. Ani duchologia, ani psychologia. Literacki byt zjaw, w książce tejże „Wesela” we wspomnieniach i krytyce*, Kraków 1970.

wią o swoich dążeniach i ideałach. „Test drama” — pisał o tym utwórze Tymon Terlecki.<sup>3</sup> To pierwszy chyba tak wyrazisty w dziejach polskiego dramatu przykład teatralizacji czyli kreowania świata, który rządzi się własnymi regułami i zawiesza zasady prawdopodobieństwa życiowego<sup>4</sup>. W teatrze już nie ma fikcji, jest człowiek postawiony w jakiejś sytuacji, z którą musi sobie poradzić, nawiązać dialog. Wszystko więc może stać się rzeczywiste, bo to słowa tworzą zdarzenia, kreują obraz. To prawie nieuniknione, że z pozornie niezbornych przekomarzań i narzekań pierwszego aktu zrodziły się Osoby Dramatu. Bo teatr w myśleniu Wyspiańskiego jest sprawą niezwykle serio. Słowa kreują teatralną rzeczywistość, ale same są niejednoznaczne, zależne od indywidualnego spojrzenia tych, którzy je wypowiadają. Toteż obraz, który z nich powstaje, też jest wieloznaczny. Autor nawet na różne sposoby tę wieloznaczność potęguje, zderza ze sobą sprzeczności, rozbija schematy. Te same sprawy wracają pokazane od innej zupełnie strony po to, żeby wyraźniejsza stała się osoba mówiącego. Wystarczy przykład najprostszy — Rachelę uwniosła weselną chatę: „ta chałupa rozświecona,/ z daleka, jak arka w powodzi” (I, 525–526); Stańczyk szydzi: „Domek mały, chata skąpa:/ Polska, swoi, własne łyzy,/ własne trwogi, zbrodnie, sny,/ własne brudy, podłość kłam;” (II, 186–189); Poeta nie może uwolnić się od strachu po spotkaniu z Rycerzem, woła więc przerażony: „Piekiło żywe/ w tej chacie” (II, 657–658); Wernyhora powie po prostu: „dom, gdzie ludzie sercem prości” (II, 1050).

Stylizowany na dzieło Matejki w opowieści Stańczyka wzniosły obraz zawieszania dzwonu Zygmunta rozbija sarkastyczny komentarz Dziennikarza. W spotkaniu Gospodarza z Wernyhora sytuacja jest odwrotna. Gospodarz widzi przeszłość w tonacji podniosłej i bańkowej, Wernyhora podkreśla jej okrucieństwo:

#### GOSPODARZ

A sen, sen jakiś daleki,  
jeszcze w uszach mam te dzwony –  
mieszają weselne grajki:  
jakieś stare dumy, bajki.

#### WERNYHORA

Jeszcze w uszach mam te dzwony  
ponad ich weselne grajki:  
jęk posępny, jęk męczony,

<sup>3</sup> T. Terlecki *Stanisław Wyspiański*, Boston 1983, s. 75.

<sup>4</sup> J. Gassner *Directions in Modern Theatre and Drama*, New York 1965, s. 175.

tyle krwi rzezanych ciał; [...]

#### GOSPODARZ

Dawne czasy — dawne wieki,

a sen, sen jakiś daleki,

jęki przygłuszają grajki;

jakiś stare dumy, bajki. [II, 1105–1112, 1125–1128]

I choć mowa o dzwonach, znów wraca obraz grajka, który zgałusza głosy docierające z realnego świata. Z udręki nocnych widziadeł Poeta i Pan Młody wyciągają przeciwstawne wnioski:

#### POETA [...]

Określiłbym to tak, że dusza pnie się

po skale stromej w górę

i wie — wie, że stanie tam!

Taka pewność sił, tę teraz mam! [III, 597–600]

#### PAM MŁODY

A trafiaj ty orły z proc,

ja wolę gaik spokojny [III, 604–605]

i dalej słynny monolog o własnym kącie, „maleńkim, jak te obrazki, co maluje Stanisławski” (612–613). Ale abstrakcyjna wzniosłość Poety zderzy się za chwilę z konkretem ustawionej na sztorc kosy Czepca. Autor dramatu woli być prześmiewczy niż patetyczny. Hetman dręczony przez Diabły zadrwi nawet z formuły liturgicznej, używanej często jako wezwanie do nadziei: „Sursum corda, serce żreją –/ serce mi wyjmują z trzew.” (II, 738–739).

Nawet jeden obraz budowany jest z wewnętrznych sprzeczności, jeśli za punkt wyjścia przyjąć potoczne rozumienie pojęć i symboli. Wizja bitwy pod Grunwaldem, którą przywołuje Rycerz, jest równocześnie triumfem i śmiercią, tamto zwycięstwo i tamte trupy po latach wymagają nowych ofiar. W ciąg sprzeczności nie do rozwiązania uwikłane są najważniejsze wątki dramatu. Problem roli poezji wieszczkiej w życiu społeczeństwa pojawi się niezwykle ostro razem z postacią Rycerza. Nawiąże on wprost do zapisanej u Ezechiela wizji pola kości, które zmartwychwstaną na słowo proroka, a Pan powie: „Oto Ja otworzę groby wasze, a wywiodę was z grobów waszych, ludu mój!” (Ez 37,12). Część monologu Rycerza jest powtórzeniem słów Boga:

.....tam chodź, tam leć!!!

brać z tej zbrojowni zbroje,

kopije, miecz i szczyt

i stać tam wśród krwi,

aż na ogromny głos

bładością się powlecze świt,  
 a ciała wstaną,  
 a zbroje wzejdą  
 i pochwyć kopije i przejdą!!!  
 Spiesz, tam leżą stopy ciał; [III, 599–608]

Kiedy Rycerz uchyli przyłbicę, okaże się, że sam jest śmiercią. Tak jak cała umarła przeszłość potrzebuje proroka, ale sam nie może go powołać. Drwi? Kusi? Poeta ulega własnej słabości, nie podda się pokusie ciemnej grobowej mocy. Nie ma tu dobrego wyboru. Jest jednak jakiś natarczywy świat, który domaga się uwagi i odpowiedzi. Wernyhora już nie prosi, sam spełnia rolę proroka i przybywa z Rozkazem–Słowem, z naciskiem kilkakrotnie powtórzonym. Siłą swojego słowa wykreuje więc wizję potęgi, która mu towarzyszy, i przeciwstawi ją przytulnemu ciepłu chaty Gospodarza:

Wybrałem dziś weselisko,  
 twój dworek, dróżkę, zagrodę. –  
 Słyszysz, jaki wicher wyje!  
 Słyszysz, wielki deszcz się pluszcze!  
 Słyszysz, chrzęszczą wielkie drzewa  
 i jako trzaskają kuszcze:  
 co tam moja družba śpiewa,  
 tysiąc koni grudy bije  
 ze złotymi podkowami! [II, 1217–1225].

Takie spojrzenie niespodzianie przejmie w trzecim akcie Poeta, kiedy będzie chciał się uporać z gęstniejącą atmosferą wyczekiwania na przemianę: „tam mnie porywa/ ten sad, gdzie drzewa ogromnieją/ i ponurość się rodzi straszliwa” (III, 313–315). Nie podjął się roli wieszczca, ale poddał się kreacyjnej sile słowa.

Nie da się też jednoznacznie określić wyraźnej na pozór opozycji kształtowanej przez przeciwstawiane sobie wielokrotnie pojęcia — obowiązek, społeczeństwo i serce. Najostrzej zarysuje ją Dziennikarz w dialogu ze Stańczykiem. Po pogrzebie Matki–Ojczyzny — „zostało serce, co woła,/ spłakane u bram kościoła” (II, 238–239), katalogowi negatywnych określeń kojarzących się z hasłem „społem” przeciwstawi „to maleństwo:/ serce pęknięte, co krwawi” (II, 362–363). Można by sądzić, że serce jest w tym dramacie ostoją indywidualności, że nie poddaje się napierającym z zewnątrz naciskom społeczności. Ale i taki sąd zostanie wielokrotnie zanegowany. Najpierw demagogicznie przemówi Wernyhora: „Słowo–Rozkaz, Rozkaz–Słowo;/ dla serca



serce gotowo” (II, 1150–1151). Za chwilę sparodiuje to pijackie wyznanie Nosa: „Piję, piję, bo ja muszę,/ bo jak piję, to mnie kłuje;/ wtedy w piersi serce czuję,/ strasznie wiele odgaduję;/ tak po polsku coś miarkuję” (III, 58–62). I dopiero jakby na zakończenie tego ciągu pojawi się liryczna scena, w której Panna Młoda opowie swój sen o podróży do Polski.

Obrazy uprzedzające, jaki będzie przebieg pokazanych w dramacie wydarzeń, słowa powracające jak refreny, krótkie syntetyzujące interpretacje stanu społeczności sportretowanej w dramacie nie zawsze są spójne. Nie mogą stanowić podstaw dla wyeksplikowania ideologicznych czy też politycznych sensów utworu. Sam autor podsuwa zresztą klucz do lektury swojego dramatu. Jak w towarzyszącej dialogom muzyce współbrzmia tu różne tony, nakładają się na siebie różne literackie i teatralne instrumenty. Współistnieją, nie ścierają się. I właśnie to, że żaden wyrazisty obraz nie przeważa i wobec tego nie ma dobrego wyboru, współtworzy tragizm *Wesela*. Wraca więc pytanie, czego on dotyczy, co się właściwie stało w tym świecie wykreowanym ze słów. Próba odpowiedzi znów odsyła do myślenia Wyspiańskiego o istocie teatru. Niewątpliwie już tu obecne są koncepcje, których podsumowaniem stało się *Studium o Hamlecie* – „I aktora, i autora obchodziła TRAGEDIA, dramat ich obchodził, los ludzi, LOS LUDZI, i to tych ludzi, o których mówiła tragedia.”<sup>5</sup>

Ludzie w *Weselu* poruszają się między sztywnymi ramami konwencji, poczucia zobowiązania i nieokreśloną tęsknotą za własnym tonem, potrzebą zachowania indywidualności. Postaci dramatu nie są marionetkami, określa je cała skala poglądów, emocji, niepokojów, wewnętrznego napięcia.<sup>6</sup> To napięcie budowane jest przez opozycyjne pary. Z jednej strony dążenie do wielkości, z drugiej — pragnienie małego, prywatnego szczęścia, z jednej — wzniosłość, patos pojęć ogólnych, z drugiej — drobiazgowość codziennego konkretnego. Już didaskalia do pierwszego aktu przeciwstawiają pewne dostojęstwo znajdujących się w weselnej izbie przedmiotów nawiązujących do historii, do tradycji rodowych Gospodarza temu, co swojskie, przytulne, zdrobniałe — „Święci obrazkowi, okienko, alkierzyk”. Narastający patos II aktu najpierw rozbija biologicznie dosłowna scena umizgów družbów i Kasi, potem sielankowe marzenia Państwa Młodych o modrzewiowym

<sup>5</sup> S. Wyspiański *Dzieła zebrane*, t. XIII, Kraków 1961, w. 109–111.

<sup>6</sup> Z poglądem o jasełkowym charakterze postaci w *Weselu* stanowczo polemizował Tadeusz Makowiecki w książce *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, s. 54–55.

dworku. I autoironia, i świadomość uwikłania własnych marzeń w konkretny otaczający świat pozwalają zachować indywidualność, ostrość widzenia. Rachela umie powiedzieć: „Na skrzydłach myśl moja zwiśla;/ szłam przez błoto po kolana” (1, 556–557), a podobne przykłady można by pewnie znaleźć w replikach wszystkich postaci dramatu.

W zetknięciu ze zmaterializowanym nagle światem własnych tęsknot bohaterowie *Wesela* początkowo stawiają opór, nie podejmują narzucanych ról i zadań. Nie przyjmują argumentacji swoich rozmówców, ale z bezradnością uświadamiają sobie własną słabość i zagubienie — i Dziennikarz, i Poeta, i Pan Młody. Cały początek trzeciego aktu pełen jest lęku i gwałtownych, desperackich refleksji na temat: „My jeno znamy połowę/ o sobie — któż resztę wie — ?” (111–112). To w tej bezradności i zmęczeniu bohaterowie *Wesela* stają się nagle bardzo prawdziwi, zwyczajni, wolni od pozy oraz od ironicznego dystansu. A jednak wyrzekając się ról, wyzbywając konwenansów stają się bezbronni i w istocie łatwiej ulegną presji zewnętrznego świata. Bo napór spraw ogólnych nie ustępuje.

Wernyhora dał się zobaczyć już kilku osobom, nie tylko Gospodarza wciągnął w swoje oddziaływanie — niejasne, niejednoznaczne, wielokrotnie kompromitowane w tekście dramatu obrazami przeszłości jako czegoś, co zniewala, niesie martwość, poddaje żywych dyktatowi umarłych. I w końcu to Kuba nadaje tempo dalszemu biegowi akcji, rozkręca krąg wzajemnych nacisków. Żeby stać się bardziej wiarygodnym, koloryzuje, dorzuca szczegóły o ataku na Moskali, o planowanej rzezi. Jeszcze przez parę scen ważą się szale — czy większą rangę uzyska prawda życiowego konkretnego (sceny Radczyni i Dziennikarza, Radczyni i Panny Młodej, Marysi i Panny Młodej, Marysi i Ojca), czy wykreowana z marzeń Sprawa. Wejście Czepca z kosą i nawracający rytm słów zakłóć ostatecznie narzuca wybór. Nikt już nie stawia oporu, ogólnemu nastrojowi poddały się nawet najbardziej sceptyczne kobiety, narasta wzajemna presja. Teraz następuje proces odwrotny, to słowa–hasła — wyteżać słuch, Sprawa, dnieje — wciągają ludzi w coś, co powoli staje się niezależne od ich woli i decyzji i od czego nie sposób się uwolnić — „rozpion się nad nimi Los” (III, 1128).

Czar, który zapanuje nad postaciami *Wesela*, płynie najpierw z błękitnego blasku budzącego się dnia. Później z melodii, ogarniającej całą przedstawioną przestrzeń, wygrywanej przez Chochoła na skrzypkach z patyków. Melodii utożsamianej w istocie z podstawowym, pełnym sprzeczności tonem bytu narodowego. Chochoł gra „i — słyszeć się da-

je jakby z atmosfery błękitnej idąca muzyka weselna, cicha a skoczna, swoja a pociągająca serce i duszę usypiająca, leniwa, w omdleniu a jak źródło krwi żywa, taktem w pulsach nierówna, krwawiąca jak rana świeża: — melodyjny dźwięk z polskiej gleby bólem i rozkoszą wykołyszany” (s. 228). Melodii więc, której w świecie wartości *Wesela* zanegować nie wolno za cenę przენiewierstwa.

A przecież uchronienie procesów życiowych wymaga obrony indywidualności, wolności reakcji i decyzji, choć równocześnie drugi akt dramatu przywołuje przykład skrajnej postaci indywidualizmu — anarchiczne zaprzaństwo Hetmana. Podporządkowanie się presji potrzeb społeczności grozi unieruchomieniem w symbolicznym myśleniu kategoriami przeszłości, błędnym kołem chocholego tańca, nie pomaga ani rozumieć, ani przekształcać rzeczywistości. Żeby unaocznic to z całą mocą, poeta odwołuje się do niezwyklej metafory — teatr zaklina w obraz. Wypiański wielokrotnie w swoich dramatach ożywiał zastygłe formy, sprawdzał je w działaniu. Tym razem postąpił odwrotnie. Cały tętniący weselnym rytmem tłum gości zastyga na kształt obrazu — symbolicznego przedstawienia galicyjskiej społeczności. Kiedy Jasiek postawia ich w pary, stworzą kolejny żywy obraz, jawnie odsyłający do *Melancholii i Błędnego koła* Malczewskiego. Ruszą w taniec, ale nie wrócą do życia. Postacie *Wesela*, skazane na kalectwo rozdarcia, rozpięte między skrajnymi biegunami zniewalającej presji społeczności i nieokiełznanego anarchizmu, nie mogły się obronic, w zasadzie nie miały wyboru. Bo dla tej opozycji nie istnieje w dramacie Wypiańskiego alternatywa inna niż „skrzeczająca pospolitość”.

Maria Prussak

## O kategorii „wniosłości” u Wiacesława Iwanowa\*

Zadaniem tego szkicu jest próba rekonstrukcji głównych linii koncepcji wniosłości w liryce Iwanowa<sup>1</sup>. Zostanie ona przeprowadzona w taki

\* Pierwodruk ukazał się w języku rosyjskim pt. *K waprośu o kategorii wozwyszennowo u Wiacesława Iwanowa*, „Cahiers du Monde russe” XXXV (1-2), janvier-juin 1994.

<sup>1</sup> Iwanowowską teorię tragedii, której związek ze wniosłością jest oczywisty, uwzględniamy tutaj tylko w takiej mierze, w jakiej będzie ona nam przydatna dla rekonstrukcji poglądów Iwanowa na wniosłość w liryce.