

Stanisław Zabierowski

Prolegomena do "Wesela"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 39-58

1969

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

STANISŁAW ZABIEROWSKI

PROLEGOMENA DO „WESELA”

1

Wesele należy zasadniczo do typu dramatu zamkniętego. Zgodnie z dawno przyjętą umową istnieje w dramacie zamkniętym jedność miejsca, inaczej: koncentracja przestrzenna, oraz jedność czasu, inaczej: taka koncentracja czasowa, by zbytnio nie oddalać się od liczby godzin, jakie widz przeznacza na oglądanie spektaklu. Przy ewentualnych odstępstwach akcja może się rozciągać do pół lub całej doby. Jak się przedstawia w dramacie zamkniętym jedność akcji, nie pora jeszcze o tym mówić.

Wyspiański przestrzega w swoim dramacie weselnym i koncentracji przestrzennej, i koncentracji czasowej; jak to weszło w nawyk, świadczy nie tylko klasycyzująca *Warszawianka*, ale identyczna wprost przestrzeń sceniczna i trwanie akcji według modelu *Wesela* w inscenizacji *Dziadów* cz. IV. Sprawy wspólne pokrywają się całkowicie, zwłaszcza jeżeli uwzględnić skromne dane u Mickiewicza. Zachowuję kolejność:

Dziadów cz. IV:

Mieszkanie księdza — stół nakryty, tylko co po wieczery — ksiądz — pustelnik — dzieci — dwie świece na stole — lampa przed obrazem Najświętszej Panny Maryi — na ścianie zegar bijący¹.

Wesele:

Noc listopadowa; w chacie, w świetlicy. Izba [...].

Przez drzwi otwarte z boku ku sieni słychać huczne weselisko [...].

A na ścianie głębnej: drzwi do alkierzyka [...]. Na drugiej bocznej ścianie izby: okienko [...] — za oknem ciemno, mrok [...].

Na środku izby stół okrągły [...], gdzie przy jarzących brązowych świecznikach żydowskich suta zastawa, talerze poniechane tak, jak dopiero co od nich cała weselna družba wstała [...]. W innym kącie piec bielony [...], obok pieca stolik *empire* [...], na którym zegar stary [...].

¹ A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Narodowe. T. 3. Warszawa 1949, s. 39.

Nad drzwiami weselnymi ogromny obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej [...] [6—7]².

Dziady. Sceny dramatyczne. Scena 3:

Izba w dworku plebańskim [...], w głębi drzwi, zamknięte; z prawej drzwi do alkierza otwarte; z lewej okno małe i za oknem, na dworze noc i zawierucha; — na środku stół nakryty, jak przy wieczerzy; dwie świece na stole, płonące. W kącie z prawej, w głębi, komin z okapem; obok przy ścianie głębnej stolicek i na nim zegar, bijący. Nade drzwiami wchodowymi obraz Najświętszej Panny Maryi Ostrobramskiej [...]. Tylko co po wieczerzy)³.

Czas działania: po wieczerzy, daleko w noc. Widoczne są dobrze *loci communes*. Jednak *Wesele* ma jeszcze do odnotowania dodatkowe osiągnięcie: spojrzenie na „chatę rozśpiewaną” całkiem od zewnątrz. Opisowe zadanie zleci Wyspiański Racheli:

Jedna mnie tu zwiódła chmurka,
jedna mgła, opary nocy;
ta chałupa rozświecona,
z daleka, jak arka w powodzi,
błoto naokoło, potopy,
hukają pijane chłopcy;
ta chałupa rozświecona,
grająca muzyką w noc ciemną,
wydała mi się arcyprzyjemną,
jako arka, na kształt czarów łodzi,
i przyszłam [...]. [37—38]

Tak więc Wyspiański poszerzył znacznie obraz sceniczny oddziałując na wyobraźnię widza; „tęcza” i „słowiki” na modłę Słowackiego zagrają kolorami i kłaskaniem w dalszym ciągu opisu.

Odmienny jednak charakter ma koncentracja czasowa. Po pierwsze, Wyspiański sam w didaskaliach zaznacza: „Rzecz dzieje się w roku tysiąc dziewięćsetnym”, zatem kończy się wkrótce, bo po upływie grudnia, wiek dziewiętnasty, a przychodzi kolej na wiek nowy — dwudziesty. Autor nie potrzebował wcale podpatrywać Słowackiego — który w *Przygotowaniu do Kordiana* poczynił charakterystyczną obserwację, że w przełomie wieków kryje się złowróżbny nastrój — bo sam przecież był ogarnięty tym przede wszystkim nastrojem, innym go też nie brakowało. Dość przypomnieć najrozmaitsze apokaliptyczne wprost wizje lub mniej już groźne dowody „schyłku wieku”. Żegnali na rozmaity sposób ubiegający wiek inni, żegnał go również Wyspiański swoim *Weselem*, choć

² W ten sposób oznaczamy cytaty według wydania: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*. Redakcja zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, T. 4. Kraków 1958. Cyfra w nawiasie wskazuje stronicę.

³ S. Wyspiański, *Inscenizacje*. W: *Dzieła zebrane*, t. 12 (Kraków 1961), s. 68.

nie tak tragicznie jak autorzy „*dies irae*”. Po drugie, czas przebiegu akcji jest mierzony zegarem, ale od chwili, kiedy wybije godzina dwunasta, zgoła inne prawa zaczynają działać, obok bowiem dopuszczonych do akcji „osób” — po północy wkracza istny korowód „osób dramatu”, jak Chochoł, Widmo, Stańczyk, Rycerz, Hetman, Upiór oraz Wernyhora. Niesamowite spotkania „osób” z „osobami dramatu” trwają do piania koguta, ono stanowi granicę, poza którą akcja *Wesela* nie wychodzi. Obowiązuje zatem Wyspiańskiego nie tyle czas zegarowy, ile czas magiczny, kiedy, zaczynając od północy aż po odezwanie się kura, trwają oczywiste rządy sił demonicznych. *Wesele* właśnie tych cezur czasowych skrupulatnie przestrzega. Panna Młoda pod koniec aktu I, zapraszając Chochoła, przypomina:

skoro północ zacznie bić,
do nas tu na izbę przydź. [78]

Również momentu końcowego autor *Wesela* nie zaniedba podkreślić po myśli wierzeń ludowych, dawnych niemal jak świat, przypisujących kogutowi wszechwładzę nad złymi duchami⁴.

Zaszła jednak w dramacie weselnym dodatkowa konieczność: odróżnienia pierwszego, drugiego i trzeciego piania; rozstrzygającą rolę przypisał Wyspiański dopiero pianiu ostatniemu, bo „do trzech razy sztuka” obowiązuje, aby mogła „pęknąć moc czartowska”.

Czas pomiędzy uderzeniem godziny dwunastej a odezwaniem się kogucim wypełnia autor *Wesela* rządami demonów. Z ich władzą łączy się nie tylko dokładnie określony czas, ale i sprzyjające po temu miejsca; na jedno z nich wskazuje dramaturg: są nimi rozstajne albo krzyżowe drogi. Leon Magierowski tak je charakteryzuje:

O północy schodzą się na drogach krzyżowych złe duchy. Kto by tedy tam poszoł, ozdarliby go i odleciały. Każdy tam drógą, którą przyszeł. Aby się od ozdarcia ochronić, trzeba jedną stopę włożyć do upieczonego koguta. Gdyby stopa nie była cała schowana w kogucie, nic by to nie pomogło⁵.

Gospodarz wyprawiając Jaśka na rozstajne drogi wskazuje odmienne środki zaradcze przeciwko pokusom i z nimi związanym pułapkom. I one są dobrze znane w wierzeniach ludowych, ale kto wie, czy im nie bliżej do rapsodu II, pieśni 3 *Króla Ducha*, zwłaszcza do tego rodzaju ostrzeżenia:

Nic nie bierz — choćby co było do wzięcia⁶.

⁴ Zob. J. Gajek, *Kogut w wierzeniach ludowych*, „Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie” dział 2, t. 13, z. 2 (Lwów 1934).

⁵ L. Magierowski, *Przyczynek do wierzeń ludowych*. „Lud” 1897, s. 144.

⁶ J. Słowacki, *Dzieła*. Wydał T. Pini. T. 1. Lwów 1909, s. 323.

Rządom demonów musi towarzyszyć porywający wichur, okropna burza, niesamowite wprost stada wron i kruków. Jednym słowem, świat złych duchów zjawia się wszelkimi sposobami przeciwko człowiekowi i należy się mieć bardzo na baczności, aby nie dać się wciągnąć w ich podstępnie nastawione sieci.

Ponieważ odłożyłem na plan dalszy sprawę jedności akcji, pora już po temu, aby do jej omówienia przystąpić. Na ogół jako kryterium jedności akcji przyjmuje się brak epizodów, ale jak dyskusja wokół *Cyda* Corneille'a dowodzi — dyskusja mająca początek, ale raczej bez końca — ustalić, co jest w tragedii epizodem, a co w nim nie jest, zależy od tego, jak się pojmuje spójność dzieła.

Cóż zatem może stanowić w *Weselu* ową spajającą cechę? Co skupia, poza koncentracją przestrzenno-czasową, akcję? Oczywiście, tym czynnikiem jest nastrój, wbrew praktykom klasycznego dramatu francuskiego o wyraźnej skłonności do absolutyzacji bądź honoru, bądź namiętności. Nie od rzeczy woła Gospodarz pod koniec II aktu *Wesela*:

Nastrój? macie ot nastroje:
w pysk wam mówię litość moją. [158]

Nie ma żadnej potrzeby wyszukiwać nastrojów w tekście weselnego dramatu, skoro Wyspiański w didaskaliach omawia dokładnie swe zamierzenia potwierdzając niejako generalną zasadę ustaloną później przez badaczy modernistycznej poetyki czy też stylistyki:

Nastrój stanowi źródło i dopiero w jego ramach i dzięki niemu dokonuje się spostrzeżenie jakiejś rzeczy⁷.

Przypominam zatem stosowne miejsce z tekstu pobocznego:

Przez drzwi otwarte z boku, ku sieni, słychać huczne weselisko, buczące basy, piskanie skrzypiec, niesforny klarnet, hukanie chłopów i bab, i przysłyszający wszystką nutę jeden melodyjny szum i rumot tupających tancerzy, co się tam kręca w zbitej masie w takt jakiejś ginącej we wrzawie piosenki...

I cała uwaga osób, które przez tę izbę-scenę przejdą, zwrócona jest tam, ciągle tam; zasłuchani, zapatrzeni ustawicznie w ten tan, na polską nutę... wirujący dookoła, w półświatle kuchennej lampy, taniec kolorów, krasnych wstążek, pawich piór, kierezyj, barwnych kaftanów i kabałów, nasza dzisiejsza wiejska Polska. [6]

Ten rzeczywistymi impresjami podyktowany obraz i dźwięk zarazem skupił się wokół centralnego zjawiska weselnego, jakim jest taniec, i to taniec szczególnego rodzaju, bo nie tylko „na polską nutę” i nie tylko „ludowy”, ale o specyficznej nazwie „dokoła”. Nie będę

⁷ H. Seidler, *Allgemeine Stilistik*. Göttingen 1963, s. 16.

wyliczał i robił statystyki, jak często w tekście *Weśela* nazwa owa się powtarza i zaleca. Oto wprowadzający trójgłos:

HANECZKA

Ach, cioteczko, ciotusieńko!

RADCZYNI

Co, serdeńko?

HANECZKA

Tamci tańczą, my stoimy;
chcemy tańczyć także i my.

RADCZYNI

Może który z panów zechce?

ZOSIA

Z nikim z panów tańczyć nie chcę.

RADCZYNI

Potańczujcie trochę same.

ZOSIA

My byśmy chciały z drużbami,
z tymi, co pawimi piórami
zamiatają pułap izby.

RADCZYNI

Poszłbyście tam do ciżby?

HANECZKA

To tak miło, miło w ścisku.

RADCZYNI

Oni się tam gniotą, tłoczą
i, ni stąd ni zowąd naraz,
trzask, prask, biją się po pysku;
to nie dla was.

ZOSIA

My wrócimy zaraz.

RADCZYNI

Cóżeś ty dziś tak wesoła?
Odgarnij se włosy z czoła.

ZOSIA

Raz dokoła, raz dokoła. [11—12]

Później zaś — dosłownie jak z rogu obfitości. Znamca obyczajów i obrzędów ludowych, Oskar Kolberg, w swym *Ludzie* podaje: „Do tańców weselnych należy i taniec zwany dokoła”, a także: „Družba tańczy z nią dokoła”⁸.

Sama nazwa jeszcze nie rozwiązuje szyfru tanecznego. Aby cały sens rytmu i nastroju uchwycić, godzi się wyřęczyć opinią jednego z najnowszych badaczy, autora instruktywnej pracy *Tanz als Lebenssymbol*

⁸ O. Kolberg, *Lud* [...]. Seria 6: *Krakowskie*. Cz. 2. Kraków 1873, s. 24, 71.

im *Drama um 1900*, Wolfdietricha Rascha. Samo zagadnienie, jak również data — 1900 rok — ze względu na całkowitą zbieżność z *Weselem* są nad miarę cenne, tym więcej jeszcze, że do głosu dochodzą tu nie tyle sami twórcy dramatów, co główny ideolog końca w. XIX, Fryderyk Nietzsche. Po zacytowaniu fragmentu pieśni tanecznej *An den Mistral*:

*Tanzen wir in tausend Weisen,
Frei sei unsre Kunst geheissen,
Fröhlich unsre Wissenschaft!*

— Rasch podaje swoją niejako sumaryczną opinię:

Taniec stanowi dla Nietzschego najwyższy symbol wyzwolonego i spełnionego ludzkiego bytu, właściwego życia. „Tylko w tańcu jestem w stanie wyrazić, porównując, najwyższe rzeczy...” Jest to programowa wypowiedź oceniająca i wyjaśniająca taniec w dziesiątkach lat wokół 1900⁹.

Wypiański swoim weselnym dramatem przychylił się do tak wysokiej kwalifikacji tańca: i dla niego samego, i dla jego „osób” jest przecież ruch, rytm taneczny czymś tak znamionym dla istoty życia, że już nie ma żadnej potrzeby odwoływać się do dionizyjskości lub biologizmu, aby poczuć się w centrum myśli polskiego dramaturga.

Jeżeli zaś pamiętać o tym — a jakże nie pamiętać — że przecież Wypiański jest i malarzem, i twórcą dramatów, to wszelkie pomysły malarskie i ich realizacje starające się oddać ruch taneczny jako zjawisko bądź impresjonistyczne, bądź symboliczne nie mogły ujść jego spostrzegawczości. Pomijam dawne „tańce śmierci”, skoro nie brak u schyłku w. XIX oraz na przełomie XIX i XX w. starań i wysiłków, aby tanecznym układom nadać właściwy wyraz i sens. Z obcych malarzy zwracam uwagę chociażby na Franza Stucka, Arnolda Böcklina oraz Edvarda Muncha, z polskich zasługują na wymienienie: Jacek Malczewski i Wojciech Weiss.

Przypominać bliżej *Melancholii* Malczewskiego i zestawiać jej z *Weselem* nie ma potrzeby; krytycy czy historycy tak z dziedziny plastyki jak z dziedziny literatury wcale często wypowiadali się na temat tej właśnie paraleli, ostatnio Tadeusz Dobrowolski:

W *Melancholii* ukazał artysta wylewający się z rozpiętego na sztalugach płótna fatalistyczny kłęb alegorycznych postaci, m. i. powstańczych, uzbrojonych w kosy, wirujących bezwolnie, jak w finale późniejszego *Wesela*¹⁰.

Mniej już znany *Taniec* Weissa wymaga dodatkowego objaśnienia. Dostarczy go Stanisław Lack:

⁹ W. Rasch, *Tanz als Lebenssymbol im Drama um 1900*. W: *Zur deutschen Literatur seit Jahrhundertwende*. Stuttgart 1967, s. 65.

¹⁰ T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*. Warszawa 1963, s. 211.

w okrężnym tańcu pędzą i tłoczą się ludzie nieprzerwanym pasmem ku drzewu, w którym skupiło się dla nich rajske jabłko życia. [...] Im dalej od drzewa, tym kształty bardziej wyprężone, tym bardziej drgają przecuciem radości i rozkoszy [...]. Stapania nóg ludzkich nie wstrząsają ziemi, taniec cicho idzie przed siebie, faluje wśród poszumu wichrów, od których niebo tak szarym, oliwkowym światłem się zalewa. Ku otchłani¹¹.

Nietzsche po jednej stronie ze swoim kultem życia, malarze obcy i polscy po drugiej zaświadczenia, że taniec może mieć i ma najrozmaitsze interpretacje. Wyspiański w weselnym dramacie zdaje sobie z tego sprawę nawet wówczas, gdy, przyjmując jako obowiązujący kult życia, ocenia go według rozmaitej skali: inne bowiem jest jego nasilenie w I i II akcie oraz wśród pojedynczych „osób”, z chwilą jednak zbliżenia się ku końcowi — w didaskaliach pojawia się szczególnie pomocna informacja:

A zakłęte słomiane straszdyło [tj. Chochół], ująwszy w niezgrabne racie podane przez družbę patyki — poczyną sobie jak grajek-skrzypek — i — słysząc się daje 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 wykołysany. [228]

Nieco zaś dalej:

A za dziwnym dźwiękiem weselnej muzyki wodzą się liczne, przeliczne pary, w tan powolny, poważny, spokojny, pogodny, półcichy — że ledwo szumią spodnice sztywno krochmalne, szeleszczą długie wstęgi i stroiki ze świecidełek podzwaniają — głucho tupocą buty ciężkie — taniec ich tłumny, że zwartym kołem stół okrążają, ocierając o się w ścisku, natłoczeni. [229]

Dla zrozumienia przejścia od pełnego dynamizmu ruchu ku całkiem zwolnionemu nie wystarczają dotychczasowe wskazówki: ukazują one bowiem zaledwie część prawdy. Uzupełnią jej obraz dopiero sięgające średniowiecza opowieści o przeklętych tanecznikach. Parę przykładów wystarczy, aby nie zagubić się w toku dowodzenia. Oto jeden z pierwszych według wersji przepisanej przez Kolberga z „Pamiętnika Naukowego” z r. 1837:

W roku 1032 w chwili gdy Robert, proboszcz jednego kościoła w Saksonii, zaczynał mszę świętą, przerwał mu nabożeństwo hałas wszczęty na ulicy. Był to niejaki Others, który w towarzystwie piętnastu mężczyzn i trzech niewiast karnawałową zabawę odprawiał. Wierni upominali Othersa i towarzyszków, żeby zaprzestali tańców, ale ci, zagrznani napojem, zważać nie chcieli. Robert tedy prosił Boga, żeby Others z towarzyszami przez rok cały na tańce skazany został, i wysłuchał Bóg prośbę księdza Roberta, a weselnicy 365 dni i nocy, choć słońce ich paliło, choć deszcz moczył, choć mróz ziębił, nic nie jedząc ani pijąc tańczyli. [...] zajęci tańcem nie słyszeli głosu ludzkie-

¹¹ S. L a c k, *Wojciech Weiss*. „Życie” 1900, z. 1, s. 10.

go; odzież ich i obuwie nie podlegały zniszczeniu, ale ziemia od ciągłych skoków na jednym miejscu znacznie zapadała i już prawie po pas wyrzeźkami sięgać poczęła [...] ¹².

Z ambon kościelnych rozeszła się owa opowieść i spopularyzowała. Bogatą literaturę dotyczącą „*göttliche Straffen der Tantzern*” przytacza Elfriede Moser-Rath w *Predigtmärlein der Barockzeit* ¹³. Nie odczuwa się jej braku w innych krajach i oczywiście w Polsce. Jedną z ostatnich podał Jerzy Lovell w odmiennym wprowadzie w szczegółach wariacie, ale w samej przyczynie kary Bożej nic się tu nie zmieniło:

A więc w pewnej wiosce odbywało się wesele. W jego trakcie przejeżdżał obok do chorego ksiądz z ostatnimi sakramentami. Należało przerwać zabawę i uklęknąć: ale część rozbawionych gości, w tym swatowie, drużby i para młoda, ani myśleli zaprzestać tanów. Zostali ukarani w ten sposób, że — musieli tańczyć przez całą wieczność.

Następnie Lovell oddaje głos narratorowi:

Zrazu, dokąd byli żywi, czuli straszne męki, ponieważ z nóg poobijanych i poprzecieranych tryskała krew po ścianach. Po paru godzinach martwe już ciała tańczyły szaleńczym wirym. Za parę tygodni widziano tylko same cienie, które tańczyły w kłębach kurzu.

Może tańczą do dziś dnia, tylko niewidoczne, a pustka tej izby tanecznej żyje pamięcią nieszczęśników ¹⁴.

Skromny zaledwie wybór z bogatej literatury dowodzi, że opowieści o ukaranych tancerzach opierają się w zasadzie w swoim przebiegu na dosłownie pojętej „obrazie i skaraniu Boskim”, czego o *Weselu* Wyspiańskiego z całym poczuciem odpowiedzialności stwierdzić się nie da. Jednak przy istnieniu jednego utworu o wartości literackiej, mianowicie ballady Jánoša Arany’ego opartej na tym właśnie wątku, pewne, niejako „podspodnie”, oddziaływanie na *Wesele* opowieści średniowiecznej przy istnieniu licznych odmian nie jest chyba wykluczone. Oczywiście, ulega redukcji czas trwania kary: nie ciągnie się ona po wieczne czasy; w miejsce kary Bożej za przestępstwo natury religijnej wchodzi w grę anonimowy Los, a siła jego opiera się na Lęku i Strachu, tak przynajmniej głosi Chochoł.

Bezsporny natomiast jest sam przeklęty taniec; aby zaś ludzi spod jego siły wyswobodzić, potrzebne jest odczynienie. Chochoł mówi do Jaśka:

Ze skałek postrzepuj proch
i ciś je w piwniczny loch.

¹² O. Kolberg, *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. 1. Kraków 1885, s. 333.

¹³ E. Moser-Rath, *Predigtmärlein der Barockzeit. Exempel, Sage, Schwank und Fabel in geistlichen Quellen des oberdeutschen Raumes*. Berlin 1964.

¹⁴ J. Lovell, *Reportaż o diable i docencie*. „Życie Literackie” 1968, nr 14.

Lewą nogę wyciąg w zad,
zakreśl butem wielki krąg;
ręce im pozałoż tak:
niech się po dwóch chycą w bok;
odmów pacierz, ale wspak.
Ja muzykę zacznę sam,
tego gram, tego gram:
będą tańczyć cały rok. [227]

Jak echo trzeba podjąć ostatni wiersz: „będą tańczyć cały rok” — w tym bowiem oznajmieniu jest bezsprzeczny dowód, że bez średnio-wiecznej opowieści i jej rozlicznych pochodnych zapowiedź tego rodzaju nie mogłaby się przydarzyć.

Po uporaniu się ze sprawami koncentracji miejsca, czasu i akcji w dramacie weselnym — przychodzi kolej na omówienie centralnego momentu, kiedy poczynając od aktu II zawiązuje się „węzeł” dramatyczny, a z jego zawiązaniem włączają się do akcji „osób” również „osoby dramatu”.

2

Klasyfikując Chochoła, Widmo, Stańczyka, Rycerza, Hetmana, Upiora oraz Wernyhore, z oporami przychodzi zaliczenie ich wszystkich do sobowtórów, nawet wówczas, gdy określeniu sobowtór nadaje się pojemne znaczenie w rodzaju: „podobni, jak dwie krople wody”. Wyspiański w sposób znamieny naprowadza czytelnika czy też widza na własną koncepcję, w *Weselu* bowiem nazbyt często spotykamy iście paradoksalny zwrot w rodzaju:

daleko, co było z bliska — [50]

— i odwrotnie:

co daleko było — blisko [140]

Pierwszy z przytoczonych zwrotów pojawia się jeszcze przed udziałem w akcji jakiegokolwiek z „osób dramatu”, następny, gdy już aktywność ich jest ustalona. Pragnął zapewne Wyspiański tym „dziwnym” sposobem zwrócić uwagę na określony stosunek „osób dramatu” do wybranych kilku „osób”, które zaprezentował w pierwszym akcie jako pierwszoplanowe — są to: Dziennikarz, Poeta, Pan Młody, Gospodarz. Cóż zatem począć z Marysią lub Dziadem, których się przecież zaliczyć nie da do pierwszoplanowych?

• Że Marysia i jej „osoba dramatu” — Widmo — zdradzają czysto balladowe pochodzenie, nie było i nie ma na ten temat różnicy zdań; co najwyżej można poprzestać wyłącznie na *Lenorze* Bürgera, ale wolno też powołać się na liczne jej potomstwa gatunkowe i merytoryczne

w rodzaju *Der Kehrhaus* Josepha von Eichendorffa oraz *Ballady o pannie młodej* Kazimierza Tetmajera dla tym wyrazistszego udokumentowania. *Der Kehrhaus* zaczyna się od nakreślenia sytuacji weselnej:

*Es fiedeln die Geigen,
Da tritt in den Reigen
Ein seltsamer Gast,
Kennt keiner den Dürren,
Galant aus den Schwirren
Die Braut er sich fasst.*

Zaczyna się taniec:

*Hebt an, sich zu schwenken
In allen Gelenken.
Das Fräulein im Kranz:
„Euch knacken die Beine —“
„Bald rasseln auch deine,
Frisch auf, spielt zum Tanz!...”¹⁵*

Ballada o pannie młodej jest sytuacji w *Weselu* dużo bliższa dzięki trójkątowi: jest ona, jest on oraz ten trzeci — Widmo. Wystarczy zacytować ostatnią strofę dla uzyskania pełnej orientacji:

Z bolesnym jękiem zrywa się
oblubienica młoda
i krzyczy: „Opuść, opuść mnie!
Nie tobie ma uroda!
I, nie mnie z tobą słodki ślub,
bo między nami stoi grób,
grób nasz na wieki dzieli!...”¹⁶

Nie ma dostatecznego zatem powodu, aby czysto balladowy wątek: Marysia—Widmo, umieszczać w rubryce obejmującej „sobowtóry”, Widmo jest widmem i niczym więcej.

Takim samym wyjątkiem jest para: Dziad—Upiór, tym bardziej że Upiór posiada swą określoną metrykę w wyobrażeniach ludowych:

Wiara o upiorach nie tylko między ludem naszym, ale i pobratymczymi Słowianami jest powszechna. Dają, wiadomo, to nazwanie umarłemu, który wychodzi z grobu swego dla dręczenia żyjących i krew im wysysa.

Dlatego, mówi [...] Chmielowski, wiele podejrzanych ciał podczas jakiej zarazy, chorób, śmierci odkopują, znajdują krwiste, jak żywe, choć za żywota były jak chusta blade. Łeb im uciawszy, serce przebiwszy, krwi wiele z nich wypływa (którą we śnie z ludzi żyjących wypili) [...] ¹⁷.

¹⁵ J. von Eichendorff, *Der Kehraus*. W zbiorze: *Deutsche Balladen*. Herausgegeben von H. Fromm. München 1965, s. 122—123.

¹⁶ K. Tetmajer, *Ballada o pannie młodej*. W zbiorze: *Ballada polska*. Opracował Cz. Zgorzelski przy współudziale I. Opackiego. Wrocław 1962, s. 532. BN I 177.

¹⁷ R. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*. T. 2. Poznań 1854, s. 24.

Słusznie i po prawdzie ludowej upiór Szeli jest krwisty i przekłety; napiętnowanie krwawą plamą na czole oznacza człowieka, co się pokalał ciężkimi zbrodniami. Krwawego piętna na czole nie trzeba wyprowadzać aż z Talmudu, dużo bliższa jest zbrodniarka Balladyna.

Według już przyjętego niejako „klucza” Hetman też na „sobowtóra” się nie nadaje. On tylko, na znaną od Mickiewicza modłę, ma wyrażać potępienie dla wszelkiego rodzaju okrutników i Judaszów, co najwyższymi wartościami humanitaryzmu i miłości ku ojczyźnie pogardzają. Słusznie już dawniej zwrócono uwagę na echa dożynkowych śpiewek w takim zwrocie: „nie żałuj grosika, nie żałuj” (113), zgranym z ludowym: „nie żałuj, panie [...]”, a zwłaszcza: „nie żałuj, panie, talara bitego”¹⁸ — z tym zastrzeżeniem, że o żaden „gruby pieniądz” w *Weselu* nie chodzi.

W ogóle dzieje Hetmana w niczym nie zaprzeczają wyobrażeniom, które w *Ludzie* Kolberg tak objaśnił:

Dusza każdego człowieka rozstając się z ciałem, jeżeli nie dość zasłużyła na zbawienie, [...] skazaną jest na poprzednicze cierpienia, dopóki nie skończy ich sąd Boski, który tych cierpień nakreślił dla niej granice.

Bo przecież: „Czém kto grzeszył za życia, tém po śmierci odbywa pokutę [...]”¹⁹.

Do analizy na tematy ściśle sobowtórów nadają się w *Weselu* zaledwie trzy pary: Dziennikarz—Stańczyk, Poeta—Rycerz oraz „być nie być” Gospodarz—Wernyhora; zastrzeżenie pochodzi stąd, że o ile rozmowy Dziennikarza i Poety odbywają się dosłownie „w cztery oczy”, to Gospodarz w stosunku do wieszczki ukraińskiego ma świadków, i co więcej, istnieją materialne dowody obecności Wernyhory „na weselu”: złota podkowa oraz złoty róg²⁰.

Funkcja sobowtóra jest skomplikowana i w swych kierunkach manifestacji oczywiście różnorodna, zawsze jednak oznacza rozszczepienie osobowości na drugie „ja”. Owo drugie „ja” działa bądź na zasadzie lustrzanego odbicia, bądź na zasadzie konfliktu. Obszernie omówił te wzajemne powiązania i zależności Charles E. Passage w pracy poświęconej wyłącznie rosyjskim „hoffmannistom”, pośród których nie brak najwybitniejszych nazwisk, włącznie z Fiodorem Dostojewskim. Równie dobrze, jak literaturze rosyjskiej, mógł patronować Ernst Theodor Ama-

¹⁸ Kolberg, *Mazowsze*, t. 4, s. 143; t. 5, s. 108, 109, 115.

¹⁹ Kolberg, *Lud* [...], seria 17: *Lubelskie*, cz. 2 (Kraków 1884), s. 86.

²⁰ *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (t. 4. Berlin 1931—1932) pod hasłem „Hufeisen” przynosi bardzo bogaty materiał. — Zob. również S. T h o m s o n, *Motif-Index of Folk-Literature*. T. 2. Copenhagen 1955, hasło „Horseshoe”.

deus Hoffmann innym twórcom europejskim i pozaeuropejskim, na co nie brak rozległych umotywozań.

Z narzucającej się wprost masy przykładów wybieram zaledwie trzy nazwiska i trzy tytuły: Hoffmanna *Diabie eliksiry*, Edgara Allana Poe *William Wilsona* (ze zbioru *Opowiadań*) oraz Heinricha Heinego *Niemcy*, w każdym przypadku ograniczając się do krótkich wypowiedzi.

U Hoffmanna sobowtór:

Jestem tym, czym się wydaję, i nie wydaję się tym, czym jestem; sam sobie będąc niewyjaśnioną zagadką, jestem rozdwojony i przeciwstawiony własnemu „ja”!²¹

Poe:

Nie wiedziałem wówczas jeszcze, iż byliśmy w tym samym wieku, lecz spostrzegłem, iż nie różnimy się wzrostem i zauważyłem, iż w ogólnym wyglądzie i w rysach twarzy istnieje między nami osobliwe podobieństwo [...].

Uwziął się, by stać się doskonałą mą kopią zarówno w słowach, jak zachowaniu się, i z roli tej wywiązywał się niezrównanie [...].

Jak bardzo dręczył mnie ten dokładny portret (gdyż właściwie nie mogłem nazwać go karykaturą), tego nie zdołałem dziś opisać [...].

Było to istotnie zastanawiające, iż wchodził mi w drogę tylko w takich razach, gdy trzeba było udaremnić zamiary lub zapobiec przedsięwzięciom, które w razie pomyślnego przebiegu musiałyby przynieść w końcu gorzkie rozczarowanie²².

Heine o swoim sobowtórce:

*Ich bin von praktischer Natur
Und immer schweigsam und ruhig.
Doch wisse: was du ersonnen im Geist,
Das führe ich aus, das tu ich.*

Czyli znacznie prościej:

*ich bin
Die Tat von deinen Gedanken*²³

Zestawiając ze sobą trzy różne wypowiedzi o sobowtórach z pierwszej połowy XIX wieku, wystarczy stwierdzić, która z nich należała do szczególnie cieszących się powodzeniem: Heine wraz ze swoimi utworami, w szczególności *Deutschland*, był dla galicyjskiej inteligencji postępowej poetą, który mógł śmiało konkurować o pierwszeństwo z każdym polskim „rymotwórcą”; na sam koniec XIX w. przypada zaś

²¹ E. T. A. Hoffmann, *Diabie eliksiry (Elixir des Teufels)*. (Powieść). Przełożył L. Eminowicz. T. 1. Warszawa 1910, s. 89.

²² E. A. Poe, *William Wilson*. Tłumaczył S. Wyrzykowski. W: *Opowiadania*. T. 1. Warszawa 1956, s. 151.

²³ H. Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*. W: *Werke in vier Bänden*. T. 2. Basel—Stuttgart 1956, s. 112—113.

renesans amerykańskiego pisarza i poety. Studium Oli Hanssona o Poem, przełożone na język polski, uczyniło szczególnie głośnym opowiadanie o Williamie Wilsonie:

William Wilson jest jedną z najbardziej znanych nowel Poego. Główną osobą jest młody człowiek, którego koledzy szkolni otaczają niezwykłą czcią. Ale ta przewaga umysłowa nie robi żadnego wrażenia na jednym z kolegów. Był to jakby stosunek dobrej kopii do oryginału [...]. Jest to wypadek rozdwojenia osobowości; u patologów nowoczesnych znaleźć można cały szereg analogicznych przykładów²⁴.

Kilka takich przykładów znalazło się rzeczywiście w *Weselu*, ale by je móc zademonstrować, musiał Wyspiański wpierw uporać się ze sposobem zaproszenia „gości z zaświata”, jak ich ochrzcił Stanisław Pigoń²⁵.

Jedną ze szczególnie pociągających propozycji był Mickiewicz z *Dziadami* cz. II, czego udowodniać od nowa nie ma najmniejszej potrzeby; ale zaklęcia Guślarza nie tłumaczą także wszystkiego, pomocą winny służyć inne, świadomie lub nieświadomie podejmowane praktyki, jak wezwanie przez Don Juana „kamiennego gościa”, jak wcale liczne zaproszenia zmarłych w literaturze ludowej, oczywiście bez żadnej odmowy z ich strony. Sceptycyzm, który ze względu na Chochoła da się odczytać w słowach Panny Młodej:

Cy on nos tyz posłucha,
bo to głucho psiajucha. [78]

— był już nieraz stosowany przy mniej lub więcej makabrycznych spotkaniach, np. w nieoczekiwanym spotkaniu z błąkającą się czaszką ludzką.

Skoro jednak zaprosiny zostały przez Chochoła chętnie przyjęte i wszystko, co dotychczas było w ukryciu, ma się stać jawne, a do uszu dojdzie, „co się komu w duszy gra” (83), zaś na zasadzie *avant la lettre*, jak w nadchodzącej dopiero psychoanalizie, ma się rozsupłać znaczenie marzeń sennych — kwestia sobowtórów staje na realnym zupełnie gruncie według najlepszych wzorów, i to bez jakichkolwiek względów:

czy to grzech,
czy to śmiech,
czy to kapcan, czy to pan, [83]

— co z pewnością tyle znaczy: czy to grzeszne, czy to śmiechu warte, czy to dotyczy panów, znacznych osób na tej tu ziemi, czy to do byle kogo się odnosi, bez różnicy stanu i pochodzenia. Ot, zwyczajne zdzieranie masek nałożonych na twarze i dostatecznie skonwencjonalizowanych, by rzekomo pod nimi nie móc się już niczego doszukać, a jednak...

²⁴ O. Hansson, *Edgar Allan Poe*. „Zycie” 1899, z. 3, s. 57—58.

²⁵ S. Pigoń, *Goście z zaświata na Weselu*. W: *Wśród twórców*. Kraków 1947.

Królewskiemu błaznowi ciągle się wydaje: „Ktoś się za mną włóczy wciąż”; Dziennikarzowi „wielkiego dziennika”: „Ktoś przede mną ciągle stąpa” (91).

Związek zatem jest podyktowany czy umotywowany stosunkiem, jaki zwykle występuje przy pojawianiu się drugiego „ja”.

Para Dziennikarz—Stańczyk ma wiele powodów do tego, aby być szczególnie wyeksponowana. Wyspiański w ten sposób ukazuje atmosferę intelektualną i moralną stańczykowskiego Krakowa, ale też dokonuje „przewartościowania wartości”. Błazen Zygmunta Starego wyrzekł się patronowania galicyjskim konserwatystom, natomiast stał się „Sokratesem w błazeńskiej czapce”, któremu wolno każdemu mówić prawdę w oczy, nie licząc się wcale z żadnymi obiegowymi opiniami, raczej się im przeciwstawiając.

Poza tym dialog pomiędzy Dziennikarzem a Stańczykiem ma dodatkowe cele: zdyskredytować prasę, zwłaszcza prasę codzienną, która w okresie młodopolskim nie cieszyła się względami jako środek masowej informacji — nie lubił jej już Schopenhauer, nie cierpiał jej Nietzsche — z punktu widzenia nadczłowieka i jego misji antydemokratycznej; również nasi pisarze nie szczędzili pod jej adresem uszczypliwych uwag. Zbiega się w czasie z *Weselem* arcysmutne świadectwo Tadeusza Micińskiego:

Bezдушnych eunuchów postawiono jako palladium narodu, a z teką błazna [tj. Teką Stańczyka] — jako ewangelię. Ze szmat dziennikarskich wydęto balon kultury;

Nie uchodzi rezygnować z dalszego toku oskarżeń:

pod świątobliwym płaszczem przemyca się niepewne obyczaje; na urzędach i orderach świecą wytarte ambicje. *Bestia triumphans* lojalizmu rozsiadła się na naszych sercach; zgłuszona egzystencja narodu bez przyszłości zagraża w udziale temu, co przystał na zabagnioną terażniejszość. Są błędy, które ciężą jak zbrodnie: wyzbycie się praw i instynktów swego narodu. [...]

To co ma być — jeszcze nie powstało; to co było — zamierzchło; to co jest — liche i zbrukane, jak wałaca się karczma na rozstaju ²⁶.

Oskarżenie Micińskiego, zsynchronizowane całkowicie z oskarżeniem Wyspiańskiego, doczekało się na kartach *Wesela* dalszego ciągu, mianowicie w pełnej wylewnej szczerości scenie: Radczyni—Dziennikarz.

RADCZYNI

Panowie macie tak wiele
absorbującej pracy — a Wesele
zwabiło pana.

²⁶ T. Miciński, *Straceńcy*. W: *Do źródeł duszy polskiej*. Lwów 1906, s. 7.

DZIENNIKARZ

Rad jestem
od głupstwa oderwać się chwilę.

RADCZYNI

Pańska praca: rzecz serio,
a pan takim przekreśla ją gestem,
tak ją wspomina niemile,
tę rzecz serio.

DZIENNIKARZ

Rzeczy serio nie ma;
wszystko jest prowizoryczne:
przekonania, opinie, twierdzenia.

RADCZYNI

Jednak Prawda — ?

DZIENNIKARZ

Nawet Prawdy cienia!

RADCZYNI

To zależy od człowieka;
ale gdy pan sam ucieka
z posterunku — — ?

DZIENNIKARZ

Pani, to akcyza:
„Placówka” — imaginacja;
Danaid zbyteczne trudy. [182—183]

Poeta—Rycerz to już bardziej indywidualny format. Postulowanie jakiegokolwiek „woli mocy” („*Wille zur Macht*” Nietzschego) jest oczywistym nieporozumieniem z samym sobą i otaczającym światem, skoro ma się do czynienia z uwodzającymi snami, marami, w najlepszym razie z marzeniami i widami.

Również jawiący się w całym majestacie legendy wieszcz ukraiński jest dla Gospodarza tylko i wyłącznie „To jak ze snu prawda żywa” (140), poza tym — w tęsknocie wypieszczonym — marzeniem o „śpiącym wojsku”, które w chwili „osobliwej” ma się zbudzić. A może się już ona zbliża, może już jest, jak by wypadalo sądzić po słowach następujących:

WERNYHORA

Mówię Słowo — rzecz prawdziwą;
chwila, chwila osobliwa:
wybrałem dziś weselisko,
twój dworek, dróżkę, zagrodę. —
Słyszysz, jaki wichur wyje!
Słyszysz, wielki deszcz się pluszcze!
Słyszysz, chrzęszczą wielkie drzewa
i jako trzaskają kuszczę:
to tam moja drużba śpiewa,
tysiąc koni grudy bije
ze złotymi podkowami! [143]

Przecież to za ledwie drugie „ja” przez wieszczka ukraińskiego przemawia, jednak nie zawsze, jak tego pragnął Heine w *Deutschland. Ein Wintermärchen*, samo pomyślenie realizuje się w czynie.

3

Po już bardziej szczegółowym dociekanium, jakie znaczenie w dramacie weselnym ma podział postaci na „osoby” i „osoby dramatu”, godzi się przystąpić do ustalenia, dlaczego właśnie słowa nie stają się czynem, dlaczego nie urzeczywistnia się, „co pomyśli głowa”, że nie ma żadnej czarodziejskiej magii słów.

Wskazano ostatnio w naszej literaturze krytycznej na cenne i dla *Wesela* rozważania: poetą, który podał w wątpliwość wartość słowa, i to nawet najbardziej urzekającego słowa, był Zygmunt Krasiński.

Jednak przekleństwo, które Krasiński rzucił na poezję jako na destruktywny element w życiu, jest szczególnie znaczące, ponieważ ofiarami tej tajemniczej, a tak szkodliwej siły są w *Nie-Boskiej* istoty moralnie najpiękniejsze i najbardziej niewinne: żona i Orcio²⁷.

W dalszym ciągu swych wywodów badacz poszukuje z zakresu literatury porównawczej innych jeszcze podobieństw i znajduje je w twórczości Iwana Turgieniewa, zwłaszcza w jego dwóch opowiadaniach: *Faust* i *Zacisze*. W *Fauście* głównym oczywiście impulsem jest arcydramat Goethego, w *Zaciszu* jeden z utworów Puszkina — *Anczar*: tu i tam szkodliwość oddziaływania poezji na losy bohaterów jest widoczna.

Nie wydaje się rzeczą możliwą, aby całość wywodów z rozprawy „*Nie-Boska komedia*”. (W *poszukiwaniu syntezy*) przenosić swobodnie na dramat weselny, bo jeżeli nawet przyjąć, że Krasiński, Turgieniew i Wyspiański zajmują wspólnie stanowisko antyestetyczne, różnice występują: u autora *Nie-Boskiej* oraz u autora *Fausta* i *Zacisza* zainteresowanie za ledwie budzą jednostki, *Wesele* zwiększa wydatnie ilość osób, i to w wielu kierunkach, jest poeta, jest malarz, jest dziennikarz, jest muzyk, co więcej i co ważniejsze, narzuca wprost tło socjologiczne: wieś—miasto ze swoimi skomplikowanymi stosunkami.

Wyłącznie antyestetyczną postawę uczynił przedmiotem obszernych badań Walther Rehm, zajmując się w twórczości Gonczarowa i Jacobsena analizą głównie takich zjawisk jednorodnych, jak nuda i melancholia. Chociaż nazwiska rosyjskiego i duńskiego pisarza wydają się — zresztą słusznie — peryferyjne w powiązaniu z *Weselem*, sama jednak wspólnota

²⁷ W. Lednicki, „*Nie-Boska komedia*”. (W *poszukiwaniu syntezy*). W zbiorze: *Literatura — komparatystyka — folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Warszawa 1968, s. 379.

w estetyzmie i antyestetyzmie, w „*divertissement*” i „*ennui*”, w nastroju i jego redukcji — zwalniają od ciągłego stawiania pytańników.

Lista pisarzy mogących ilustrować stanowiska „za” i „przeciw” jest niezmiernie bogata w samym czasie i przestrzeni, pozostaje zatem prosta konieczność ograniczenia wypowiedzi do najbardziej znamienych.

Na początku była nuda — stwierdza Sören Kierkegaard. Bogowie się nudzili, dlatego stworzyli oni człowieka. Adam nudził się, gdyż był sam, dlatego została stworzona Ewa. I od tej chwili poczynając zjawiała się nuda na świecie i nabierała na sile w prostym stosunku do liczby ludzi. Adam nudził się sam, potem nudził się Adam i Ewa we dwójkę, potem nudzili się Adam i Ewa, i Kain, i Abel *en famille*, potem rosła ilość ludzi na ziemi, i nudzili się oni *en masse*. Aby się rozerwać, wpadli na myśl zbudować wieżę tak wysoką, aby dotykała nieba. Ta myśl była równie nudna jak wysoka była wieża i dowodzi z przerażającą wyrazistością, że nuda zwyciężyła [...]. A skutki tej nudy? Człowiek stał wysoko, a upadł nisko; zrazu przez Ewę, potem z wieży babilońskiej.

Podług duńskiego myśliciela, nuda

jest subiektywnym korelatem do Nic, które tworzy zniamię życia; jej nieskończoność jest nieskończonością zawrotu, wywołuje go spojrzenie w nieskończoną głębię przepaści. Ze ekscentryczna rozrywka w rzeczy samej jest nudą, daje się poznać po tym, że ona razem z całym swoim hałasem nie budzi żadnego echa: w Nic nie ma tyle, ażeby jakieś echo mogło powstać²⁸.

Następujące określenie narzuca się z siłą Kierkegaardowi: panteizm demoniczny.

Dla przeciwstawienia się nudzie — osnowie życia — pozostają rozmaite środki działania, głównie zaś rozrywka o impulsach wziętych z „estetycznego poglądu na życie”. Na ten temat ma duński filozof o wiele więcej do powiedzenia:

Estetyczny pogląd życiowy rozważa [...] osobowość w stosunku do świata zewnętrznego, a wyrazem tego, o ile to się odnosi do osobowości, jest użycie. Estetycznym zaś wyrazem użycia w jego stosunku do osobowości jest nastrój. W nastroju osobowość jest obecna, choć niejako w zmięczeniu. Kto żyje estetycznie, stara się mianowicie możliwie całkowicie rozpuścić w nastroju, stara się w nim tak ukryć, żeby nie pozostało w nim nic, czego by nastrój nie mógł pochłonąć, gdyż taka reszta powoduje zawsze zakłócenie. Im bardziej osobowość w nastroju zmięcza, tym więcej indywiduum jest w chwili, a to jest znowu najodpowiedniejszym wyrazem estetycznego bytu; jest on w momencie²⁹.

Na wyróżnienie z wywodów Kierkegarda zasługują: osobowość, użycie, nastrój, rozpuścić się w nim, chwila. Nuda, panteizm demoniczny-

²⁸ W. Rehm, *Gontscharow und Jacobsen oder Langeweile und Schwermut*. Göttingen 1963, s. 5—6.

²⁹ S. Kierkegaard, *O równowadze estetycznego i etycznego pierwiastka w rozwoju osobowości*. W: *Wybór pism*. Tłumaczył i wstępem opatrzył M. Bienstock. Lwów 1914, s. 20.

ny oraz estetyzm stanowią również obiegowe walory w dramacie weselnym. I znów dowody raczej na wyrwyki:

OJCIEC

Ot, pany się nudzą sami,
to się pięknie bawiom z nami. [57]

DZIENNIKARZ

Tak z nudy.
Człowiek się tak w młyn zamiele,
że bywam, bywam wiele;
wist, partyjka, kolacyjka,
bliscy, dalsi przyjaciele.
Z biegiem lat, z biegiem
ten umarł, tamtego brak;
człowiek sobie marzy, śni,
a z nudów przywdziewa frak —
przyjechałem na wesele
i choć mi niejedno wspak,
jakoś, jakoś dobrze mi. [183]

Samo użycie słowa „nuda” jest zaledwie zawołaniem; są inne sygnały, które się różnie kształtują w rodzaju równoważników, jak: „smutek”, „znużenie”, „serca strute”, „nieszczęście”, „zawrót”, „przepaść”, „otchłań”, żeby już nie przeciągać struny. W klamrę „*divertissement*” da się ująć przede wszystkim pomysł Poety, kreującego Rachelę do roli czarodziejki:

A włócz się, poezjo, włócz,
od komory do komory,
od ogrodu róż
do sadu tych śpiących drzew:
widać je tu z okienka;
więc jak pójdzie panienka,
a muśnie jej szal który krzew,
to jej tęsknota i żal
udzieli się przyciętej słomie,
a z krzaka smutek i cień
udzieli się nieświadomie
panience... [72—73]

Od zartobliwego rzekomo pomysłu Poety jest prosta droga do wypuszczenia na świat wszelakiego rodzaju „sił nieczystych”, obojętne, jak je Wyspiański nazwie i do jakiego rzędu w hierarchii mocy piekielnych lub ziemskich zaliczy, w każdym przypadku człowiek powinien się od nich trzymać jak najdalej, bo „gdzie nie ma bogów, rządzą upiory”³⁰.

³⁰ Rehm, *op. cit.*, s. 14 (cytat z Novalisa).

Jeden drobny szczegół wymaga jeszcze bliższego wyjaśnienia, ale naprzód stosowny fragment:

OJCIEC

Czegóż wy tak prosto z mosta
na panaście nastawali — ?
Pon pedzieli, że żurawiec.

POETA

Ptak powrotny.

CZEPIEC

Pon latawiec! [56]

W pierwszej chwili nie można się zorientować, o co spór idzie. Poeta sam siebie nazwał „żurawcem” wprawdzie niesłusznie, bo istnieje ptak wędrowny — żuraw, ale żurawcem nazywa się tylko roślina, nie bądźmy jednak pedantami. Porównanie siebie z żurawiem nie jest w ustach Poety żadnym nowym pomysłem, dał się po prostu zasugerować chociażby Słowackim, który pełny wiary notował w *Raptularzu*:

Duchy artystów są to bardzo stare żurawie, które wiele latały, wiele żyły, wiele cierpień poniosły, wiele gniazd odmieniły, a teraz skarane są nareszcie, aby to wewnętrzne uskarbienie swoje podzieliły między ludzi i wyjawily moc nabytą jakimkolwiek sposobem³¹.

Czepiec ze swoim chłopskim rozumem postawił sprawę zwyczajnie: Poeta zasługuje na miano latawca, co na jedno wychodzi z czartem nocnym, zwanym „*incubus*”. Knapski tyle zanotował:

*incubus, ad masculos accedens feminam fingit; feminas aggrediens masculum se exhibet*³².

Latawiec zatem, noszący wiele innych nazw, m.in. „położnik” lub „przyłożnik”, rozstrzygnął spór w kierunku demonicznej erotyki.

Odmiernym demonem jest opanowany Pan Młody:

A ty z twoim sercem złotem
nie zgadniesz, dziewczyno-żono,
jak mi serce wali młotem,
jak cię widzę z tą koroną,
z tą koroną świecidełek,
w tym rozmaitym gorsecie,
jak lalkę dobytą z pudełek
w Sukiennicach, w gabilotce:
zapaseczka, gors, spodnica,
warkocze we wstążek splotce [26]

Po polsku znaczy: „bajecznie kolorowa”, w języku niemieckim jest inne określenie na czysto impresjonistyczną percepcję: „*Farben-Dämon*”.

³¹ Słowacki, *op. cit.*, s. 525.

³² Cyt. za: Berwiński, *op. cit.*, s. 194.

Pozostaje jeszcze do omówienia estetyzm: chwila osobliwa, połów wrażeń, poetyczność, nastrój, dymy idące po literaturze, jednym słowem wyżycie się poprzez wyobraźnię cechuje jedną z płaszczyzn weselnych, ale jest i druga, opozycyjna: antyestetyzm. I to nie tylko w pełnym poczucia rzeczywistości słowie Czepca do Pana Młodego:

Kręc pon ino próżne żarny,
poezje, wirse, książki,
podobajom ci sie wstążki,
stroisz sie w te karazyje,
a jak trza sie mirzać z czego,
to pon w sobie szyćko skryje. [198]

Nietzsche rozprawiłby się z poetyckością na zupełnie inny sposób:

*Ich bin ein Wortenmacher:
Was liegt an Worten!
Das liegt an mir.*

Potem:

*Der Wahrheit Freier? Du?
Nein! Nur ein Dichter!
Ein Tier, ein listiges, raubendes, schleichendes,
Das lügen muss,
Das wissentlich, willentlich lügen muss*³³

Toteż nie bez głęboko przemyślanego powodu padają w *Weselu* słowa, słowa i jeszcze raz słowa, nie tyle może w aluzji do *Hamleta*, co raczej i głównie celem zdyskredytowania ich zwodniczej magii, bo, jak stwierdził jeden z historyków literatury na podstawie obserwacji przełomu w. XIX i XX, nie istnieje żadna prosta droga prowadząca od poezji do samego życia, ani też od życia bezpośrednio do poezji: istnieją zaledwie „słowa, słowa, słowa”. Zdawał sobie z tego sprawę Stanisław Brzozowski, gdy mu przyszło w krytycznej *Legendzie Młodej Polski* ocenić właśnie Słowackiego:

Słowacki wierzy w zwycięstwo, które sprawi, że cała historia Polski — stanie się przygotowaniem tego zwycięstwa, stanie się faktem, pełnym duchowego znaczenia — religijnym objawieniem. Ale on wierzy w to zwycięstwo, nie zaś walczy o nie. Piękno jest tu wystarczającym argumentem. Jeżeli zdoła się przeobrazić dzieje Polski w treść duchową — piękną, będzie ona już ocalona w zachwycie artysty. Mamy tu zawsze typowo romantyczne postawienie sprawy³⁴.

Nikogo tedy nie powinno zaskoczyć, że w dramacie weselnym nawet magiczny złoty róg nie zabrzmiał...

³³ Cyt. za: J. Zeitler, *Nietzsches Ästhetik*. Leipzig 1900, s. 247—248.

³⁴ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Lwów 1910, s. 250—251.