

Maria Prussak

"Wokół „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego", Rafał Węgrzyniak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 83/2, 259-264

1992

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.

Zastanawiać się bowiem można nad — istotnym przecież i dziś — problemem autonomii artysty wobec mechanizmów komunikacji społecznej. Taka refleksja mogłaby podważyć — dla Adamca jednoznaczna — kwestię „winy” Norwida, jego odpowiedzialności za niezrozumienie ze strony współczesnych. Przyznać muszę, że kategoryczność „osądu” przeprowadzonego w książce Adamca irytuje mnie w równej mierze, jak „bałwochwalstwo” wyznawczej norwidologii. Pomijając problem wartości poznawczej pojęcia „winy” w rozważaniach historycznoliterackich, problem, którego zresztą Adamiec jest świadom (zob. s. 9), trudno przyjąć argument wywiedziony z ahistorycznego; zdroworozsądkowego psychologizowania.

Należałoby nadto zastanowić się nad dwiema kwestiami. Po pierwsze: czy możliwe było polemizowanie z romantyzmem w jego języku, w obrębie jego poetyki i filozofii? I po drugie: czy można wyznaczyć taką granicę kompromisu artysty z obowiązującymi regułami społecznej komunikacji, poza którą artyście grozi po prostu konformizm, nie wiadomo, czy nie groźniejszy dla sztuki niż brak jej odbioru?

Polemiki popartej interpretacją tekstów Norwida wymaga też kwestia jego stosunku do *Biblii*. Inaczej bowiem niż Adamiec sądzę, iż autor *Quidama* nie pisał po raz wtóry fragmentów *Ewangelii* „zgodnie z potrzebami aktualnej sytuacji” (s. 101), lecz dokonywał ich hermeneutyki. „Boża sankcja” potwierdzająca prawdy głoszone przez Norwida pochodziła nie z mistycznego objawienia — jak u Słowackiego, który *Biblię* rzeczywiście pisał na nowo — lecz z trudu lektury Pisma.

Zbyt jednoznacznie rozstrzyga też Adamiec problem związków i polemiki Norwida z romantyzmem. Autor *Vade-mecum* był jednak także epigonem swoich wielkich poprzedników, doprowadzając niektóre aspekty romantyzmu do skrajnych konsekwencji. Dynamizując „sprawę Norwida” Adamiec pozbawia jego twórczość ważnych napięć i sprzeczności. W recenzowanej pracy zabrakło miejsca na głębszą analizę Norwidowskiego rozdarcia między pragnieniem kształtowania współczesności a projektem skierowanym w odległą przyszłość. A także między mówieniem do „współobecných”, a adresowaniem swych tekstów do „późnego wnuka”. Właśnie ta „dwoistość” adresata tekstów Norwida powodowała anachroniczność jego przesłania; tezie o naiwnym, nierealistycznym rozpoznaniu przez poetę możliwości jego odbiorców przeczą choćby, cytowane przez Adamca, niemal cyniczne w swej ostrości opinie o współczesnych pocie czytelnikach.

Wreszcie sprawa najważniejsza, wykraczająca poza rozważania historycznoliterackie. Sądzę, że porażka podjętej przez Norwida próby zmiany świadomości społeczeństwa polskiego, której przyczyną tak precyzyjnie Adamiec analizuje, była porażką nie tylko poety, ale i społeczeństwa. „Jeżeli społeczeństwo polskie nie przeczytało uważnie *Poezji* Cypriana Norwida, tym gorzej dla onegoż społeczeństwa...” — ironizuje Adamiec (s. 229). Choć zabrzmiało to zapewne i patetycznie, i anachronicznie — zdanie to nie ma dla mnie ironicznej wymowy.

Tomasz Tyczyński

Rafał Węgrzyniak, WOKÓŁ „WESELA” STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO. Wrocław — Warszawa — Kraków 1991. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 202 + +21 k. ilustr. + errata na luźnej kartce.

Od momentu pierwszego pojawienia się w teatrze, a więc od 17 lutego 1901, kiedy to Wyspiański przeczytał Józefowi Kotarbińskiemu dwa pierwsze akty dramatu, *Wesele* zaczęło obrastać komentarzami i towarzyszą plotką. Najpierw Leon Płoszewski postanowił wyselekcjonować to, co mogłoby okazać się przydatne w interpretacji utworu. Dla wydania *Wesela* w serii „Wielka Biblioteka” (Warszawa 1928) opracował szczegółowe przypisy wyjaśniające osobliwości językowe, zgromadził podstawowe informacje, które mogły rozszyfrować zagadki tekstu i ułatwić lekturę, opisał najważniejsze realizacje teatralne i literackie parafrazy. To wydanie było wielokrotnie wznawiane, zmieniane i uzupełniane. Podsumowaniem pracy Płoszewskiego nad *Weselem* stał się komentarz edytorski w tomie 4 *Dzieł zebranych* Wyspiańskiego (Kraków 1958).

Wybór podstawowych tekstów dotyczących dramatu i kalendarz przedstawień znalazł się w antologii Anieli Łempickiej „*Wesele*” we *wspomnieniach i krytyce* (Kraków 1961, wyd. 2, uzupełnione: 1970). Łempicka ułożyła artykuły i fragmenty literackie według tematów, które wyznaczają najważniejsze linie dyskusji o *Weselu*. Prace Płoszewskiego i Łempickiej ułatwiają orientację w ogromnej literaturze przedmiotu, nie porządkują jej jednak ani nie ustalają podstawowego kanonu faktów.

Książka Rafała Węgrzyniaka zbiera wszystkie istotne, jego zdaniem, informacje dotyczące

dramatu Wyspiańskiego — filologiczne i historyczno-teatralne. Można dzięki niej poznać przekrój dworku Włodzimierza Tetmajera według stanu z 1900 r. (s. 131) i na tej podstawie przekonać się, jak precyzyjna jest topografia dramatu i z jakiej perspektywy widzowie wraz z autorem patrzą na rozwój wydarzeń. Można też dowiedzieć się, do jakich miast dotarły przedstawienia *Wesela* (nawet do Yale University). Zgromadzone informacje autor podzielił systemem encyklopedycznym na hasła — rzeczowe, biograficzne i geograficzne, od „afery” do „Żytomierza”. Książka miała też nosić tytuł *Encyklopedia „Wesela”*.

Niestety wydawnictwo nie dotrzymało umów, wbrew opiniom recenzentów skróciło tekst i zmieniło tytuł. Według świadectwa autora: „Z książki zniknął bogaty materiał ilustracyjny, tablice genealogiczne rodzin sportretowanych w dramacie, bibliografia przedmiotowa, rzuty dekoracji itd. Mocno ocenzone, niekiedy skrócone o połowę, zostały hasła biograficzne. Czytelnik nie dowie się więc, kim był ojciec Pana Młodego, nie pozna tragicznych losów rodziny Zofii Pareńskiej ani perypetii, jakie przenosząc się ustawicznie w poszukiwaniu domu, przeżywali państwo młodzi”¹.

Opracowanie encyklopedii na ogół nie idzie w parze z własnymi szczegółowymi badaniami jej autora. W dziedzinach sobie najbliższych, korzystając z dokumentów i źródeł archiwalnych, Rafał Węgrzyniak wiele informacji zweryfikował i poszerzył. Inne hasła są odzwierciedleniem dotychczasowego stanu badań, wraz z jego lukami i uproszczeniami (najsłabiej opracowany został poetycki kształt dramatu). Wśród badaczy twórczości Wyspiańskiego, którym poświęcono oddzielne hasła (Leon Płoszewski, Tadeusz Sinko, Kazimierz Wyka), zabrakło mi Anieli Łempickiej, a nade wszystko Jerzego Gota; jego monografia premiery zasługuje na specjalne omówienie, którego nie doczekała się do dzisiaj².

Sprostowania i uzupełnienia wymaga opis działań cenzury w zaborze rosyjskim. Henryka Secomska, tłumaczka, badaczka i edytorka akt cenzury³, publikowała fragmenty raportów dotyczących wyłączenia cenzury teatralnej. Nie mogła jednak wyrzec się przyjemności ogłoszenia jednego z najciekawszych dokumentów z archiwum Warszawskiego Komitetu Cenzury, dopuściła się więc niewielkiego, jak by się mogło wydawać, nadużycia w przekładzie stosownego fragmentu raportu cenzora Iwanowskiego i ostatecznej decyzji Komitetu, który: „postanowił zabronić wystawienia tego dzieła”. W ten sposób wprowadziła w błąd wszystkich historyków teatru sugerując, że już w kwietniu 1905 ktoś w Warszawie starał się o zgodę na wystawienie *Wesela*. To zdanie zacytował też Węgrzyniak. Tymczasem w rosyjskim oryginale, przedrukowanym także w *Aktach cenzury*, mówi się dwukrotnie o „zakazaniu dzieła”, a w księdze protokołów za rok 1905 ten raport znajduje się w dziale, w którym rozpatrywane są debity dla książek polskojęzycznych drukowanych poza granicami Cesarstwa Rosyjskiego. Słynna już recenzja Władimira Iwanowskiego dotyczyła więc zakazu rozpowszechniania książki: *Wesele. Dramat w 3 aktach*. Napisał Stanisław Wyspiański. Kraków 1903.

Dwa lata później, 13(26) listopada 1907, ten sam cenzor nie zgodził się na uchylene wcześniejszej decyzji Komitetu i zabronił sprowadzania na teren Królestwa następnego wydania dramatu, chociaż 8 maja (n.st.) 1906 wyrażono zgodę na wystawienie „Dzieła *Wesele*. Fragment dramatu w 4a [!] St. Wyspiańskiego”, a 29 stycznia (n.st.) 1907 dopuszczono do rozpowszechniania *Wyzwolenie* „po usunięciu dwu miejsc zawierających wysoki obraźliwy dla rządu”⁴ (monolog Konrada zaczynający się od słów: „Warchoły to wy!” i scena z Maską 12, od kwestii Konrada: „Polski rząd. Bo żaden inny naszych interesów, interesów naszej krwi bronić nie będzie”). Zakaz objął nawet rozprawkę Kazimierza Missony *Wyspiańskiego Stanisława „Wesele”, dramat* (wyd. 2. Brody 1907).

¹ *Wokół Ossolineum*. Z R. Węgrzyniakiem rozmawiał K. Kopka. „Goniec Teatralny” 1991, nr 28, s. 2. Redaktor w Ossolineum zajął się zwalczaniem książki, więc nie miał pewnie ani czasu, ani chęci, żeby nad nią pracować. Najbardziej rażące niedopatrzienia wymagają sprostowania: na s. 26 błędnie zaznaczono akcenty w trocheicznym rytmie roli Chochła — powinno być: tátu-siówi-pówia-dáj; na s. 98 i 108 dziwny twór „Instytut Reduta” — w 1919 r. Osterwa założył teatr Reduta, natomiast szkoła, Instytut Reduty, powstała w październiku 1921, a więc na s. 108 chodzi o zbiory Instytutu Reduty.

² S. Wyspiański, *Wesele. Tekst i inscenizacja z roku 1901*. Opracował J. Got. Warszawa 1977.

³ *Akta cenzury. Fragmenty protokołów Wyspiańskiego Komitetu Cenzury*. Wybrała, przełożyła, krótką kroniką cenzury warszawskiej (1815–1915), wiadomością o aktach Warszawskiego Komitetu Cenzury i notami opatrzyła H. Secomska. Warszawa 1966.

⁴ AGAD, Warszawski Komitet Cenzury. Protokoły posiedzeń, rok 1907 (sygn. 47).

W dużo mniej błyskotliwym raporcie cenzor Modl uzasadniał: „Autor, K. Missona, dochodzi tu do wniosku, że autor *Wesela*, Wyspiański, dowiódł w swym dramacie, że przywrócenie niezawisłości politycznej Polski leży całkowicie w rękach chłopów, byłych niewolników, a ziemianie, byli rycerze, zajęci rozpatrywaniem przeszłości, nie są w stanie zdecydować się na walkę o niepodległość Polski. W ten sposób przyszłość Polski zależy od chłopów, którzy mają światły umysł, wytrwałość, odwagę i siłę”⁵. Równocześnie dramat powoli wchodził na sceny teatrów w zaborze rosyjskim, co świadczy tylko o niestabilnej i zależnej od indywidualnych decyzji urzędników polityce cenzury. W opisie cenzury rosyjskiej Węgrzyniakowi pomylili się okupanci. Sowiety były organami władzy w innym państwie, więc na wystawienie *Wesela* w Wilnie nie mógł wyrazić zgody „*Sowiet po dielam teatru*” (s. 24).

Historia cenzury komunistycznej jest zupełnie nieopracowana, trudno ją przedstawić w encyklopedycznym skrócie, można tylko doszukiwać się jej śladów w skreśleniach tekstu w powojennych przedstawieniach *Wesela*. Dzieje cenzury Polski Ludowej to także dyrektywy interpretacyjne przykrywające tekst dramatu i wymowę przedstawienia do obowiązującej linii ideologicznej. Od strony teatru to grząska granica między kompromisem a bezwstydną manipulacją, jaką wyją się zabiegi Adama Ważyka, które poprzedziły premierę lubelską w r. 1944, albo posłuszenie się tekstem *Wesela*, jako argumentem usprawiedliwiającym wprowadzenie stanu wojennego w teatrze w Kaliszu w kwietniu 1982⁶. W przypadkach jaskrawych manipulacji, jakim poddawano tekst dramatu, bez wyraźnych świadectw nie można oczywiście ustalić, co było rezultatem presji zewnętrznej, a co wynikało z przekonań twórców spektaklu.

Niewątpliwą nowością książki Węgrzyniaka jest zebranie i usystematyzowanie wszystkich realizacji *Wesela* w polskim teatrze zawodowym od premiery do 25 lutego 1990 (Teatr Nowy w Warszawie). Opracowując ich dokumentację Węgrzyniak musiał zapoznać się z każdym przedstawieniem, większość starał się omówić dokładniej, jeżeli w dostępnych materiałach zachowały się przekazy pozwalające odtworzyć szczegóły scenografii i koncepcje inscenizacyjne. Tam, gdzie udało się to ustalić, podawał wprowadzone do tekstu skreślenia. Szczegółowo opisywał znaczące elementy dekoracji, kostiumów i ustawienia sytuacji scenicznych, pokazując, jak zmieniał się kształt przedstawienia w stosunku do inscenizacji Wyspiańskiego. Ważnym naruszeniem kanonu prapremiery było np. wprowadzone przez Ludwika Solskiego we wznowieniu *Wesela* w Krakowie w 1905 r. kłęknięcie w finale. Interpretację postaci, sposób recytacji wiersza przedstawiał Węgrzyniak również w odniesieniu do krakowskiego pierwowzoru.

Najłatwiejsze w opisie okazały się przedstawienia reżyserów pomysłowych, popisujących się chwytami inscenizacyjnymi i interpretacyjnymi naddatkami. Katalog pomysłów reżyserskich, który przy okazji udało się ułożyć, spełni może dodatkowo pozytywną rolę i przerwie poszukiwanie nowości kosztem tekstu dramatu, skoro było już prawie wszystko. W encyklopedycznym zapisie wygrywają objętościowo inscenizacje osobliwe, te które najdalej odchodzą od tradycji, ponieważ najłatwiej można w nich wyróżnić wiele wyrazistych elementów. Bez względu na rangę przedstawienia zajmują w encyklopedii podobne miejsce. Tylko Jerzy Grzegorzewski, uznany za autora najwybitniejszej powojennej realizacji *Wesela* (Kraków, 12 VI 1977), został wyróżniony tekstem najdłuższym.

W hasłach poświęconych opisom przedstawień bardzo brakuje dokumentacyjnej konsekwencji, co zapewne wynika z zasadniczej niezgodności interesów historyka i redaktora, który chciałby wydawać teksty najłatwiejsze dla czytelnika. Szkoda jednak, że autor nie mógł wylegitymować się z kryteriów, które decydowały o pozornie przypadkowym uwzględnianiu różnych danych w stosunku do różnych spektakli (skreślenia tekstu, skreślenia postaci, szczegóły scenografii) ani zanotować źródeł, z których korzystał. Precyzyjne udokumentowanie zapisu byłoby pożyteczne szczególnie tam, gdzie perspektywa historyczna wprowadza poczucie wględności. Rudolf Starzewski zaczął publikować szczegółowe omówienie *Wesela* trzy dni po premierze, dziś uznalibyśmy, że natychmiast, ale krakowska opinia publiczna przyzwyczajona, że recenzje pojawiają się następnego dnia, plotkowała o zagadkowym milczeniu „*Czasu*” (s. 147). O przedstawieniu lwowskim, zagranym dwa miesiące po krakowskiej premierze, autor pisze, że „powstało ze znacznym opóźnieniem” (s. 76), brak jednak wyjaśnienia, z czyjego punktu widzenia, bo dzisiejsze kryteria są zupełnie inne.

Wszędzie tam, gdzie pojawiają się oceny, brakuje odpowiedzi na pytanie, czyją perspektywę przedstawia autor hasła. Wtedy najbardziej potrzebna jest jasna dokumentacja wypowiedzianych zdań. Sądy wartościujące o przedstawieniach, których piszący sam nie oglądał, można formułować tylko na podstawie opinii recenzentów lub osób uznanych za autorytety, czytelnik też

⁵ *Ibidem*, protokół z 24 VII (6 VIII) 1907.

⁶ W opisie tego przedstawienia znalazł się błąd, którego nie da się usprawiedliwić, nawet gdyby miał być aluzją do jego poziomu: Nos „ubierał błażeńską czapkę” (s. 48).

powinien je poznać. Sprawa wydaje się stosunkowo prosta, kiedy przedstawienie zostało ocenione jako skandal – od inscenizacji Aleksandra Zelwerowicza w warszawskim Teatrze Polskim (7 XII 1922), uzupełnionej *Plotką o „Weselu”* Boya, do telewizyjnej realizacji Hanuszkiewicza z 1963 roku. Słowo „skandal” stopniowo jednak znika ze słownika recenzentów, choć nie znikają skandaliczne przedstawienia – *Wesele* zrealizowane przez Adama Hanuszkiewicza w łódzkiej szkole teatralnej i przeniesione do warszawskiego Teatru Nowego wydaje się znacznie bardziej bulwersujące. Może więc to brak katorycznie negatywnych reakcji krytyków spowodował autora hasła do formułowania własnych opinii.

161 przedstawień *Wesela*, omówionych w miarę możliwości szczegółowo, tworzy teatralną historię dramatu Wyspiańskiego. W książce Węgrzyniaka znalazło się też syntetyczne hasło *Teatr*, przedstawiające podzielone na krótsze okresy dzieje sceniczne *Wesela*, podporządkowanego zmieniającym się konwencjom teatralnym, pomysłom interpretacyjnym historyków literatury, warunkom politycznym. W encyklopedii szuka się na ogół informacji, nie czyta się jej jednym ciągiem. Uwagi recenzenta spisane na podstawie takiej lektury są więc pewnym nadużyciem, jest to bowiem lektura niezgodna z założeniami książki. 161 przedstawień *Wesela* prowokuje jednak do uwag, na które autor encyklopedii nie mógłby sobie pozwolić.

Wydaje się, jakby historię teatralną *Wesela* naznaczył strach przed uważną lekturą dramatu, chęć ucieczki przed jego niezrozumiałą siłą poetycką na teren łatwiejszy dla twórców teatru. Paradoksalnie brzmi powtarzana często opinia, wedle której *Wesele* jest najbardziej scenicznym tekstem literatury polskiej. Książka Węgrzyniaka pozwala wytyczyć najważniejsze kierunki tej ucieczki. Najpierw aktorzy zaczęli szukać dodatkowych motywacji sytuacyjnych i psychologicznych dla granych postaci, zmieniając poetycką formułę dramatu w formułę realistyczną. Wtedy konieczne okazało się odejście od rytmicznej struktury wiersza i recytacja zacierająca melodię.

Konsekwencją stało się więc wprowadzenie do przedstawień wiedzy wynikającej z *Plotki o Weselu* i charakteryzowanie postaci nie tyle na ich realne pierwowzory, ile zgodnie z karykaturalnym obrazem zapisywanym przez kolejnych wspominkarzy. Tekst Wyspiańskiego zaczął więc obrastać w cytaty z pamiętników, jak w dodatkowe ramy. Dopełnieniem tej metody, odwracającej kierunek procesu twórczego, stał się pomysł Bronisława Dąbrowskiego zrealizowany w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w r. 1956: „Spektakl otwierał prolog: na zasłonie z gazy wyświetlany był fragment wspomnień S. Przybyszewskiego („ile razy czytam *Wesele*, bezustannie przypomina mi się Wyspiański stojący na progu izby...”), następnie oświetlano izbę, w której stał oparty o framugę Wyspiański – Osoba prologu” (s. 63).

Poszukiwanie racjonalistycznego uzasadnienia dla Osób Dramatu, próby jednoznacznego wyjaśnienia symboli, wreszcie dążenie do odczytania *Wesela* jako sztuki tendencyjnej, wyrażającej konkretne poglądy polityczne autora, nie dawały spokoju interpretującym dramata krytykom i historykom literatury. W ostrzejszej formie tendencje te wystąpiły w teatrze, gdzie reżyserzy chętnie traktowali dzieło Wyspiańskiego jako pretekst pomagający im wyrazić własne przekonania. Dramat preparowany w najdziwniejszy sposób służył prawicy i lewicy, po równo. W końcu został złapany w polityczną pułapkę i trudno już o jakikolwiek sąd, bo każdemu można przypisać partyjną przynależność. Wreszcie XX-wieczna formuła teatru inscenizatorów przekształciła *Wesele* w katalog dodawanych do utworu obrazów przechowywanych w zbiorowej pamięci. Są różnej proweniencji, ale ogólnie mają kojarzyć się z polskością. Tak więc na scenie poznańskiego Teatru Polskiego mogły się spotkać w inscenizacji Romana Kordzińskiego – *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki, godła trzech państw zaborczych i poźółkle jesienne liście.

Opisując reakcję publiczności na premierę *Wesela*, Rafał Węgrzyniak schował się za metaforę hipnozy i psychoanalizy. Psychologia zbiorowości w jej szczególnej postaci, jaką tworzy publiczność teatralna, jest zjawiskiem niezmiernie złożonym i mało zbadanym. Argumentem w tej sprawie nie może być język recenzji teatralnych tamtego czasu. Modernistyczną stylistykę krytyków, opisujących premierową atmosferę, trzeba czytać w konwencji epoki. Nie świadczy ona o stanie hipnozy, bo tak właśnie wyrażano wtedy uniesienie i zachwyty.

Cóż to zresztą za hipnoza, skoro aktorzy w obecności autora do ostatniej chwili kpili z dziwactwa przygotowywanej sztuki, a część widowni doszukiwała się w postaciach teatralnych podobieństw do znanych jej skądinąd osób. Reagowała więc wbrew zamiarom autora zapisanym przez Wandę Siemaszkową w innym fragmencie wielokrotnie w tej książce cytowanego listu do Rydla: „Wysp[iański] prosił, aby nikt nie był nawet zbliżony zewnętrznie ani charakterem samym, ani sposobem mówienia do mniemanych osób, aby tym sposobem uniknąć porównań”⁷. Argu-

⁷ W. Siemaszkowa, list do Lucjana Rydla [z 18 (?) III 1901]. „Pamiętnik Teatralny” 1962, z. 1, s. 158.

menty o monotonii tekstu „działającego jak stukot jadącego pociągu” (s. 117) nie mogą się ostać chociażby w świetle szczegółowych analiz Jerzego Gota i cytowanej w książce opinii Marii Dłuskiej o rytmicznej zmienności wiersza Wyspiańskiego. Wiedział on dokładnie, co robi usuwając znaki interpunkcyjne z egzemplarza teatralnego. Zachowanie interpunkcji, paradoksalnie, zwalniałoby aktorów od uważnej recytacji wiersza, ułatwiłoby odwołanie się do automatyzmu nawyków i aktorskich przyzwyczajzeń. Jej brak, przeciwnie, mógł wymusić większą koncentrację uwagi.

W zapisie teatralnych dziejów *Wesela* Rafał Węgrzyniak próbował też uchwycić ciągłość tradycji. Dlatego starannie podkreślał, jeżeli ktokolwiek z aktorów krakowskiej premiery brał udział w następnej inscenizacji dramatu, zapisywał też, kto z uczestników tamtych wydarzeń znalazł się na widowni po latach. Ciągłość tradycji to również przedłużenie historii dramatu w biografii bohaterów – uczestników historycznego wesela Lucjana Rydla i gości z zaświatów. Węgrzyniak dopełnia więc biogramy weselników, dokładnie śledzi ich pogmatwane dzieje, znajduje ich i na zesłaniu, i wśród londyńskiej emigracji, i w Nowej Hucie, w szeregach PZPR.

Szuka odpowiedzi na pytania, jakie były ich reakcje na dramat i w jaki sposób premiera *Wesela* zaważyła na ich dalszych losach. Czasem zapomina o ostrzeżeniach Anieli Łempickiej⁸ i Marii Stokowej, autorki dwu tomów *Kalendarza życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, i zbyt łatwo ulega sugestiom pamiętnikarzy. Wątpliwości pojawiają się i wtedy, kiedy Aleksandra Czechówna ocenia motywy postępowania swoich znajomych, i wtedy, kiedy Włodzimierz Sokorski relacjonuje rozmowę z Leonem Schillerem. Wątpliwości budzą też niepotrzebne zupełnie własne anachronizmy autora – nie można pisać o Kazimierzu Tetmajerze, że „wielokrotnie przebywał na Zachodzie” (s. 165) i miał „reputację podrywacza” (s. 167).

Na końcu książki zamieszczono fotografie, wszystkie razem, nie rozdzielone żadnym tekstem ani komentarzem. Od razu widać, że tworzą dwa cykle, pochodzące z różnych sfer rzeczywistości. Pierwszy przedstawia zwyczajnych ludzi, na co dzień i od święta, bardziej i mniej znanych, pojedynczo i grupami. Drugi – to sztuczny, upozowany, wymyślnie zakomponowany świat teatru. I na pierwszy rzut oka widać, że raczej nic ich nie łączy, ani podobieństwo kostiumów, ani nawet zwykłe meble stanowiące tło dla patetycznych i ekspresyjnych gestów postaci. Nie ma między nimi żadnej bezpośredniej odpowiedniości, tak jak nie ma jej między życiem a sztuką, nawet jeżeli inspiracje wydają się aż tak bezpośrednie. Zapis encyklopedyczny nie ogarnia więc świata poetyckiego dramatu.

Na szczęście w książce Węgrzyniaka można też dostrzec szczeliny między tymi światami – nie da się wskazać prototypu postaci Księdza, Dziada, a i Panna Młoda nie bardzo przypomina swój pierwowzór. Czasem jednak autor stara się je zamazywać. I wtedy chciałoby się przypomnieć podstawową prawdę, która ginie w nawale informacji: *Wesele* nie jest dramatem o ślubie Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny, a jego bohaterami nie są goście, zgromadzeni na tym weselu. Wydaje się, jakby autor, tak jak i pierwsi odbiorcy dramatu, nie zauważył, że w literaturze polskiej istniał przed Wyspiańskim wzór dla takiego postępowania poety. Chodzi oczywiście o III część *Dziadów*, wspomnianą już przez Leona Płoszewskiego komentarzu do *Wesela*. Adam Mickiewicz także uczynił bohaterami dramatu swoich przyjaciół z czasu młodości, też zachował prawdziwe imiona i charakterystyczne szczegóły. Warto byłoby sprawdzić, czy *Wesele* nie miało być również prowokacyjną reakcją Wyspiańskiego na dominującą w w. XIX tradycję lektury *Dziadów* jako dramatu autobiograficznego.

Węgrzyniak nie wspomina o *Dziadach* nawet w haśle *Inspiracje*, a przecież nie można pominąć Widma Złego Pana, kiedy omawia się literackie źródła postaci Hetmana. Tym bardziej, że ta zależność znalazła swoje fascynujące dopełnienie teatralne. W *Dziadach* Jerzego Grzegorzewskiego Widmo mówiło tekst z IX sceny III części, ale plastycznie scena ta nawiązywała do postaci Hetmana z *Wesela*. Źródło inspiracji w utworze poetyckim nie jest łatwym do wskazania punktem. Związki i zależności między nim a tekstem, na który oddziało, bardzo są powikłane – czasem funkcjonuje ono jako cytat albo mniej czytelna aluzja, czasem chodzi o analogię jakichś elementów

⁸ Zob. np., co pisała o „potrzebie rozsądnego sceptycyzmu wobec publikowanych wspomnień” (*Pamiętnik – dokument niepewny*. W: „*Wesele*” we wspomnieniach i krytyce. Opracowała A. Łempicka. Kraków 1970, s. 57): „Więcej przy tym niż drobne nieścisłości lub jawne pomyłki wymagają czujności krytycznej swoiste deformacje pamiętnikarskie. Wynikają one nie tylko z koniecznego subiektywizmu pamiętnikarza, ale i z bardziej lub mniej świadomej beletryzacji wspomnień przeznaczonych do druku. Nawet zgodność kilku autorów w opisie jednego wydarzenia niekoniecznie wznaga prawdopodobieństwo relacji. Wbrew bowiem założeniom gatunku wspomnienia często przynoszą – zamiast dokumentu własnych przeżyć i sądów autora – powtórzenie wcześniejszego literackiego obrazu opisywanych osób i zdarzeń”.

obu utworów, w końcu może być bodźcem, od którego zaczął się proces twórczy. Istnieje ogromna literatura teoretyczna poświęcona temu zagadnieniu. Postać Wernyhory zdaje się wypełniać w *Weselu* wszystkie te funkcje pod warunkiem, że uwzględnimy Wernyhore przedstawianego w różnych dziełach sztuki nie rozstrzygając, czy ważniejszy jest Słowacki, czy Matejko, czy drukowane przepowiednie, o które Wyspiański miał prosić Adama Chmiela.

Poszukiwanie źródeł inspiracji nie poddaje się prostemu wyliczeniu, przypomina raczej wytyczanie przestrzeni możliwych odniesień. Rzadko, oprócz niewątpliwych cytatów, udaje się zgromadzić pewne dowody, które świadczyłyby o bezpośrednich wzajemnych zależnościach między dziełami sztuki. Ja, czytając ostatni monolog Gospodarza o Matce Boskiej piszącej na Wawelskim tronie manifest, nie mogę uwolnić się od skojarzenia z odpustowym obyczajem „listu z nieba”, skierowanego do indywidualnych odbiorców lub do całych grup, podpisanego przez Matkę Boską królującą w wielu rozsianych po Polsce cudownych wizerunkach. Egzemplarze takich druków przechowywane są w zbiorach etnograficznych. Nie wiem, czy Wyspiański zetknął się z nimi, tak jak nie wiem, czy znał zapisaną przez Birkenmajera legendę o weselnikach, którzy nie zaprzestali tańca, kiedy przejeżdżał ksiądz z Wiatykiem. Nie można w tej dziedzinie formułować ostatecznych rozstrzygnięć, lepiej więc wskazywać kierunki i przykłady możliwych zależności. Ta ostatnia uwaga dotyczy również problemu dziedzictwa *Wesela*, ponieważ jest to zagadnienie tak samo zawile i niejednorodne.

Rafał Węgrzyniak w swojej książce zbiera i porządkuje wątki, które oplątały dramat, później wokół *Wesela* buduje misterną konstrukcję. Sam Wyspiański znów się wymknął. Zapina nerwowo wszystkie guziki czarnego tużurka i mruczy coś niezrozumiale.

Maria Prussak