

Anna Tatarkiewicz

O "Weselu" inaczej

Przegląd Socjologiczny Sociological Review 24, 363-379

1971

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.

ANNA TATARKIEWICZ

O »WESELU« INACZEJ

My jeno znamy połowę
o sobie — któż resztę wie ———? (II, 2)

Wypada mi zacząć od usprawiedliwienia się, że w ogóle śmiem zabierać głos na temat *Wesela*. Wykształcenie romanistyczne i zawód tłumacza skazały mnie na znacznie ściślejszy kontakt z literaturą francuską niż z polską. Stąd żenujące luki w czytaniu, ale także pewne korzyści: wiele klasycznych tekstów polskich „odkrywałam” jako osoba dobrze dorosła, a późna lektura, nieobciążona stereotypami, utrwalonymi przez studia, odsłania niekiedy zaskakujące perspektywy. Takie właśnie zaskoczenie spotkało mnie przy odczytaniu *Wesela*, którego nie miałam w ręku od lat, a nie scenie widziałam tylko dwa razy. Pewne, nie zauważone chyba dotychczas aspekty *Wesela* narzuciły mi się z taką oczywistością, że chciałabym poddać moje wrażenia pod rozwagę bardziej kompetentnych egzegetów. Zwłaszcza, że chodzi o pewne sprawy uniwersalne, podnoszące, jak mi się zdaje, prekursorską rangę tego arcydzieła w dziejach kultury powszechnej.

Nad interpretacjami *Wesela* zaciążyła bardzo silnie „legenda” i „plotka” — anegdota obyczajowa i związane z nią „klucze” do tekstu, a także świadomość momentu historycznego, w jakim dramat powstał. Z tego momentu uwzględnia się głównie aspekty polityczne i socjologiczne, lekceważąc treści psychiczne, kształtujące się na podłożu danego układu społeczno-politycznego. Tymczasem na *Weselu* można spojrzeć jako na pewną autonomiczną strukturę słowną, stanowiącą z jednej strony projekcję osobowości autora, z drugiej swego rodzaju traktat o kulturze, przy czym „traktat” ów, jak chciałabym wykazać, zawiera elementy uderzająco zbieżne z teorią kultury Freuda, równocześnie zaś przynosi pewne argumenty przeciwko zasadności tej teorii jako jedyne go możliwego rozumienia kultury i jej mechanizmów. Oczywiście „traktat” nie został sformułowany w kategoriach intelektualnych, lecz można go wydedukować z ciągu obrazów i układów sy-

tuacyjnych, przedstawionych w dramacie. Warunkiem *sine qua non* takiej interpretacji jest całkowite oderwanie się od plotki obyczajowej, ograniczenie się tylko i wyłącznie do tekstu i do informacji, jakie tekst podaje wprost lub jakie z niego pośrednio wynikają. W chwili prapremiery *Wesela* materia faktyczna, która posłużyła poecie za punkt wyjścia, ułatwiła odbiór dzieła, wyróżniającego się wyjątkowym nowatorstwem formalnym. Dziś natomiast, w 70 lat od tamtej chwili wyzwolenie się od „plotki” jest chyba zasadniczym warunkiem dotarcia do najżywoźniejszych treści dzieła. Chodzi o to, że postacie i sytuacje rzeczywiste przesłoniły sobą kształt i wymowę fikcji, niekiedy wieloznacznej, a niekiedy po prostu całkiem różnej od tego, co sugerowała „plotka” czy „legenda”.

* * *

W *Weselu* nie ma wyraźnego głównego bohatera, jest natomiast grupa postaci wyróżnionych, niejako zdublowanych przez jawiące się im widma: Isia oraz Jasiek, jedyne osoby wchodzące w bezpośredni kontakt z **Chochołem**; **Marysia (Widmo)**, Dziennikarz (Stańczyk), Pan Młody (Hetman), Poeta (Czarny Rycerz), Dziad (Upiór) i Gospodarz (Wernyhora). Poza Isią, która stanowi problem osobny, sytuacja wszystkich tych bohaterów (chodzi mi oczywiście o postacie fikcyjne, nie o ich rzeczywiste „pierwowzory”) ma pewien rys wspólny: ich sytuacja osobista nie układa się pomyślnie. Pierwszy drużba, Jasiek, nie wierzy w szanse swego flirtu z Haneczka. Marysię opuścił narzeczony — pan, po którym musiała pocieszyć się chłopem, i to ubogim. Dziennikarz ponosi porażkę w swych umizgach do Zosi. Poeta dostaje arbuza od Maryny. Pan Młody wiąże się z kobietą wyjątkowo brutalną i niebezinteresowną (właśnie w wypadku Panny Młodej tekst drastycznie odbiega od legendy czy prawdy o Jadwidze Rydłowej). Status Dziada mówi sam za siebie. Gospodarz to człowiek słaby, nadużywający alkoholu, zdominowany przez żonę. Krótko mówiąc wszystkie postacie nawiedzone przez widma (poza Isią) znajdują się w sytuacji frustrującej, sprzyjającej uciekaniu w fikcję. I przede wszystkim Chochoł, główna, tajemnicza *persona dramatis* zjawia się jako emanacja niezaspokojonych dążeń, zranionych ambicji Poety i Racheli. Maryna odtrąca Poetę jako potencjalnego partnera i wyszydza jako artystę:

Może z tego pan odgadnie
nowoczesny styl arbuza:
tak jak ja odgadłam snadnie
próżność na wysokiej skale
w swojej własnej śpiącą chwale
.....

Rozumiem coś z wielką biedą,
nie dosięgło jeszcze oko,
nie zawlokłam się na turnie;
tam tak dumnie, szumnie, chmurnie.
Bałamuctwo w wielkim stylu,
które już przeżyło tylu,
różni więksi, mniejsi, niscy;
wszystko bardzo wyjątkowe,
bardzo dziwne, bardzo nowe,
tylko, że tak robią wszyscy (I, 14).

Poeta z kolei z gryzącą, wręcz brutalną ironią odnosi się do Racheli, która deklaruje mu swe uczucia. Rachelę słusznie interpretuje się jako Mużę dramatu, pomijając jednak cały, ważny kontekst tej postaci. Rachelą jest córką najozięblej przyjętego z gości weselnych, nieomal natręta, którym się „brzydzą”. W *Weselu* występuje, rzadki w rzeczywistości historycznej — sojusz Księdza z Karczmarzem. Obaj oni, Żyd i Ksiądz, są ludźmi wyobcowanymi: Żyd jako obcy, wyróżniający się już mową i strojem, obyczajem, religią, Ksiądz, bo jako Ksiądz nie jest już chłopem, ale nie jest też panem: panowie nim gardzą, „że jest ze wsi, bo jest z chłopą” (I, 8); gdy Ksiądz chce wyjść poza rolę ściśle określoną rytuałem i udzielić młodym nauk moralnych, spotyka się z bardzo chłodną odprawą ze strony Pana Młodego (I, 11). Tak więc Ksiądz jest tym, którym — naprzekór jego dostojnej funkcji — gardzą, Żydem — brzydzą się. Ci dwaj ludzie, nie akceptowani z racji swego statusu społecznego — ukazani są w sztuce jako dostarczyciele fikcji niższego stopnia — wódki. Rachelą jest córką Żyda i to determinuje tak lekceważący stosunek do niej Poety, mimo że ta młoda osoba przy wszystkich swoich śmiesznościach, snobizmie i pretensjonalności (ale to są klasyczne objawy kompleksu niższości) jest w istocie wrażliwsza od innych na walory estetyczne, na muzykę, która „ją bierze”, na atmosferę poezji. To niezrealizowane marzenie Racheli o wolnej miłości z Poetą, to jej poczucie krzywdy patronuje narodzinom Chochoła-Widma:

Choć oko wykol, noc na dworze,
to pannie serce żądzą gorze
i wolałaby gdzie w komorze
nie sama...
.
więc jak pójdzie panienska,
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... (I, 36)

Ale sama Rachelą nie wejdzie w bezpośredni kontakt z widmami (raz tylko w mroku miga jej w sadzie jakaś postać), jest ona nie tyle

Muzą, co krytykiem, dostarczającym bodźca intelektualnego (może nie od rzeczy będzie tu przypomnieć, że czołowy krytyk modernizmu, Feldman, był — *mutatis mutandis* — w sytuacji Racheli; może też warto spojrzeć na Rachelę przez pryzmat — Kafki i Brunona Schulza, nadwrażliwców, których talent zmagał się z brzemieniem różnorodnych kompleksów).

Pierwszą osobą, dla której fikcja ucieleśni się, będzie Isia, dziecko, a więc istota z punktu widzenia psychologii obdarzona najżywszą fantazją, z perspektywy prastarej metaforyki — reprezentującą Byt. Isia jest na tyle wrażliwa, że pierwsza dostrzega zmaterializowaną dla niej fikcję, ale zarazem fikcja ta, poczęta — jak widzieliśmy — z nawarstwionych frustracji, jawi się Dziecku jako bezwartościowy śmieć. Interpretatorzy *Wesela* na ogół mają tendencję bądź do ignorowania Isi, bądź do minimalizowania jej roli. Nie jest to chyba słuszne, ani z punktu widzenia współczesnej wiedzy o pewnych uniwersalnych symbolach, ani też z perspektywy plastycznej twórczości Wyspiańskiego, który był przede wszystkim wizjonerem, widział obrazami. W plastyce Wyspiańskiego dzieciom przypada miejsce całkiem wyjątkowe: można wręcz powiedzieć, że w jego dziele plastycznym właśnie dziecko pełni funkcję „bohatera pozytywnego” jako siła, przeciwstawiająca się ponurym królewskim trupom czy chochołom, jako forma, przeciwstawiająca się rozpadowi lub brakowi formy.

Wracając do toku refleksji: Chochoł jawi się więc jako znak fikcji zrodzonej z frustracji, jako wyraz niezaspokojonych, żywotnych potrzeb. Jak z takiej perspektywy wygląda sprawa innych widm, powiązanych niewątpliwym powinowactwem z tym pierwszym, które otwiera i zamyka pochod „duchów z Piekła rodem”, jak je określa Panna Młoda (I, 37)?

Drugą osobą, nawiedzoną przez Widmo, jest Marysia, w przeciwieństwie do pozostałych dwu siostr ukazana jako istota wątła, wrażliwa, przeczulona (kwestie Marysi należą do najczystszych lirycznych partii dramatu). Sprawa Marysi, jeśli poprzestaniemy na tekście, rezygnując z ubocznych informacji, jest mocno skomplikowana, a jej wypowiedzi — niewolne od sprzeczności. Przede wszystkim nie wiadomo dokładnie, czy nawiedza ją widmo człowieka żyjącego czy umarłego. Marysia wydaje się zaskoczona informacją o śmierci byłego narzeczonego („Bywałeś mój narzeczoney, przyrzekałeś mi... O mój Boże, Boże mój, to już ciebie tocy gad” — II, 5). Co prawda Ojciec powie *explicite*, „Ten, co umarł” (III, 15), ale kontekst pozwala na wątpliwości, gdyż przed chwilą tenże sam Ojciec mówił: „Posłaś toś posła, cy za tego, cy za innego, telo co byś się wyniosła na tamten świat”. Może więc narzeczoney umarł tylko dla Marysi? Z pewnością wiadomo tylko, że pan

oświadczał się Marysi, wyjechał, długo, długo nie wracał, ona zaś „poniewoli” wyszła za ubogiego chłopca i nie najlepiej się jej wiedzie (świadczy o tym zwrócona do ojca prośba o pomoc: „Ale tatuś nam pomogą z tą sprawą grontów, do tej upłaty”, świadczy piosenka nucona przez Wojtka). Sprawa Marysi jest ważna, poeta niedarmo umieścił ją na czele korowodu zjaw, w tej scenie skupiają się zasadnicze motywy dramatu. W zależności od tego, czy narzeczony żyje czy umarł (a tekst dopuszcza każdą z tych możliwości), epizod Marysi mieni się dwiema różnymi tonacjami. Sprawa Marysi jest wariantem znanego dobrze z naszej literatury motywu dziewczyny zbałamuconej i opuszczonej przez panicza, łączy się więc z zasadniczym dla sztuki problemem chłopskiej krzywdy. Jeśli przyjmiemy, że były narzeczony — pędziwiatr istotnie nie żyje, marzenie o zmarłym, który zawiódł, nabiera charakteru masochistycznej samoudręki. Jeśli natomiast żyje, a tylko Marysi jawi się jako trup — mielibyśmy do czynienia z jakąś fikcyjną zemstą, sadystycznym „uśmierceniem” niewiernego. W każdym bądź razie epizod z Marysią poddaje zasadniczy ton dalszym wypadkom: krzywda chłopska, a równocześnie tęsknota za świetniejszą przeszłością, która okazała się złudna, a trwa w psychice Marysi, wywołując reakcje bądź masochistyczne, bądź sadystyczne i stając między nią a niełatwą rzeczywistością, upostaciowaną przez Wojtka i byt ubogiej chłopskiej rodziny. Tak więc w tej pierwszej, tak wieloznacznej sprawie jak w bańce, mieniającej się zależnie od oświetlenia różnymi kolorami, spotykamy te elementy, które w różnych układach odnajdziemy w pozostałych scenach z widmami. Stosunek Marysi do Widma jest ambiwalentny: równocześnie odtrąca je („ty nie mój”) i przyzywa („stój, ach stój”); inne postacie będą bardziej zdecydowane.

Charakterystykę Dziennikarza wyczerpuje się zazwyczaj utożsamiając go z Rudolfem Starzewskim, co zapewne ułatwia sprawę, ale jej chyba nie załatwia. Jeśli rozpatrzyć tę postać wyłącznie w świetle tekstu, nasuwa ona sporo zaskakujących problemów. Dziennikarz, Poeta i Pan Młody to trzech ludzie słowa pisanego, pojawiają się im widma, których podświadomość konkretyzuje się w formie wizji. Poeta i Pan Młody, osoby pierwszoplanowe, są tymi, którzy widma przyzywali, ale Dziennikarz jest pierwszym mężczyzną, pierwszym „panem”, a także pierwszym człowiekiem myśli i słowa pisanego, któremu się widmo pojawia, co świadczy chyba o jego wrażliwości na nastrój, o sile fantazji. Dziennikarz jest na weselu gościem dość przypadkowym, nie należy do „rodziny”, która w porządku dramatu obejmuje: Gospodarza, Gospodynię, ich dzieci i domowników, Poetę, Pana Młodego, Pannę Młodą, Ojca, Marysię, Panny i Radczynię. Nawiasem mówiąc, zauważamy, że w tej „rodzinie” funkcja ojca przypada staremu, twardemu

chłopu — sknerze, dla którego wydana córka jest jak umarła, matki zaś w ogóle nie ma, co ma swoją wymowę, zwłaszcza że na weselu Rydla były obecne obie matki: funkcje zastępczo-opiekuńcze pełni Radczyni, z genealogii literackiej bliska krewna pani Dulskiej i strasznej Ciotki z *Ferdydurke*. Dziennikarz jest więc spoza „rodziny”, a rekuza, otrzymana od Zosi, tym bardziej spycha go na margines weselnej społeczności. W akcie III po zdawkowej rozmowie z Radczynią w ogóle znika z tekstu, w finale nie odgrywa żadnej roli, na dobrą sprawę można przypuścić, że go tam nie ma. Dziennikarz w rozmowie ze Stańczykiem ujawnia swój arcykrytyczny stosunek do teraźniejszości i przeszłości („niegodnych synowie niegodni”), za co zostaje skarcony; sam z kolei odpowiada Widmu wyrzutami:

...piastun stary
 znasz tylko: status quo ante;
 błazeństwo z tobą się zrosło

 Fatum nas w obłądy wodzi:
 u rozstajnych dróg, zły Duch!
 Tu moje rozstajne drogi;
 Ty mój duch zły, demon. Szatan.

Stańczyk ostrzega Dziennikarza:

ale świętości nie szargać,
 bo trza, żeby święte były,
 ale świętości nie szargać,

z czego wynika jasno, że Dziennikarz-commediante jest właśnie skory do „szargania”. Jest więc Dziennikarz w opozycji do Widma, które roztacza przed nim kuszący obraz Błazna (postaci w społeczeństwie drugorzędnej, jak na weselu drugorzędną figurą jest sam Dziennikarz) — w apoteozie, u tronu i u wielkiego dzwonu. Dziennikarz jest też w opozycji wobec Poety i w ogóle „poezji”:

Poezjo! — tyś to jest spokojną sjestą;
 chcesz mnie uśpić, znieczulić, zniewolić,
 byle słówka nie wyrzec goręcej.

Można więc chyba stwierdzić, nie sprzeniewierzając się tekstowi, że Dziennikarz w stosunku do obu poetów i Gospodarza-plastyka reprezentuje „prozaiczną” rzeczowość, krytycyzm, zamaćone goryczą, jaką budzi w nim własna, słaba pozycja i ogrom zadań, wobec których ręce mu opadają. Słowa Dziennikarza już po rozmowie z Widmem:

My motyle i świerszcze w niewoli
 puchnąć poczniemy i tyć
 z trucizny, którą nas leczą,

mogłyby się znaleźć w ustach najtrzeźwiejszych przedstawicieli ówczesnej myśli krytyczno-postępowej. Do myślenia daje fakt, że właśnie

w usta Dziennikarza Wyspiański wkłada jedyny zacytowany w *Weselu* tytuł współczesnego dzieła literackiego: *Placówka* (III, 12). Czy jest to przypadek, czy może klucz do postaci, w której tekst pozwoliłby się dopatrzeć postawy, bardzo bliskiej krytycyzmowi społecznemu Prusa, łącznie nawet z załamaniem psychicznymi, które znajdowały wyraz m. in. w finale *Lalki* czy w goryczy Pentuera po klęsce Ramzesa? Jak wiadomo, Grzymała-Siedlecki przekonująco wykazywał pewne analogie między *Placówką* a *Weselem*, między programem, jaki można wyłuskać z twórczości Wyspiańskiego, a programem Prusa. W takim świetle Dziennikarz reprezentowałby po prostu pewien ważny konstruktywny element osobowości samego autora.

Po starciu między Dziennikarzem a Poetą, które Dziennikarz zamyka poirytowanym: „Daj mi spokój” — na widownię wkracza Czarny Rycerz. Widmo to mogłoby spłynąć wprost z płótna Matejki, warto jednak pamiętać, że Wyspiański dał nader złośliwą parodię rysunkową Matejkowskiej *Bitwy pod Grunwaldem*. W *Weselu* Czarny Rycerz pod sztandarem grunwaldzkim prezentuje wizję jednoznacznie sadystyczną:

Krwi, krwi pragnę, krwawe żniwo!

Grunwald, miecze, król Jagiełło!
 hajno się po zbrojach cięło
 a wicher wył i dał, i wiał;
 stosy trupów, stosy ciał,
 a krew rzeką płynie, rzeką!

.
 drzewce powbijane w ciała
 z trupów zaporą, z trupów wał

.
 Niosę dań, orężny szał (II, 9)

Tej krwawej wizji odpowiadają snute przez poetę w potocznej rozmowie marzenia o efektywnej śmierci samobójczej, w której ujawniłby swą „moc”:

A gdyby tak ustroić się w róże
 i wejść na ogromny stos
 drzewa i pokazać: jak śpiewa
 człowiek, co w różach na czole
 umiera? (I, 23)

Przy okazji zauważmy, że te dwie wizje stanowią analogon motywów sienkiewiczowskich, bitwy pod Grunwaldem z *Krzyżaków* (opublikowanych bezpośrednio przed powstaniem *Wesela*) oraz samobójczych śmierci Nerona-podpalacza i Petroniusza z *Quo vadis*. Do tej sprawy jeszcze wrócimy.

Dłuższego komentarza wymaga sytuacja Pana Młodego i związek tej sytuacji z charakterem jawiącego mu się widma. Z natury rzeczy

na weselu Pan Młody i Panna Młoda to postacie centralne, najważniejsze. Wydaje się, że tu właśnie nieustannie oglądanie się na „pierwowzory” szczególnie dotkliwie zaciera istotną wymowę tekstu. Z „plotki” wiadomo, że Jadwiga Mikołajczykówna w chwili swego zamążpójścia miała lat 15, była śliczna, pięknie ubrana i mocno skonfundowana huczną uroczystością, której nadano kształt spektaklu dla krakowskiej socjety. Panna Młoda w tekście to kobieta dorosła, pewna siebie i wyjątkowo brutalna (zwłaszcza przez kontrast z subtelną, liryczną Marysią). Oto parę znamiennych, zasadniczych kwestii Panny Młodej, począwszy od pierwszych w ogóle jej słów, które stanowią coś w rodzaju prezentacji:

Choć co dadzą
ino te ciarachy twarde
trzeba stać i walić w mordę (I, 8 — ciekawe, swoją drogą,
kogo urocza Panna Młoda ma
tu na myśli...)

.
Zdarłabym jej łeb jak krosna (I, 11)
.

Pódzies selmo, jakiś drab!
Będzie mi tu grodził wniść,
żeś se wraził w rękę żyrdź
kces kim rządzić, taki cap
wraż se jeszcze na łeb ćwiró! (III, 24).

Na nieustanne pytania Pana Młodego, czy go kocha, Jaga ani razu nie daje jednoznacznej, twierdzącej odpowiedzi, na jego rojenia reaguje rzeczowymi uwagami, gdy on marzy „o maju i kwitnącym sadzie”, jej na myśli „parada” (II, 19). Analogiczne marzenia o „paradzie”, o karierze znajdują wyraz w śnie o złotej karecie; z rozmowy z Poetą wynika też, że Panna Młoda zamiast serca ma „zakładkę gorseta zasytą przyciaśnie” (III, 16); tę niewesołą prawdę potwierdza wcześniejsza rozmowa z Marysią, kiedy całe swe sielskie dzieciństwo i związki z rodziną Panna Młoda zbywa lakonicznym: „Mała szkoda, krótki żal” (III, 14).

W konfrontacji z tą żywotną, brutalną i do przesady „rzeczową” istotą, która bardzo dobrze wie, czego chce, i na pewno potrafi egzekwować swą wolę, jakże rysuje się Pan Młody, nie Lucjan Rydel, ale Pan Młody, jakim go Wyspiański w tekście ukazał? Jest to mężczyzna w średnim wieku („Komu dzwonią lat południe” I, 22), zużyty bujnym życiem erotycznym („nie dziwota, żeś tak zbladnął, taki wrzący... spokoju mi nie dawały... A bo chciałeś... Same chciały” I, 9), w dodatku prawdopodobnie niezbyt szczęśliwy w innych konkurach, na co wskazywałaby aluzja Księdza w rozmowie z Panem Młodym: „A jak kto ręką sięgnie po co, a nie dostanie”, a także wypowiedź Pana Młodego: „że nie gonię, kto ucieka, na konkury lat nie trwonię, jak ci co lat kwa-

rantannę czekając, nim zgarną pannę” (I, 35). Jest to człowiek chorowity, którego fascynuje zdrowie ludu, jego siła biologiczna:

...teraz patrzę się i patrzę
w ten lud krasny, kolorowy,
taki rzeźki, taki zdrowy,
choćby szorstki, choć surowy.

Pobyty na wsi jest dla Pana Młodego czymś w rodzaju kuracji, po której „od razu się czuje zdrowo” (I, 19). Program życiowy Pana Młodego streszcza się w słowach:

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, 22).

Co właśnie dosłownie zrealizuje Chochół. Pan Młody, człowiek słaby i samozakłamanym, szuka oparcia w partnerce silnej i brutalnej, a czyni to na przekór własnym, głęboko zakorzenionym przesądom. Jak widzieliśmy, Pan Młody ze źle zamaskowanym lekceważeniem odnosi się do Księdza, który jest „z chłopów”, a wręcz niegrzecznie do starego Żyda; prawdziwy swój stosunek do chłopów ujawni — zrzucając na moment chłopomańską maskę — w rozmowie z siostrą, Haneczką, gdy ją przestrzega, by nie zapędziła się broń Boże zbyt daleko we flircie z Jaśkiem, bo „Drużbowie za głupi na to” (III, 7). W istocie Pan Młody, nieodrodny krewniak Radczyni (choć to ciotka „przyszywana”), w głębi duszy podziela jej poglądy na nierówne związki, ale nie ma siły inaczej ułożyć sobie życia. Jest więc „zdrajcą” własnych przekonań, przez swój ślub wchodzącym w sytuację masochistyczną (słaby mężczyzna, podporządkowany silnej, bezwzględnej kobiecie). Wszystkie te momenty uwzniośnione odnajdą się w wizji, która jawi się Panu Młodemu: zdrajcy, ale wielkiego pana z gestem, który dla osobistych korzyści, lekceważąc sobie opinię publiczną, przechodzi na stronę silniejszą, a w wyniku tej stąd udrepcę doznaje swoistej, masochistycznej satysfakcji:

bo ja pan, piekielny pan
kpię z serdecznych ran
.....
Każ muzyce dla mnie grać
mnie na piekło stać (II, 12).

Następnym widmem po „złotym panu, weselnym panu” (to określenie pasuje jak ulał do Pana Młodego) jest jawiący się Dziadowi Szela. Tu charakter kompensacyjny Widma jest oczywisty. Dziad znajduje się na dnie wiejskiej hierarchii, z racji swego statusu nie ma też żadnej możliwości wyżycia się rzeczywistego (które ma np. Czepiec), pozostaje

mu więc tylko snuć cichaczem marzenia o krwawej zemście, której upostaciowaniem jest Szela. Szela (obok Chochoła-muzykanta) zdradza skłonności artystyczne, nucąc balladę o krwawych Zapustach. Mroczna wizja Dziada, człowieka prozajnej ballady, a więc także swego rodzaju artysty, stanowi pendant do sadystycznej wizji Poety.

Korowód widm wieńczy zjawą, której pojawienie się będzie mieć istotny wpływ na bieg dramatu — Wernyhora. Opowiadając się w zasadzie za interpretacją Kucharskiego, Grzymały-Siedleckiego, Pużyny, którzy sygnalizowali bełkotliwość i bałamutność „programu” Wernyhory, chciałabym podkreślić tu jeszcze parę momentów. Gospodarz to z racji samego swego tytułu postać pierwszoplanowa, a poprzez związek z Wernyhora postać kluczową, bo jego wizja przesądza finał, ostateczne zwycięstwo Chochoła. Gospodarz to malarz, jak wynika z didaskaliów (w izbie wisi matejkowski *Wernyhora* i *Raławice*) i z paru kwestii (do obrazu potrzebne mu są kosy) — malarz o genealogii matejkowskiej, matejkowskiej proveniencji jest też jawiące mu się widmo. Widmo to wprowadza do dramatu cały problem kresów wschodnich i kwestię chłopską w jej kresowym wydaniu, ale przez sam swój charakter kwestię tę od razu „ustawia” w swoisty sposób. Grzymała-Siedlecki nader celnie określił Gospodarza jako „kwintesencję polskiej lekomyślności, polskiego wygodnictwa, polskiego lenistwa”. Gospodarz — podobnie jak Pan Młody — to człowiek słaby, opanowany przez wódkę i zdominowany przez żonę z jej „chłopskim sprytem”. Temu pijakowi i safandule marzy się rola przywódcy, wieszczca, Pana-Dziada z lirą realizującego przymierze, które pojednałoby chłopów i panów, zarówno panów i chłopów polskich, jak polskich panów i chłopów ukraińskich, zażegnując wrogość, która tak dobitnie skonkretyzowała się w widmie Szeli, a jak czerwony opar unosi się nad weselną izbą. Bełkotliwe zalecenia Wernyhory odnoszą jeden konkretny skutek: dzięki nim wytworzy się sytuacja, w której Chochoł będzie mógł oczarować całą, na zew Wernyhory zespoloną, choć w istocie tak bardzo antagonistyczną społeczność pańsko-chłopską. Taki jest przecież istotny wynik pojawienia się i rozkazów Wernyhory: obalamuony przez Gospodarza i przekupiony „złotym rogiem” („Masz w łapę” — określenie używane przy wręczaniu napiwka czy łapówki, II, 26) Jasiek, zwołuje chłopów, którzy w rezultacie utracą swe kosy, narzędzia pracy i walki, by puścić się wraz z panami w obłądny taniec.

Chochoł, przejrany i przegnany przez Isię, zjawia się w finale jako partner Jaśka, który urasta na pierwszą, ale też najtragiczniejszą osobę sceny. Ciekawe, że Jasiek, na ogół biorąc, nie cieszy się żywszym zainteresowaniem interpretatorów, chociaż jego ścisły związek z Chochołem powinien by to zainteresowanie wzbudzić. Przede wszystkim za-

uważmy, że Jasiek jest jedyną postacią (w tej sztuce o artystach!), która zdobywa się na konkretny akt twórczy: a mianowicie Jasiek komponuje słowa, a zapewne także melodię pieśni:

Zdobyłem se pawich piór,
nastroilem pawich piór:
pawie pióra ładne,
pawie pióra kradnę:
postawię se pański dwór!
Zdobęde se pański dwór,
wywlokę se złoty wór
złoty wór wysypię
ludziskom przed ślipie
nakupię se pawich piór! (I, 34).

Gdy Pan Młody i Poeta wciąż tylko mówią o swych projektach twórczych, Jasiek swoją pieśń istotnie tworzy. Niejednokrotnie zwracano uwagę, jaką rolę w *Weselu* pełni muzyka: cała sztuka pławi się w ludowej, wiejskiej muzyce, która obok barwności ludowych strojów jest najistotniejszym elementem atmosfery „poetycznej”. Nazwisko Chopina, który był inspirowany właśnie muzyką ludową i podniósł ją do rangi uniwersalnej, pada jako synonim arcytwórcy, muzykiem okazuje się Chochół. Jasiek prezentuje się więc jako twórca, koczujący słowo z muzyką (słowo plus muzyka: czyż to nie jest w istocie definicja poezji?), ale twórca zwiedziony na manowce fałszywych rojeń o złocie, o pańskim dworze, o pozornych wartościach. Jasiek jest zafascynowany „panienką”, wie, że we „flircie” z nią nie ma większych szans („tak one ino kpiom”, a cytowana już wypowiedź Pana Młodego o „głupocie druzbów” potwierdza słuszność jaśkowych intuicji). Jasiek w pierwszej chwili resztką zdrowego rozsądku przeciwstawia się rozkazowi Gospodarza:

Zagubię się w tej czeluści,
wszędę strasne błotne chlapy (II, 26),

ale Gospodarz bierze go „pod włos” — na próżność: „Aleś Jasiek, co przeleci!” Na rozkaz Gospodarza Jasiek zwoła chłopów, by ich wydać na pastwę Chochóla; upojony fikcyjnym złotym rogiem (róg ten widzi tylko Gospodarz i Jasiek, nie widzi go nawet Gospodyni, gdy bezpośrednio po odjeździe Wernyhory rozmawia z mężem) gubi własny, rzeczywisty atrybut, czapkę z pawich piór.

Tu czas spojrzeć na symbolikę *Wesela* z perspektywy tej — niestety niezbyt ścisłej — wiedzy o symbolach, jakimi dysponuje współczesna nauka. Uderza więc przede wszystkim falliczny charakter takich symboli, jak — z jednej strony — kosy i pawie pióra, z drugiej — złoty róg. Wydaje się zresztą, że symbole te należy rozpatrywać nie w sensie możliwości fizjologicznych, ale możliwości twórczych. Kosy są narzę-

dziem pracy i walki, a więc czynników rzeczywistego, twórczego życia; pawie pióra to element stroju odświętnego, który występuje w kontekście różnego rodzaju ludowych rytuałów, ludowej kultury. Obrzęd weselny jest właśnie rytuałem, mającym na celu uświetnienie związku kochającej się pary. W wypadku *Wesela* związek ten — jak starałam się wykazać — jest skażony nieautentycznością, pozbawiony elementu zasadniczego — miłości. W tym stanie rzeczy rytuał weselny staje się celem samym w sobie, nie wstępem, zachętą do prawdziwego życia, które niesie zawsze trud i walkę. Analogicznie przedstawia się chyba symbolika Chochoła. Chochoł to element kultury, pozwala bowiem na hodowanie róż, jakich nie ma w warunkach naturalnych. Chochoł nie ma racji bytu sam w sobie, jego racją bytu jest chroniona przezeń róża (jak racją wesela jest istnienie dwojga kochających się ludzi). Tymczasem w *Weselu* Chochoł utożsamia siebie z różą:

zaśbym zwiądl, rózy krzak (II, 3),

i autonomizuje się, rozwijając działalność, która nie ma nic wspólnego z naturalnym bytem róży ani z symboliką tego kwiatu. *Wesele* z reguły zestawia się z *Dziadami*. Otóż w *Dziadach* róża, prastary symbol mistyczny, znak miłości, twórczego pojednania z Bytem, zgody na Byt — występuje w widzeniu Ewy, które Leon Schiller nazwał perłą polskiej poezji mistycznej. To właśnie modlitwa (samo istnienie i postawa) Ewy na ziemi wespół z modlitwą matki w niebie przyczyniają się do ocalenia Konrada i wprowadzają go na drogę Trudu (notabene warto też zwrócić uwagę na analogię między inspirowaną przez Szatana Konradową pieśnią zemsty a wizją niesioną przez Czarnego Rycerza). W *Weselu* nie ma róży, róża, podobnie jak Isia do czasu pogrążona jest we śnie, nad weselnikami obejmuje władzę uzurpator — Chochoł. Róża, której zabrakło, jest symbolem „żeńskim”; niejako na jej miejsce Wernyhora pozostawia „złotą podkowę”, przy czym wydaje się, że zarówno w wypadku podkowy, jak i złotego rogu należy położyć nacisk nie na pozytywny, lecz negatywny sens słowa „złoto”, że przypomnę znów *Dziady*: „Przebóg! tak ciebie oślepiło złoto! I honorów świecąca bańka, wewnątrz pusta!”. Hetman sprzedał się za złoto, Pannę Młodą diabli wiozą złotą karetą, Jaśkowi marzy się wór złota, dla Gospodyni złoto jest synonimem szczęścia. Ta wykładnia znajduje uzasadnienie we wszystkich podtekstach mówiących o interesowności córek ojca-sknera. Złota podkowa reprezentuje chyba „wieczną kobiecość” skażoną przez kult wartości pozornych — bogactwa i „parady”. Martwe złoto jest przeciwieństwem żywej róży.

Mówiąc o symbolach warto zatrzymać się nad problemem Nosa. Ta zagadkowa postać, w której „plotka” dopatruje się już to malarza

Noskowskiego, już to Przybyszewskiego, otwiera III, decydujący akt *Wesela*. Nazwa „Nos” kojarzy się znów z symboliką falliczną, anegdota opowiada o jurności, a więc sile twórczej — utopionej w wódce, w iluzji. Tu nasuwa się inne jeszcze pytanie: na początku sztuki, w rozmowie Radczyni z Kliminą mowa jest o synu Radczyni:

Macie syna

 Tańczy tam

 Jakoś mu nie idzie sporo
 bo się ino pogapuje (I, 4).

W dalszym ciągu o synu nie słyhać. Spośród postaci, występujących w sztuce chyba tylko jeden Nos kwalifikowałby się do tej roli, co odpowiadałoby wewnętrznej logice sztuki, jak próbują ją zarysować. Ciotka rozpoetyzowanej rodziny byłaby matką całkowicie skrachowanego syna, którego fiasko jest zapowiedzią i prefiguracją finału. Nasuwa się też uwaga, że wszystkie trzy panny z *Wesela* lgną do chłopów (Haneczka i Zosia do druzbów, Maryna upojona tańcem z Czepcem), tej spontanicznej sympatii przeciwstawia się właśnie Ciotka-Radczyni, stanowiąca chyba symbol określonej tradycji kulturowej, ziemiańsko-inteligenckiej, Ciotka, która przywołuje do porządku Marynę, oraz Pan Młody, ostrzegający Haneczkę.

Pełna eksplikacja *Wesela* z perspektywy, jaką próbuję tu wprowadzić, jest trudna także z tej przyczyny, że wśród rozmaitych szkół, zajmujących się teorią symboli i archetypów — nie ma jednomyślności, jak też nie ma zgody wśród teoretyków osobowości, jak nie ma jakiejś powszechnie przyjętej teorii wyjaśniającej takie zjawiska, jak sadyzm, masochizm, agresywność, jak wreszcie nie wiele wiemy o roli, jaką czynniki nieświadome odgrywają w procesie twórczym, acz kapitalna rola tych czynników wydaje się dziś faktem chyba nie do podważenia.

W *Weselu* występują bardzo wyraźne elementy erotyzmu i agresywności, sadyzmu i masochizmu (pomijane w interpretacjach *ad usum delphini*, a z *Weselem* zapoznajemy się wszyscy na ławie szkolnej i to także jakoś przesądza nasz stosunek do tego arcydramatu). Elementy te występują w układach bardzo skomplikowanych, odpowiadających niewątpliwie zarówno skomplikowanej osobowości i sytuacji osobistej samego Wyspiańskiego, jak też ogólnospołecznej sytuacji, w jakiej swój dramat tworzył.

W *Weselu* mamy obraz zbiorowości, w której istnieją liczne napięcia antagonistyczne: antagonizm między Panami a Chłopami, antagonizm między Kobietami a Mężczyznami, wreszcie antagonizm — zapchnięty w podtekst — między całą tą rozdartą wewnętrznie zbioro-

wością a Zaborcą, przeciwko któremu miałby się zwrócić zbrojny czyn, inspirowany bitwą grunwaldzką.

W przedstawionych układach Chłopi reprezentują nasilenie erotyzmu i agresywności (podobnie jak w innym kontekście historycznym ukaże to Gombrowicz w *Ferdydurke*). Starościna wesela, Klimina, nabiera tu rysów niemal stręczycielskich:

som ta dziwki, niech nie stoją

 Panowie dziwek się boją;
 zaraz która co przyniesie
 ino raz się przetańcuje.

 Myślałam, pomówię z matusią,
 to by wnuczka kołysała?

 Hej ja się bawiła wprzódzi,
 terazbym lo inszych chciała.
 Coraz więcej potrza ludzi.
 Żeniłabym, wydawała! (I, 4).

Temu zapałowi Kliminy odpowiadają poczynania Kaspra i Kaśki, jedynej pary, która dopełnia zaślubin w sferze rzeczywistości biologicznej. O ile Klimina, Kasia i Kasper reprezentują „jurność”, erotyzm, Czepiec „krwi łakomy” i rwący się do każdej bijacki” jest nosicielem agresywności. Ten jego zapał bojowy konkretyzuje się wymownie w pobiciu Żyda:

Tego zyda
 było jak go hukne w pysk,
 juzem myślał, że się stoczył
 on się tylko krwią zamroczył
 a nie upad, bo był ścisk (I, 25).

Czepiec, jak słyhać, rozbija głowę Maćkowi, wchodzi w kolizję z Żydem i z Muzykantem. Muzykant-artysta jest materialnie uzależniony od Czepca, Czepiec natomiast jest uzależniony od Księdza i Żyda, dostarczycieli fikcji, która go niewoli. Gdy Jasiek wykonuje bałamutne polecenia Wernyhory, wójt, który powinien by się wdać w tę sprawę, pije:

Czy ja spał, gdzie ja był!
 Wyście, panie wójcie, pił (III, 10).

Jak już zaznaczyłam, w *Weselu* mamy do czynienia z dwustopniową ucieczką w fikcję: niższego rzędu, poprzez alkohol, który jest też pierwszym czynnikiem jednoczącym panów i chłopów; oraz wyższego rzędu — przez sztukę, której widomym znakiem staje się Chochoł.

W *Weselu* zupełnie analogicznie do teorii Freuda (zrodzonych w identycznym kręgu społeczno-kulturowym monarchii austro-węgier-

skiej) kultura, sztuka, mit są ukazane jako kształt nie zaspokojonych potrzeb i tęsknot. Przywołuje Chochoła Rachela, wyszydzona i wzgardzona, w bliski kontakt z nim wchodzi Jasiek — obalamucony, z góry rezygnujący z konkretnej walki o „równouprawienie” (które w danym tu układzie byłoby równoznaczne ze zdobyciem Haneczki). Warto jednak zauważyć, że gdy Freud eksponował wyłącznie potrzeby cielesne, postacie Wyspiańskiego cierpią z powodu niezaspokojenia zarówno cielesnego, jak psychicznego, z powodu pogardy, lekceważenia, drwiny, która je spotyka z racji ich statusu społecznego. Spojrzenie artysty było tu obiektywniejsze niż „mędrca szkiełko i oko”.

Jasiek, działając jako narzędzie Gospodarza, opanowanego przez Widmo — przesądza swą postawą (nie zgubieniem rogu, ale tym, że się dał na złoty róg nabrać) katastrofalny finał sztuki. Ale sam fakt istnienia Isi i jej władza nad Chochołem sprawiają, że finał *Wesela* uzyskuje alternatywę, że model kultury, zaprezentowany skądinąd i ucieleśniony w Chochole, zostaje zakwestionowany. Isia, dziecko, owoc związku chłopsko-pańskiego, ani przez chwilę nie ulega fikcji; gdyby Isia znalazła się w finale, do takiego finału w ogóle by nie doszło, bo po prostu przegnałaby „śmięcia”. Notabene Isia jest jedyną postacią w *Weselu*, która coś robi: czuwa nad innymi dziećmi („pozakołysz dziecka”). Jest to klasyczne zajęcie małych dziewczynek wiejskich, traktowane jak najbardziej serio. Ale Isia do czasu śpi, jak śpi róża, pogrążona w zimowym śnie, aby przebudzić się, gdy przyjdzie pora. Tu mamy do czynienia z ciekawą dialektyką dobra i zła. Isia jest owocem związku nieautentycznego, bo skażonego słabością mężczyzny oraz interesownością i próżnością kobiety (zafascynowanej złotą podkową), a jednak Isia okazuje się autentyczną siłą, która skutecznie przeciwstawia się pozorowi. Można powiedzieć, że dochodzimy tu do formuły goetheańskiej o mocy, która chce zła (nieautentyczny związek), a czyni dobro (Dziecko — symbol autentycznego bytu). Isia jedna znajduje się poza siecią relacji sado-masochistycznych, w których więzną wszystkie pozostałe postacie, „motyle i świerszcze” tuczące się w niewoli.

Isia stwarza alternatywę innej rzeczywistości, nie władanej przez Chochoła, tak jak Róża jest symbolem innej kultury — gdy człowiek nie gwałca natury, lecz kultywując ją wyzwala drzemiące w niej potencje. Podteksty *Wesela* otwierają perspektywę na Człowieka-Ogrodnika, mieszkańca i opiekuna Ogrodu, który jest współczesnością, zlaicyzowaną wersją Raju.

Symbolika i treść *Wesela*, jak próbowałam je tu przedstawić, wykazują uderzające analogie z arcydziełem czołowego dramaturga epo-

ki — mam tu na myśli *Balkon* Geneta. Tu i tam mamy do czynienia ze zmaganiem się Fikcji i Rzeczywistości. Bronowicka chata, zdominowana przez widma — znajduje pendant w Domu Złudzeń (burdelu), prowadzonym przez Madame Irmę i Szefa Policji za cichą zgodą Dworu. W Domu Złudzeń ludzie słabi, niezdolni do rzeczywistego działania, przy pomocy pensjonariuszek, artystek w tworzeniu pozorów — uprawiają gry sado-masochistyczne, przywdziewając maski Biskupa, Generała, Sędziego. Lud buntuje się przeciwko Dworowi, ale Szef Policji podstępnie udaremnia działania buntowników, sztuka kończy się zwycięstwem Domu Złudzeń, którego Kierowniczka występuje w roli Królowej. Przywódca buntowników, Roger, ostatecznie przybywa do Domu Złudzeń, by dokonać tam auto-kastracji, której odpowiednikiem w *Weselu* jest chyba utrata przez Jaśka czapki z piór oraz utrata kos, odebranych chłopom. Ale w podtekście *Balkonu* jest — jak w *Weselu* — inna alternatywa, związana z Ogrodem i Dzieckiem. Najbardziej ludzka z pensjonariuszek, Chantal, wrywa się do swego dziecka, córeczki, przebywającej w Ogrodzie. Ogród pozostaje poza sięgiem bywalców Domu Złudzeń, ale przez sam fakt jego istnienia, przez sam fakt istnienia Dziecka otwiera się jakaś szansa wyjścia poza złowrogi Pozór, który zwycięża w *Balkonie*, podobnie jak zwyciężał w *Weselu*. Poetyka, symbolika, problematyka *Wesela* i *Balkonu* są wprost uderzająco zbieżne, co nie przynosi oczywiście ujmy Genetowi, ale na pewno podnosi prekursorską rangę Wyspiańskiego.

Reasumując: *Wesele* to wizerunek zbiorowości, opętanej przez fikcję, zrodzoną z frustracji i ze słabości. Fikcja przesłania rzeczywistość i tym samym uniemożliwia pełne jej rozpoznanie i podjęcie trudu, który — przekształcając rzeczywistość — usunąłby przyczyny frustracji. Ten ogólny model sprawdza się w odniesieniu do różnych konkretnych sytuacji historycznych: można go konfrontować równie dobrze z sytuacją, w jakiej znajdowała się polska, szczególnie galicyjska inteligencja na przełomie wieków, jak też z sytuacją np. amerykańskich hippisów, którzy zamiast naprawdę przekształcać otaczającą ich, nieludzką rzeczywistość, uciekają od niej w promiskuizm i narkomanie.

Na zakończenie chciałabym jeszcze zastanowić się nad sprawą sygnalizowanych już związków *Wesela* z motywami sienkiewiczowskimi. *Wesele* rozpatruje się zazwyczaj w powiązaniu z polską poezją romantyczną, a przecież powstało ono w momencie szczytowych sukcesów Sienkiewicza, który był żywym wcieleniem „wieszczą narodowego”, przyjętym tak zwłaszcza przez obóz Stańczyków. Rok 1900 to rok jubileuszu Sienkiewicza, któremu cała Polska bez różnicy zaborów składała hołdy za *Trylogię*, za *Quo vadis*, za świeżo opublikowanych *Krzyżaków*. W 1884 r. Stanisław Tarnowski, filar Stańczyków, pisał na temat *Ogniem*

i mieczem: „jak my z figurami tej powieści żyjemy, jak one opanowały nam wyobraźnię i serce. Bo to nie jest powodzenie tylko, nie upodobanie w artystycznych pięknościach (choć tak znakomitych) tej powieści: to przywiązanie do tego, co szlachetne i wysokie; to wzruszenie na widok bohaterów, rycerzy, Polaków, jak być powinni, jak być mogą; Wzruszenie i podziwienie na widok, jak wielkie serca wielkie nieszczęścia znoszą z wielką cnotą, jak wszystkie klęski Ojczyzny czują, a pod zadną się nie łamią; to radość, duma, cześć, miłość na widok polskich uczuć i polskich natur najzdrowszych, najczystszych, najwyższych, odniesionych do ideału, do heroizmu, do świętości; wzruszenie takie smutne, ale takie wzniosłe, jak żeby we śnie lub w widzeniu zjawił się człowiekowi duch Żółkiewskiego albo Czarnieckiego i jakieś jędrne słowo, jakąś naukę zostawił po sobie na pamiętkę. Jak małym, jak nieskończenie małym czułby się człowiek wobec takiego zjawiska, jak zawstydzonym okropnie; ale jak szczęśliwym, że je miał, że tego ducha zobaczył i przed nim głową o ziemię uderzył! W płomieniach tatarskich i kozackich ogni, w błyskach polskich mieczów ten duch unosi się nad nami w tej powieści. Poznaliśmy go i dlatego tak z tchem zapartym, z okiem utkwionym, z sercem bijącym patrzymy tak w górę na ten obraz, dlatego się w nim tak rozmiłowali” (cyt. wg *Henryk Sienkiewicz*, opr. J. Kulczycka-Saloni, s. 160).

Czyż nie odnajdujemy tu tonu identycznego z finałem *Wesela* — atmosfery ekstatycznego zapatrzenia w przeidealizowaną przeszłość, które szło w parze z wiadomą polityką, a przede wszystkim z wiadomym stosunkiem do kwestii społecznych.

Może się mylę, ale zestawienie tych tekstów wydaje mi się niesłychanie wymowne i godne zastanowienia.