

Konstanty Puzyna zmarł dwadzieścia lat temu, 28 sierpnia 1989 roku. Po jego śmierci udało się wydać jeszcze dwie jego książki: „Szkolę dramaturgów i inne szkice” (Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993) pod moją redakcją i „Witkacego” (Errata, Warszawa 1999) pod redakcją Janusza Deglera. Pierwsza, obok tytułowego cyklu studiów z lat 1956 i 1957, zawierała prace, jakie Puzyna pisał w latach osiemdziesiątych w Nowym Jorku. Druga stanowiła kompletny zbiór tekstów z rozmaitych lat, poświęconych różnym aspektom twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Rozprawa o „Weselu” nie zmieściła się w żadnym z tych tomów. Puzyna napisał ją jako kierownik literacki ówczesnego Teatru Domu Wojska Polskiego, który dopiero później nazwany został Teatrem Dramatycznym; napisał ją jako komentarz do pierwszej po siedmiu latach nieobecności na afiszach inscenizacji dramatu Wyspiańskiego, której premiera odbyła się 22 lipca 1955 roku. O tym, jak niezwykle wówczas było to wydarzenie teatralne, znak nadziei i odwilży politycznej – pisze szerzej Joanna Krakowska. Ale warto pamiętać, że porównywalnym wydarzeniem był również tekst Puzyny (w skróconej wersji opublikowany równoległe w „Przeglądzie Kulturalnym”, a potem dodatkowo uzupełniony serią artykułów w kilku numerach „Teatru” na początku 1956), w którym w interpretację „Wesela” wpisane zostało szyderstwo i rozczarowanie ideologiczne, wcześniej nie dopuszczane do głosu.

Mam do „Zagadnień «Wesela»” stosunek bardzo osobisty. Z tamtego spektaklu zapamiętałam wprawdzie tylko Halinę Mikołajską jako Rachełę, natomiast program z artykułem Puzyny zachowałam do dzisiaj. Dla mnie, wówczas piętnastoletniej, był to swego rodzaju tekst inicjacyjny, już choćby przez to, że tak bardzo odbiegał od powszechnej nowomowy, że rysował zupełnie inną perspektywę traktowania literatury, możliwość jej prawdziwie współczesnego odczytania. Dziś ten kontrast – bez kontekstu – jest mniej uchwytny; pewne sformułowania mogą nawet razić, brzmieć pogłosem ówczesnej propagandy; i pewno dlatego autor ostatecznie nie umieścił tego tekstu w żadnej z późniejszych książek. Ale też dziś ów pogłos – to tylko miara oporu, który wtedy trzeba było przelamywać.

Małgorzata Szpakowska

Konstanty Puzyna

ZAGADNIENIA „WESELA”

1.

Chyba nad żadnym utworem polskiej literatury nie narosła w ciągu półwiecza taka ilość krytycznych nieporozumień, co nad *Weselem* Wyspiańskiego. Ma rację Wyki, kiedy twierdzi, że chcąc zrozumieć ten p r o s t y dramat, trzeba przede wszystkim odciąć się od przygniatających go komentarzy. Także od komentarza Wyki, który w powodzi galicyjskich problemów socjologicznych i politycznych również zagubił jakoś sens i prawdę *Wesela*. Nie on pierwszy uległ tu mitom. Od chwili uroczystego pasowania Wyspiańskiego na Czwartego Wieszcza interpretatorzy *Wesela* zaczęli mówić o wszystkim, tylko nie o *Weselu*. Pisano o tajemnicy bytu narodowego, o narodzie tragicznym, o głębiach *Wesela*, o ejdetycznej wyobraźni, o antyku, o demonologii słowiańskiej, o tym, czy Wyspiański wierzył w życie pozagrobowe, nawet o istocie cudu. Dorobiono *Weselu*, wywindowanemu na wieszczy piedestał na-

rodowy, mroczne przedłużenia historiozoficzne i metafizyczne; wydobyto najbardziej powikłane myślowo utwory Wyspiańskiego, których niestety wiele było pod ręką, aby objaśniać nimi dzieło logiczne i jasne. Zapomniano – nie bez powodów – o tym, co uchodziło za oczywiste i nieistotne: że jest to pamflet polityczny.

Wśród nieporozumień dokoła *Wesela* kryło się – przyznajmy lojalnie – niejedno trafne spostrzeżenie. Dotyczy to szczególnie krytyki współczesnej *Weselu*, dla której spór o dramat był jeszcze konkretną rozgrywką polityczną, a miejsce w Panteonie narodowym, przeznaczone dla tego arcydzieła, omiatano dopiero z kurzu. Lecz ani rusz z trafnych spostrzeżeń szczegółowych nie mogły wyniknąć trafne wnioski ogólne: symbolistyczna aura literacka i licytowanie się w drażeniu metafizycznych głębin *Wesela* nie dozwalały spłaszczać sztuki do wymiarów gatunku tak niskiego jak pamflet. Pod każdym słowem należało szukać Symbolu, a pod postaciami symbolicznymi – głębokich, tajemnych znaczeń. Ponieważ taką metodą nawet z *Jowialskiego* można zrobić

—
Tekst ilustrujemy zdjęciami z przedstawienia autorstwa Edwarda Hartwiga.

Księgi narodu i pielgrzymstwa – jak to próbował zresztą uczynić Kucharski – przeto po pięćdziesięciu latach podobnych praktyk *Wesele* chcąc nie chcąc obrośło mitem zawilóści, wieloznaczności i mistyki. Mit ten w dwudziestoleciu osiągnął swoją kulminację. Zrodzony z apologii *Wesela*, obrócił się z kolei przeciw niemu: stał się w latach pięćdziesiątych argumentem negacji. Był tak potężny, że teatry – najrzetelniejszy dotąd sojusznik *Wesela* – przestały je grywać, a ostatni z komentatorów, Wyka, kiedy odważył się powiedzieć, że zagadka *Wesela* jest prosta, to właściwie po to, by stwierdzić, iż po prostu wątek symboliczny „został skonstruowany według zasad symbolicznej poetyki teatralnej i jako taki nie poddaje się dosłownym intelektualnym przekładom na język krytyczny”, a co gorsza „poeta, wprowadzając poetykę symboliczną, pragnął, ażeby się ów tekst nie poddawał takim przekładom”.

Tymczasem każdy rozsądny czytelnik, nie uwiedziony mitem przyzna, że *Wesele* jest utworem zrozumiałym i dającym się wytłumaczyć bez szczególnego wysiłku. Nie zawiera ono bynajmniej większych trudności percepcyjnych niż *Beniowski* czy *Balladyna*. Nie zawiera ich ani w warstwie symboli, ani w samej tkance poetyckiej wiersza. Tkanę tę badano zazwyczaj również najmniej właściwymi metodami: stosowano do niej stereotypową analizę logiczną i syntaktyczną, której uświęconym ideałem była klasyczna składnia i poprawny sylogizm. Oczywiście klucz nie pasował, z czego urastał nowy wniosek, zaciemniający zagadnienia *Wesela*: wniosek, że słowo ma w tym utworze walor wyłącznie muzyczny i nastrojowy, służy mgławicowej emocjonalności, nie tłumaczy się w kategoriach pojęciowych.

Wiersza *Wesela* nie można jednak analizować w oderwaniu od dzieła, które jest utworem teatralnym. Niemal każdy fragment, który – rozpatrywany samoistnie – irytować mógłby bełkotliwym młodopolskim

wielosłowiem, obrasta mrowiem uzasadnień, kiedy pamiętamy, że *Wesele* jest politycznym – a także literackim – pamfletem. Niesłuchanie trudno w tym dziwnym dramacie oddzielić modernistyczne słabości stylu Wyspiańskiego, znane z innych jego utworów, od świadomych zamierzeń satyrycznych; to samo, co jest słabością *Legendy* czy *Akropolis*, często jest siłą *Wesela*. Większość teatrow i wszyscy niemal komentatorzy zapominają na przykład o tym, że *Wesele* jest – weselem. Na wiejskich weselach przeważnie się p i e. Pijacka aura dramatu nie ogranicza się – jak dotychczas sugerowano – tylko do epizodu z Nosem czy awantury Czepca z muzykantami; przepaja cały utwór, jest jądrem pomysłu pisarskiego, jego usytuowaniem teatralnym. Podmywa w rezultacie wszystkie treści utworu, każdy czyn i każde słowo opatruje drwiącym znakiem zapytania, każde mgliste majaczenie podszywa satyrą. Jakże znamienita jest tu scena w III akcie, kiedy Czepiec z kosą w rękę i chłopskim tłumem za plecami żąda dyrektyw i haseł od zasnętego Gospodarza, a ten – w kulminacyjnym już momencie dramatu – mówi nagle: „Kum pijany – ja pijany. – Ładnie wam tak z kosą w dłoni”. Jakże charakterystyczna jest kompozycja dramatu, nastrój i wiersz poszczególnych aktów, ich rytm, cała wizja plastyczna. Akt pierwszy oddycha jeszcze świeżością, rozbawieniem, podochoceniem, w krótkich komediowych scenkach przelewa się przez scenę całe roztańczone zbiorowisko. Akt drugi to akt ponurej euforii, pojedynczo włóczących się osób, pijackich monologizujących rozpamiętywań, akt widm. Akt trzeci to moment znużenia, przygaszenia, kacza nad ranem. O tym się wie, ale tego się nie mówi, i – nie gra. A nie chodzi przecież o kliniczne studia pijactwa w naturalistycznym stylu, lecz o t o n, o tę nutę pijackiego rozpasania wyobraźni, niemożliwą w innym miejscu i sytuacji, nutę, która przynosi pierwszy klucz nie tylko do stylistycznych kontrastów *Wesela*, lecz i do jego treści.



Wydaje się, że traktując à la lettre każdą scenę dramatu, analizując wiersz „jako taki”, sprowadzając do spraw czysto formalnych kompozycyjne założenia całości, przeceniono w tym utworze zarówno rozliryzowanie Wyspiańskiego, jak wieszczce programy narodowe, rzekomo tu postulowane, jak wreszcie mistyczne poczucie tajemnicy weselnej nocy listopadowej; przeceniono też – już nie w apologiach krytycznych, lecz w atakach – nacisk ideologii modernistycznych, bombastyczne słowolejstwo, antyrealistyczną metafizykę. Dla każdej z tych spraw podawano cytaty; i, analizując cytaty, nie mogliśmy zaprzeczyć, że istotnie zawierają one rzecz, której pragną dowieść komentatorzy. Są to jednakże tylko wypowiedzi p o s t a c i dramatu. Ależ nie wszystko, co mówi i jak mówi postać dramatyczna, służy wyłącznie jej charakterystyce – mógłby ktoś zaoponować. Oczywiście. Lecz warto zwrócić uwagę na drugie jeszcze kluczowe zagadnienie i zarazem oś kompozycyjną *Wesela*. Jest nią szydercza dysproporcja między poczciwym i małym światkiem

myśli, wyobrażeń i sił gości weselnych, a wielkim zadaniem wyzwolenia narodowego, jakie zapragnęli podjąć. Ta dysproporcja, pocieszna i tragiczna, rzuca cień na wszystkie dialogi *Wesela*. Dzięki niej każda kwestia znów otrzymuje tu – raz ostry, raz delikatny, niemal nieuchwytny – cudzysłów ironii.

2.

W analizach *Wesela* przeoczono na ogół drobiazg: Wyspiański był człowiekiem nieślychaniem złośliwym. Przypomnił o tym Boy w *Plotce o „Weselu”*, ale dostrzegał to zjawisko wyłącznie w wymiarach igiełek, rozdzielanych hojnie przyjaciółom na stronicach dramatu. Nie dostrzegł, jak głęboko sięgnęło ono w polityczne sprawy utworu, jak złośliwy sarkazm Wyspiańskiego organizuje wszystkie niemal konflikty *Wesela*. Nie tylko założenia kompozycyjne. Nie tylko komedię rodzajową zetknięcia się dwu środowisk: inteligencji z miasta i chłopów bronowickich, tak znakomitą w każdej rozmowie, w każdej scenie. Także tragedię

narodową finału. Także – i to może najciekawsze – sceny wizyjne *Wesela*.

Zastanawiano się nieraz, dlaczego dialog *Wesela*, który w towarzyskich rozmowach aż skrzy się dowcipem i precyzją sformułowań, właśnie u postaci wizyjnych wpada szczególnie silnie w grzmiącą i spletaną gadaninę. Wyka dostrzegł w tym wręcz wewnętrzną sprzeczność *Wesela*, wynikłą ze sprzeczności artystycznych i ideowych, nurtujących twórczość poety. Na pewno nie należy ich przeczczać; czyż istotnie jednak mogły one spowodować pęknięcie równie prymitywne w dziele tak skądinąd dojrzałym i przemyślanym? Czyżby Wyspiański, tak wyrafinowanie rozwijający elementy budowy *Wesela*, tak misternie je wiążący, tak konsekwentnie prowadzący każdy wątek, nastrój, myśl, tak świadomy swojej roboty w tym dramacie, nie dostrzegł raptem pustki myślowej i łatwizny obrazowania, jakie grożą tekstowi Rycerza czy Wernyhora? Można tu snuć wielorakie przypuszczenia; czemuż nie zastanowić się zatem, czy nie mamy tu do czynienia po prostu z z a m i a r e m pisarza? Przecież dopiero kon-

trast między ciętym, chłodnym bawidamkiem w scenach z Maryną a wyzwolonym w oparach alkoholu rozszumiałym bombastycznym ponuractwem, które „mu się w duszy gra” – kompromituje naprawdę Poetę. Rycerz w całej swojej warstwie stylistycznej jest bardzo cienką parodią liryki Tetmajera i jego dramatu *Zawisza Czarny*; obnaża jego efekciarstwo stylistyczne, chaos ideowy, tani pesymizm, mętne młodopolskie sny o potędze. Wyspiański kpi sobie wyraźnie z prymitywności wyobraźni Tetmajera, podobnie jak i Rydla. Kpi na tyle subtelnie, że Tetmajer niczego nie dostrzegając, stał się jednym z wielbicieli *Wesela*; niemniej kpi. Zauważono już, że w całym *Weselu* Pan Młody widzi wszystko w jasnych barwach, a Poeta w ponurych czerniach. Pan Młody dostrzega wszędzie sielankę: obłoczki, rosę, pszczoły, gołębie; Poeta melodramat: wichry, turnie, chmury, pioruny, stada wron. Parodystyczny charakter Rycerza jest oczywistą tego konsekwencją. Inaczej z Hetmanem; tu drwina ledwie już muska samą poezję Rydla, dziecinne okropności *Zaczarowanego koła*. Mierzy głębiej, uderza w snoba i chłopomana; trudno go bardziej ośmieszyć, niż wydobywając z jego myśli Hetmana, syntezę reakcyjnej magnaterii, Hetmana mówiącego: „Jesteś szlachcic, to się z nami pocałuj”.

Podobnie jest z Wernyhorą. Ileż egzegez jego prorocstwa zdołano już wymyśleć, ileż trudu zadali sobie ludzie śmiertelnie poważni, aby wydobyć z tej postaci konkretny program wyzwolenia narodowego! Jeszcze w roku 1947 męczył się nad tym Pigoń: ale już przed nim niektórych profesorów ogarniała niezdrowa trzeźwość. Pierwszy załamał się Kucharski. „A więc i rozesłanie wici, i zgromadzenie ludu – pisał w „Przeglądzie Współczesnym” (1932) – mają to być tylko jakieś mistyczo-reżyserkie akty, wystarczające same sobie i nie pociągające jakichkolwiek następstw. Należy „wyteżać słuch” po prostu po to, ażeby... słuch był wyteżony. Oba bowiem



zostają najspokojniej przekreślone i unicestwione przez zlecenie trzeciej, najparadniejszej:

Leć kto pierwszy do Warszawy
Z chorągwią i hucfem sprawy
Z ryngrafem Bogarodzicy.
Kto zwoła sejmowe stany
kto na sejmie się pojawi
sam w stolicy – ten nas zbawi!

Więc tu sedno rzeczy! Nie Kraków i wawelski dwór, lecz Warszawa... Zbawi zatem Polskę nie słodki Wernyhora, nie archanioł i w ogóle nie to, ku czemu ma się wyteżać słuch, ale jakiś mistyczny Leśćko narodowy, szybkonogi „kto – pierwszy”. Ten opatrnościowy szybkobiegacz ma dokonać wyczynów równie absurdalnych, jak wszystkie „rozkazy – słowa” poprzednie. Ma zwołać (w roku 1900) takie „sejmowe stany”, których jeszcze nikt wybrać nie mógł, które zatem nie istnieją. Ma następnie na tym sejmie-niesejmie i w tej stolicy-niestolicy stanąć i pierwszy, i nie pierwszy, bo z hucfem i nie z hucfem, bo „sam w stolicy”.

Te stopy sprzeczności zupełnie oszołomiły Kucharskiego; wspominałem już, że nie sylogistycznej analizy zdań potrzebuje *Wesele*. Lecz zamiast podziwiać, jak zręcznie persyfluje tu Wyspiański autentyczne przepowiednie romantyczne, przypisywane Wernyhorze, co najmniej równie pytyjskie – Kucharski wysunął nagle wniosek, że Wernyhora jest wysłańcem Szatana. Wprawdzie Grzymała-Siedlecki poprawił ten wniosek: słusznie uznał Wernyhorę za ironiczny majak cudu, demaskujący niesłychany bałagan myślowy Gospodarza i jego absolutny brak woli. Oczywiście! Wystarczy zresztą zanalizować atak na mesjanizm romantyczny w poprzedzającym *Wesele Legionie*, by wiedzieć, że Wernyhora jest ironią. Ale Grzymała znów nie wyciągnął stąd wniosku dla całości *Wesela*.

A przecież tym samym demaskatorskim sarkazmem kipią i inne sceny wizyjne. Popatrzmy na Szełę. Tradycja sceniczna wygrała z niego głównie upiomość potępienia:

spójrzcie, mili mieszczańscy widzowie, tak kończą ci, którym śnią się rewolucje. Powracający refren „ręce myć, głowę myć, suknie prać, nie będzie znać” uważano za ekspiację, chęć odkupienia grzechów rzezi, powrotu do społeczeństwa. Tymczasem jest to tylko szyderstwo – szyderstwo z chłopów bratających się z panami, z Dziada, który kręci się po Weselu. „Przyszedłem tu do Wesela, bo byłem ich ojcom kat, a dzisiaj ja jestem swat.” Jak się bratać – szydzi Szela – no, to się bratajmy. Mamy tu zjadliwą paralelę do sceny 30 pierwszego aktu, kiedy Gospodarz z Panem Młodym patrząc na tańczący tłum snują ponure rozważania. „Myśmy wszystko zapomnieli; mego dziadka piłą rżnęli... Myśmy wszystko zapomnieli” – mówi Pan Młody. „To, co było, może przyjść” – dorzuca Gospodarz. Wyspiański ironicznie ostrzega: owszem, może przyjść, uważajcie.

Niemniej drwiąca jest sprawa Chochoła. Głowiono się nad jego sensem na wszystkie metafizyczne sposoby. „Kimże jest ostatecznie – zapytuje Pigon – Chochoł, którego jedni krytycy mieniają „twarzą Nocy i Piekła”, postacią „od razu zdecydowanie i bez wszelkich obsłonek ujemną”, po pro-





stu szatanem; inni zaś uważać będą, że to „domowy bóg rodzimej ślamazarności”; a jeszcze inni równie dowodnie przekonują, że to „słoneczna, złota myśl narodowa”, spętana w słomianym wiechciu; jedni go utożsamiają z Martwicą *Legendy II*, więc z truchłem, inni z Korą z *Nocy Listopadowej*, tzn. z symbolem utajonego chwilowo życia”. Sam Pigoń widzi w nim ducha elementarnego z demonologii ludowej Słowian, opiekuńczego ducha domostwa; Wyka, jak wiemy, zupełnie skapitulował przed tą postacią. Czy rzeczywiście jest ona taką straszliwą zagadką?

Zapytajmy najpierw, do czego służy Chochół Wyspiańskiemu: do rozpoczęcia ludowych czarów stanowiących jeden z pretekstów pojawienia się widm, oraz do fantastycznego, poetyckiego rozwiązania finału dramatu. W finale tym tragiczna satyra osiąga swoje wstrząsające fortissimo; i Chochół jest przede wszystkim postacią, dzięki której finał tak nabrzmiewa drwiną i goryczą. To Chochół demaskuje ostatecznie i nieodwołalnie bałamuctwo narodowe bronowickiej chaty. Jest kwintesencją ironii Wyspiańskiego, jej podsumowaniem,

niemal ironią samą. Dopiero gdy się pod tym kątem spojrzy na Chochółą, finał zaczyna być naprawdę tragiczny. Dotychczas wchodził tu na scenę niemrawy snopek, mamroczący coś monotonna i nudno, bardziej zwracając uwagę na melodyjność niż na sens wiersza. Tymczasem cóż za szyderstwo dźwięczy w tych słowach „ja muzykę zacznę sam: tego gram, tego gram”, w tym wybuchu „tańcuj, tańczy cała szopka!”. Chyba najbliższe prawdy było zlekceważone zupełnie zdanie Lacka, że Chochół to sam Wyspiański. Lecz praktyka teatru musi określić i tę interpretację: nie można Chochółą ucharakteryzować na Wyspiańskiego, przestanie wówczas być Chochółem. Dlaczego jednak nie przyjąć wyjaśnienia, które jest najprostsze: że Chochół to jest – chochoł? Tak, słomiane straszdyło z ogrodu, ożywające, kiedy je się wywoła, na prawach ludowej baśni?

Że tak jest właśnie, że pod Chochółem nie kryje się żadna szczególnie mroczna symbolika, przekonać nas może scena z Isią. Nie zwrócono dotąd baczniejszej uwagi na fakt, że Chochół jest jedynym widmem w *Weselu*, które pojawia się dwukrotnie. Potrzebny w swej ożywionej postaci jest pozornie tylko w finale – po cóż zatem scena z Isią? Służy ona jedynie prezentacji Chochółą, ale Wyspiańskiemu wyraźnie na niej zależy. Łatwo pojąć, dlaczego. Nie tylko dlatego, że Chochół jest jakby reżyserem całego wizyjnego planu dramatu, spełniającym poetycko-pijacką zachciankę gości i – co więcej – podającym psychologiczną formułę wszystkich następnym zjaw: „co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach”. Istnieje jeszcze drugi ważny powód. Wszystkie inne zjawy są jakąś znaną osobą, nie grożą nieporozumieniem; Chochół jest wymysłem fantazji Wyspiańskiego, trzeba zatem jakoś powiedzieć widzowi, kim jest ta zjawą, urobić sąd o niej, zanim się jej powierzy funkcję mistrza ceremonii w finale. I oto ośmioletnie dziecko – modernści bardzo wierzyli w mądrą wyobraźnię dzieci, że

przypomnę tylko *Hanusię* – urabia sąd: „a cóż to za śmieć?”. „Ha, słomiany nygusie, wynocha paralusie!” Chochoł to tylko słomiane straszdyło – takiego osądu widza pragnie Wyspiański. Bo dopiero wtedy drwina finału jest jasna: byle śmieć was poprowadzi, zatańczycie pod każdą muzykę.

I tak zwolna, obserwując ironię Wyspiańskiego, zaczynamy inaczej pojmować także to, nad czym wciąż biedzą się komentatorzy *Wesela*: z a s a d ę pojawiania się zjaw. Nie znajdowano w nich dotąd jednolitej koncepcji myślowej. Najbardziej utarło się wyjaśnienie, które rzucił jeszcze Staszewski w oparciu o cytowany tekst Chochoła: zjawy to są „imaginacje” osób działających, ich upersonifikowane myśli, uczucia i postawy. Ale ta interpretacja traktowana wąsko i dosłownie, załamuje się na Chochole – czymże on jest stanem psychicznym? – a także na realiach, pozostawianych przez zjawy: na Złotym Rogu, kaduceuszu, podkowie. Kluczem psychologicznym nie rozwikła się sprawy zjaw; nie do wszystkich przypadków on pasuje. Lecz słowo „pamflet” narzuca inny jeszcze, konsekwentniejszy klucz: polityczny.

Klucz polityczny nikomu nie przychodzi do głowy, aczkolwiek leży na wierzchu. Zjawy to postacie konwencjonalne, zbudowane z utartych wyobrażeń malarskich, literackich i historycznych, postacie, których nadprzyrodzoność nie jest zagadnieniem poważniejszym niż bogowie greccy z *Nocy listopadowej*, a które Wyspiański konfrontuje z gośćmi weselnymi po to, aby przypieczętować ideową klęskę zebranych. Nie „imaginacje”, lecz „kompromitacje” – oto formuła zjaw. Każda z kompromitacji bohatera rozpoczyna się w wymiarach zwykłej rzeczywistości, w dialogach między gośćmi, narasta coraz bardziej, aż wreszcie, kiedy widz orientuje się już w zagadnieniu, pojawia się zjawa – korona blamażu ideowego postaci. Od poszczególnych bohaterów Wyspiański – logicznie i drapieżnie – przechodzi do grup. Pierwsze zjawy to kompro-



mitacje indywidualne: Stańczyk szydzi z postawy Dziennikarza, Rycerz ośmiesza Poetę, Hetman Pana Młodego, Szela Dziada. Widz ma prawo odnosić te demaskatorskie zabiegi do szerszego kręgu inteligentów i chłopów, ale pisarz nie daje mu jeszcze powodu do uogólnień. Lecz dramat narasta – i oto Wernyhora, ośmieszając Gospodarza, ukazuje się już nie tylko jemu: widzi go Kuba i Staszek. Co więcej, zostawia Róg – widzi go Gospodarz i Jasiek, gubi podkowę – Gospodyni chowa ją do skrzyni. Cały ten krąg ludzi wpłątany już jest oficjalnie w bałamuctwa Gospodarza – jego kompromitacja spada i na nich. Wreszcie w finale, gdy pojawia się Chochoł, jest już widziany przez wszystkich, kiedy jego drwina przekreśla całe kolorowe zbiorowisko *Wesela*, które mu biernie uległo.

Zasada kompromitacji politycznych wyjaśnia, jak widzimy, nie tylko mechanizm zjaw, ale i sprawę rekwizytów, jakie zostawia Wernyhora – sprawę, nad którą biedzono się również od dawna, szukając mistyki tam, gdzie był po prostu zręczny zabieg teatralny, unaoczniający symboliczną metodą narastanie politycznej bredni. Dwa są tylko

wyjątki od zasady kompromitacji. Jeden to Isia i Chochoł, drugi to Marysia i Widmo. Oba poprzedzają korowód zjaw politycznych, są wstępem do nich. Mówiliśmy już, dlaczego konieczna była scena Chochoła z Isią i dlaczego tutaj zasada się odwraca: Isia kompromituje zjawę. Lecz oba wyjątki potrzebne są jeszcze i po to, by uświadomić widowni poetykę scen wizyjnych, zanim się one naprawdę rozpoczną. Chochołem i Isią wskazuje Wyspiański na mechanizm baśni ludowej, Marysią i Widmem przypomina prawa ballady romantycznej. Jedno i drugie powiąże się z treściami politycznymi *Wesela*: poetyka romantyczna – z resztkami ideologii romantyków w majaczeniach inteligencji, poetyka ludowej baśni – z atakiem na chłopomanie.

Pamflet polityczny rozwiązywać zatem się zdaje podstawowe kłopoty, w jakich plątały się dotąd bezradnie wszystkie komentarze *Wesela*. Plątały się dlatego, że krytycy – z najrozmaitszych przyczyn, od artystowskich i brązowniczych do ściśle politycznych – na ten pamflet starali się zamknąć oczy. Oczywiście całkiem nie udawało się go przemilczeć, sprowadzano go zatem do krytyki niedojrzałości ludu i inercji inteligencji, starając się usilnie zwrócić uwagę widza na wszelkie inne sprawy. Pamflet tymczasem jest o wiele głębszy i o wiele bardziej zasadniczy niż owa sugerowana „krytyka”. Czego dotyczy? Wystarczy odpowiedzieć na to pytanie, aby otrzymać jasny i zaskakująco prosty klucz do całej „zawikłanej” i „mystycznej” problematyki *Wesela*.

Podkreślanie politycznego sarkazmu *Wesela* może obudzić w czytelniku tych uwag niechętnie podejrzenie, że pragnę bogactwo instrumentacji dramatu wygrać na jednej prymitywnej strunie. Nie dążę do tego celu; nie zamierzam też walczyć o wskrzeszenie szopkowych koncepcji scenicznych *Wesela* ani żądać płaskiej groteski aktorskiej. Drwinę, ironię, sarkazm można oczywiście rozumieć powierzchow-

nie: jako dowcipy i natrzęsania. Można jednak rozumieć ją głębiej: jako postawę pisarską. Drwina *Wesela* jest postawą; rośnie z rozczarowania. Tu właśnie ma swoje korzenie wstrząsający tragizm *Wesela*. Brak w tym utworze jakiegokolwiek ideologii, pod którą podpisuje się poeta; wszystko jest negacją. Takie rozczarowania rodzą się czasem z wielkiej miłości, kiedy zawala się gmach marzeń, wysiłków, złudzeń przez nią wznoszony, kiedy na moment nie wiadomo ani co dalej, ani po co dalej. Wyspiański – malarz urzeczony wsią, sam żonaty z chłopką; Wyspiański – „poeta kształtujący się w zmaganiach z poezją i ideologią polskiego romantyzmu, wyrastający z nich; Wyspiański – patriota, niewątpliwie prawicowy, ale szczerze marzący o wielkiej, wolnej Polsce a oglądający jedynie małą i niewolniczą politykę Galicji – ten Wyspiański, który na weselu Rydla noc całą stał w drzwiach oparty o futrynę, tkwi w *Weselu* cały, jakby był jedną z postaci dramatu, zaś sztuka *Wesela* jego Zjawą. Myślę, że nie tylko z pamfletem politycznym mamy do czynienia w *Weselu*; także z autopamfletem. Może dlatego właśnie *Wesela* jest tak dojrzałe artystycznie, tak wielowarstwowe, tak prawdziwe; może dlatego nie posiada pozytywnej ideologii. Dopiero po wstrząsie *Wesela*, po – częściowym co prawda – przekreśleniu własnych złudzeń, rozpocznie Wyspiański w *Wyzwoleniu* wysuwać wyraźniejsze propozycje pozytywnych rozwiązań. Będą one jednak znacznie bardziej reakcyjne niż pozycje – własne i cudze – wyszydzone w *Weselu*: pozycje sojuszu inteligencji z bogatym chłopstwem i romantycznej wiary w solidarny poryw wyzwolenczy natchnionego legendą narodu, kiedy przyjdzie „chwila dziwnie osobliwa”.

Fiasco tego sojuszu inteligencji z ludem jest tematem i problematem *Wesela*. Winą za fiasco obciążano w interpretacjach krytycznych i scenicznych to jedną, to drugą stronę. Niekiedy oskarżano inteligencje,



przeciwstawiając jej hamletyzowaniu patriotyczną krzepę Czepców. Częściej zwalano główny ciężar winy na niedojrzałość ludu, na Jaśka, który dla pawich piór zgubił amulet Złotego Rogu; zapominano, że Złoty Róg miał służyć jedynie „spotężnieniu Ducha” w rozstrzygającym momencie, lecz do momentu tego w ogóle nie doszło.

Winy za fiasko akcji wyzwolenczej nie ponoszą chłopci *Wesela*, całkowicie obalamuceni przez inteligentów i idący politycznie na ich pasku, winy nie ponosi inteligencja, w najlepszej wierze bałamucąca chłopów i siebie. Obie strony są równie winne i równie oszukane zarazem. Winę – jak słusznie zauważyła Aniela Lempicka – ponosi w pamflecie Wyspiańskiego fałszywa koncepcja polityczna: solidarystyczny mit „z szlachtą polską polski lud”. To nie dlatego zawala się akcja wyzwolencza, że nie wykonano poleceń Wernyhory: w finałowym momencie oczekiwania cudu polecenia są przeciw spełnione, wszyscy są zebrani, czekają, „nie radzą” – tylko Wernyhora nie przybywa. Akcja powstańcza zawala się przed jej rozpoczęciem, ponieważ – czekają na Wernyhore, ponieważ nie ma żadnego programu wyzwolenia narodu,

ponieważ goście weselni liczą na archanioła i chłopsko-pańskie kochajmy się, usiłując nie dostrzegać tego, co istotnie nurtuje w społeczeństwie.

Orły, kosy, szable, godła,
Pany, chłopcy, chłopcy, pany,
Cały świat zaczarowany:
Wszystko była maska podła!

– woła Gospodarz. Co kryje się pod tą maską, pokazuje *Wesele*. Pokazuje nie tylko indolencję inteligencji i zdezorientowanie chłopca. Każdy niemal dialog obnaża przepaść między inteligencją i ludem, obcość zacieraną pawimi piórami, wzajemną nieufność i wrogość, maskowaną uśmiechem. Brak wsi biednej na *Weselu* jest charakterystyczny; jedyńemu jej przedstawicielowi, Dziadowi, ukazuje się widmo Szeli. Pamięć roku 1846 żywa jest i u chłopów, i u pańców; „to, co było, może przyjść”. Inteligenci idą do wsi w poszukiwaniu politycznego oparcia dla marzeń o wolnej Polsce, ale boją się sił, które mogą tutaj wyzwolić. Bogate chłopstwo idzie na flirty z panami, bo widzi w tym korzyści: wójt Czepiec wojuje z Księdzem o karczmę – najpoważniejsze w Galicji narzędzie wyzysku wsi – Jasiak marzy o pańskim dworze i worach

złota, ugodowo nastrojonemu Ojcu ironicznie rzuca w oczy Dziad: „hej, hej stary przyjacielu, będzie pan twój wnuk”. Obie strony są zainteresowane w solidarystycznym sojuszu; lecz nie jest to interes narodu, jest to tylko interes dwu warstw. Obie strony są wzajemnie od siebie uzależnione, jedna bez drugiej nic nie działa, ale obie patrzają sobie na palce. Spod pozorów kolorowej sielanki, troskliwie podsycanych przez jej uczestników, raz po raz błyskają klasowe konflikty; kiedy przychodzi do akcji zbrojnej, sielanka pryska całkowicie. „Wyście to pożarnych świc rozpalili z naszych lic” – wybuchła Czepiec, widząc kapitulancwo panów i podejrzewając, że rozgrywają coś poza jego plecami. „A wy zaraz w rękę nóż” – replikuje Pan Młody. I teraz Czepiec, najoddańszy sojusznik, czując za sobą zbrojny tłum chłopski, grozi otwarciem: „Panowie, jakeście som, jeśli nie pójdziecie z nami, to my na was – i z kosami!”. Na szczęście konflikt się rozładowuje, ponieważ – nie ma gdzie pójść. W punkcie, w którym kończy się interes klasowy, a zaczyna narodowy, zaczyna się generalne fiasko chłopsko-pańskiego sojuszu.

Obraz polityczny zawarty w dramacie jest prawdziwy, prawdziwy w każdym szczególe. Potwierdza go nam historia. Nawet to co mogłoby być słabością, wzmaga tylko jego wymowę. Brak pozytywnej ideologii oznacza w tym wypadku brak zafałszowań rzeczywistości, jakich nie ustrzegły się liczne utwory Wyspiańskiego. Brak w obrazie zasadniczej siły epoki – uświadomionego proletariatu – decyduje o celności pamfletu; gdyby do bronowickiej chaty wprowadzić ideologów proletariackich, pamflet stałby się przysłowiową kulą w płot. Nasi współcześni specjaliści od „pełnego obrazu rzeczywistości” zapomnieli zdaje się na równi z poprzednikami o zadaniach pamfletu, kiedy atakowali *Wesele*. Bodajże nie dostrzegli też, zapatrzeni w dość reakcyjne intencje Wyspiańskiego (atakującego oczywiście z prawa, nie z lewa), rzeczy bijącej

dzisiaj w oczy: jak dalece ten pamflet przerósł najśmielsze zamierzenia pisarza.

Wesele mierzy w obóz solidaryzmu narodowego. Mierzy z jego własnych pozycji, wiadomo zaś, że człowiekowi nawet w autopamfletcie własne pozycje wydają się najważniejsze, a ich krach – tragedią bez wyjścia. Tragedia ta rodziła czasem wnioski, że *Wesele* jest pesymistyczną diagnozą, postawioną całemu narodowi, deklaracją niewiary w jego zdolność samostanowienia o sobie. Już Feldman słusznie jednak zauważał w „Krytyce” (1901), że dwie warstwy to nie naród; wskazywał na inne jeszcze, młode siły w społeczeństwie zdolne do podjęcia walki wyzwoleniczej, przypominał łódzkich tkaczy Reymonta, górników Niemojewskiego, Joasię, Judyma, Raduskiego. Dla nas to są już truizmy. Niemniej *Wesele*, mierząc w chłopsko-pańskie bałamuctwo, atakuje istotnie szerszym frontem niż sprawy solidaryzmu. Rozbudowuje atak o konfrontacje historyczne, wniesione przez zjawy: bije w przeszłość, w zdradę Hetmanów, w meksjaniczne nadzieje polityków romantycznych, uosobione w Wernyhorze, w kapitulancwo stańczyków galicyjskich. Tropi nadto i mity solidarystyczne w ich wcześniejszych, romantycznych wcieleniach: to przecież Krasiński sformułował hasło „z szlachtą polską polski lud”, to przecież Mickiewicz pisał „skoro ubiorą się wszyscy w ubiory polskie i poznają się wszyscy i usiądą na kolanach matki – ona wszystkich zarówno uściśnie”. Atakuje wreszcie *Wesele*, podobnie jak *Warszawianka* – powstania polskie, robione bez programu, bez myśli politycznej, rękami ludu a głową szlachty oczekującej cudu, który ocali kraj. „Niech nie radzą, nic nie radzą, jeno niechaj w ciszy staną. Jutro Wielką Tajemnicą” – zaleca wszak Wernyhora. W rezultacie pamflet uderza o wiele głębiej i celniej, niż przypuszczał nie tylko Wyspiański, lecz i niejeden z komentatorów. Pokazując, że solidaryzm ponosi klęskę, kiedy od własnych interesów klasowych przechodzi do narodowych, i adresu-

jąc to oskarżenie nie tylko do sytuacji gali-cyjskiej lat dziewiętnastych, ale do polskiej myśli politycznej całego XIX wieku, *Wesele* uderza w podstawy polityki szlacheckiej od rozbiorów do –

Otóż właśnie że nie tylko do momentu powstania utworu! Uderza także w okres, którego Wyspiański nie miał już zobaczyć: w całe dwudziestolecie. Fala solidaryzmu rośnie jeszcze w tych latach, spotężniała odzyskaniem niepodległości; solidaryzm staje się oficjalną ideologią kół rządzących. Tu leży przyczyna, dla której wygodniej było mówić komentatorom o krytyce niedojrzałości narodu niż o pamflecie politycznym. Tu leży też przyczyna niedostrzegania ironii *Wesela*. Kiedy przybrało się je w wieszczą koturnową powagę, kiedy uczyniło się zeń misterium narodowe, program Wernyhory stawał się prorocstwem serio, chwilowo niespełnionym z winy inteligencji i ludu. Pod Wernyhorą coraz chętniej dostrzegano Piłsudskiego: oto gdy się pojawił, przepowiedziany przez wieszczą, naród – nagle „dojrzał” – stanął zgodnie przy nim, prysły Chochole czary, pękło jarzmo niewoli... Tej samej wizji Piłsudskiego dopatrywano się w *Królu-Duchu*; był to zabieg interpretacyjny, który nazwał Sandauer dorabianą ex post „romantyczną genealogią piłsudczyzny”. Dlatego *Wesele* robiło w latach sanacji tak zawrotną karierę; i może dlatego właśnie endecku Kucharski i „Myśl Narodowa” piórem Grzymały zgodnym chórem pokpiwali z pytyjskości programu Wernyhory. Poza tym zresztą nie naruszano brązu. Pod ubrązowanym *Weselem* każdy obóz dwudziestolecia mógł się podpisać: pamflet na politykę szlachecką zamieniony został przeciw w jej apoteozę.

„Snuło się to jak gorączka, jak gorączka na wulkanie.” Wrzesień 1939 nie zdezaktualizował pamfletu. Szosa zaleszczycka i napis „Honor i Ojczyzna” na froncie płonącego gmachu Generalnego Inspektoratu Sił Zbrojnych w Alejach – przytaknęły szyderstwu *Wesela*. Przepowiednie okupacyjne,

półgłosem odczytywane w niejednym warszawskim mieszkaniu przez wylęknionych inteligentów, oszołomionych historia: „gdy orzeł z młotem zajmie cudze łany, nad rzeką w pień jest wycięty” – okazywały się również *Weselem*. AK-owska polityka czekania z bronią u nogi na nowego Wernyhorę z Londynu, zakończona tragedią powstania warszawskiego – to także było trochę *Wesele*. Stawkę na kulaka pod solidarystycznym hasłem oglądaliśmy jeszcze wczoraj: od załamania opozycji mikołajczykowskiej minęło ledwie kilka lat. Niemal jak parafraza *Wesela* brzmi satyra na powojennego inteligenta, jaką w „Odrodzeniu” drukował w 1947 roku Gałczyński:

Przeziębiony. Apolityczny.
Nabolały. Nostalgiczny.
Drepcę w kółko. Zagłada.
Chciałby. Pragnąłby. Mógłby. Gdyby.
Wzrok przeciera, patrzy przez szyby.
Biały koń? Nie, śnieg pada.

Oto miary celności satyrycznej *Wesela* i miary jego aktualności. Przez pół wieku, dzielące nas od krakowskiej premiery, *Wesele* nie znalazło. Urosło jeszcze. Nie tylko dlatego, że żyje już dziesiątkami zwrotów i formuł w potocznej mowie polskiej, jak *Gorie ot uma* w rosyjskiej. Dopiero dziś staje się naprawdę monumentalne – nie jako wieszczba, lecz jako pamflet. Historia dopisała doń przedłużenia tragiczniejsze niż taniec Chocholi. Dopiero dziś, z perspektywy odmiennej formacji politycznej i ustrojowej, możemy ten pamflet odczytać w pełni, we wszystkich jego obiektywnych – choćby niezamierzonych przez autora – konsekwencjach. Tragiczny dopisek historii zobowiązuje nas, aby nie poprzestać na odczytaniu. Trzeba przywrócić *Wesele* naszym teatralnym repertuariom. Po latach klęsk i rozczarowań drugiej niepodległości i nocy okupacyjnej potrzebny nam jest ten utwór urzekający, patetyczny, jadowity i gorzki – pamflet na polskie złudzenia narodowe, na politykę, która do grobu schodzi naprawdę dopiero dziś, w oczach współczesnego pokolenia.