

BARBARA HAC-ROSIĄK Uniwersytet Łódzki

## „WESELE” STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO W PERSPEKTYWIE WIDMONTOLOGICZNEJ

Gdy 16 III 1901 za sennym korowodem taneczników *Wesela* opuszczono kurtynę, publiczność, nim wybuchła oklaskami, przez chwilę trwała w milczeniu, niby sama uśpiona wpływem Chochła<sup>1</sup>. Takie wrażenie wywarł na pierwszych widzach dramat Stanisława Wyspiańskiego i choć od premiery minęły już 123 lata, utwór ten niezmiennie uznawany jest za „święty tekst naszej kultury”<sup>2</sup>. „Arcydzieło z definicji zawsze porusza się jak widmo” – pisze Jacques Derrida w *Widmach Marksa* (D 43) i zaiste widmowym szlakiem zmierza *Wesele* przez lata krytycznych recenzji, opracowań naukowych czy omówień szkolnych, przesłaniając swoje sensy symboliką i ukrywając podstawową myśl przed niedociekliwym czytelnikiem. Zmierza ku odczytaniu. Widmowa aura nie tylko okrywa dzieło na zewnątrz, jeśli mówimy o jego recepcji, ale widma przede wszystkim wypełniają karty dramatu, manifestując się jako (nie)proszeni goście weselnej nocy.

*Wesele*, wykorzystując środek obrazowania fantastycznego, odwołuje się do płaszczyzny realistycznej, by u progu wieku XX ukazać echa wydarzeń historycznych ubiegłego stulecia, które nieuchronnie powracają w trudnym dla Polaków momencie przełomu, gdy marzenia o wolności i suwerenności powinny niekiedy ustąpić przymusowi walki o ziemię czy zachowanie swobody używania języka ojczystego. Koncepcja widmologii Derridy zakłada, że wszelkie tragiczne momenty, odciskające się traumą na świadomości współczesnych (a takich chwil w polskiej historii XIX wieku nie brakowało), zostają niejako uwięzione i żyją w przestrzeni mimo upływu czasu, wywierając na potomnych nieustającą presję. Konsekwencje pewnych faktów, niewykorzystane możliwości bądź zmarnowane potencjały konstytuują się w postaci widm. Jedynie cofnięcie się do ich źródła, odsłonięcie ich genezy czy wręcz jawne uznanie ich za protoplastów pozwala spadkobiercom od-

<sup>1</sup> Zob. J. Nowakowski, wstęp w: S. Wyspiański, *Wesele*. Oprac. J. Nowakowski. Wrocław-Kraków 1973, s. XXXI. BN I 218. Do tej edycji dramatu odsyłam dalej za pomocą skrótu W. Ponadto stosuję w artykule skróty: B = R. Bergel, *Dramat widmowy w „Weselu” Wyspiańskiego*. Myślenice 1926. – D = J. Derrida, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*. Przeł. T. Załuski. Warszawa 2016. – G = W. Gostomski, *Arcyutwór dramatyczny Wyspiańskiego „Wesele”*. „Pamiętnik Literacki” 1908, z. 3. Liczby po skrótach oznaczają numery stron.

<sup>2</sup> D. Ratajczakowa, *Jeszcze trzy grosze o „Weselu”*. W zb.: *Magia „Wesela”*. Red. J. Michalik, A. Stafiej. Kraków 2003, s. 33.

należć powód tej nieproszonej obecności widm i uczynić zadość ich żądaniu sprawiedliwości. W omawianym dramacie takim rozpaczliwym echem przez dzieje wzajemnych stosunków warstw społeczeństwa polskiego niesie się widmo powstania chłopów przeciwko szlachcie z 1846 roku. Z jednej strony, widmo rabacji powraca sprowokowane przez zaślubiny przedstawicieli owych dwóch zwaśnionych niegdyś stanów, z drugiej zaś przybywa niejako wywołane przez reprezentantów grupy zdającej się wymykać klasowym podziałom.

Odczytanie *Wesela* zgodnie z tym kluczem interpretacyjnym stwarza okazję do zrozumienia tego niezwyklego dzieła literatury polskiej, zarazem tłumaczy zawarty w nim nadmiar niewcielonej treści, tak charakterystyczny dla twórczości poety-malarza, o której pisał Walery Gostomski, podkreślając zawilgość wyrażających ją linii i kształtów. Posługując się terminem zaproponowanym przez Lesława Eustachiewicza, można przyznać, że niniejsze odczytanie jest kolejną próbą rozbrojenia „ładunku historiozoficznego” dramatu Wyspiańskiego<sup>3</sup>.

### Wyłączenie poezji

Wyspiański zainspirowany autentycznym wydarzeniem, weselem poety Lucjana Rydla, tworzy dramat, który korzystając ze sztafażu modnych wówczas motywów folkloru krakowskiego oraz aluzji do znanych, rzeczywistych postaci, niesie treść ideowo-historyczną. Tekst balansuje między niemal reportażowym realizmem a fantastyką okraszoną elementami komedii. Linie podziału na te zasadnicze płaszczyzny dzieła wyznacza moment pojawienia się Chochła w akcie II, ale gwałtowna zmiana w stronę narracji fantastycznej zainicjowana zostaje jeszcze w końcówce aktu I<sup>4</sup>. Jan Nowakowski precyzuje ów moment:

Gdyby chodziło o wyznaczenie takiego „miejsca w tekście”, którego przekroczenie powoduje przejście jak gdyby na inny plan i zdarzeń, i ich sensów, można by wskazać sceny końcowe aktu pierwszego, dokładniej: scenę 36, a jeszcze ściślej – jako pierwszą zapowiedź metamorfozy, która nastąpi – słowa od wiersza 1266 aktu I; Rachel to wówczas powiada:

Zamówię chochoł, każę przyjąć  
do izb, na wesele, tu –

– albo nieco dalej – słowa teźże Racheli:

zaprosicie tu na Wesele  
wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy,  
pioruny, brzęczenia, śpiewy...<sup>5</sup>

Doszukiwanie się w tekście momentu przebudzenia treści fantastycznej, czy raczej pierwszego wywoływania widm, wymaga podważenia opinii badacza. Zaiste to w rozmowie Racheli z Poetą pierwotnie pojawia się Chochół, kiedy dziewczyna powiada, że zawezwie go na świadka prawdziwości jej słów. A jednak nie ona wspomina Chochła jako pierwsza. Na słowa Poety: „Pani się kiedy zakocha / w chłopie...”,

<sup>3</sup> L. Eustachiewicz, *Spory o interpretację twórczości Wyspiańskiego*. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 1, s. 123.

<sup>4</sup> Nowakowski, *op. cit.*, W LXIII.

<sup>5</sup> *Ibidem*, W LXI-LXII.

Rachela odpowiada: „Pan może wywróży” (W 81, w. 1181–1183), i rzeczywiście dialog tych postaci niesie cząstkę profetyczną, choć dotyczy ona czegoś innego. Słowa Poety stanowią bowiem o pewnej transcendencji, wymianie emocjonalnej:

A włócz się, poezjo, włócz,  
od komory do komory,  
od ogrodu róż  
do sadu tych śpiących drzew:  
widać je tu z okienka;  
więc jak pójdzie 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... [W 83, w. 1226–1237]

„Przyciętą słomą” określa Poeta, widzianego z okna, słomianego chochoła, nad którym miałyby się dziewczyna pochylać niczym postać „z obrazu Bern-Dżonsa” (W 84, w. 1248). Poeta wywołuje motyw słomianej okrywy (motyw ów chętnie podejmuje Rachela, anektując metafore), ale też wróży, że chochołowi udzielią się emocje dziewczyny, że zostanie on ożywiony jej tęsknotą oraz żalem, za co w zamian odda Racheli – „smutek i cień” (W 84, w. 1250–1255; 83, w. 1230–1237). I to jest prawdziwa „pierwsza zapowiedź metamorfozy”. Słusznie Feliks Koneczny, autor recenzji *Wesela*, nazywa Rachelę rezonerem utworu – wymiana uczuć między kobietą a słomianą pałubą rzeczywiście zachodzi<sup>6</sup>. Przebudzenia Chochola dopełnia się dzięki zaproszeniom od Państwa Młodych, ponowionym przez Poetę, z kolei Rachela powróci do izby, wiedzona jakimś pełnym niepokoju przecuciem: „mnie się wymarzyło, / że się tu zaczyna coś dziać [...]” (W 146, w. 927–928), złknięta postacią, która jej się ukazała w poprzek ścieżki (W 147, w. 937). Zapowiedź Poety jeszcze przydaje nadprzyrodzonego ładunku słowom „zamawiania” Chochola, wypowiedzianym pod koniec aktu I przez Rachelę. Małgorzata Sugiera uważa, że scena ta nawiązuje do romantycznego łańcucha solidaryzmu pokoleń<sup>7</sup>. Należy więc przyznać Nowakowskiemu rację, iż zmiana planu dokonuje się w finale aktu I, w scenie 36, lecz trzeba tu podkreślić, że akcent nadprzyrodzony został położony w innym niż wskazane przez badacza miejscu. Linie oddzielającą dwa plany dramatu stanowi moment, gdy poeta dostrzega „z okienka” ów „sad [...] śpiących drzew”, do którego wprowadza w swojej wyobraźni Rachelę, epatującą emocjami, rozedrganą od wrażeń wyniesionych z weselnej izby, z rozmowy o poezji, przypadkiem zaczepiającą się ubraniem o krzak. W tej wymaganej scenie następuje wzajemna emocjonalna wymiana między Rachelą a owym nastrojowym krajobrazem mrocznej bronowickiej przyrody – jak między dwiema istotami żywymi (zdolnymi czuć). Po kokieteryjnej potyczce słownej z Poetą umyka Rachela z „chaty rozśpiewanej” (W 82, w. 1217), w ogrodzie poprzez kontakt fizyczny przekazuje swój żal i tęsknotę za tym, co zwabiło ją niczym ćmę do światła, osłoniętemu słomą

<sup>6</sup> F. Koneczny, *Teatr krakowski*. „Przegląd Polski” 1901, z. 10, s. 158.

<sup>7</sup> M. Sugiera, „Wesele” i *wesela*. W zb.: *Magia „Wesela”*, s. 91.

krzewowi, po czym odchodzi w pokorze (W 83, w. 1218–1220). W zamian nieświadomie niejako żarzą się od chochoła smutkiem oraz cieniem. O ile tęsknota, żal i smutek są emocjami, o tyle cień wymaga odczytania symbolicznego. Po pierwsze, strony, *Słownik symboli* Władysława Kopalnińskiego, opisując cień jako symbol widowiska, fantazji, fałszu, teatru, nierealności świata, potwierdza wychylenie się dramatu w scenie 36 aktu I w stronę fantastyczności zdarzeń, po drugie zaś notuje też znaczenie symboliczne cienia jako zwiastuna, zapowiedzi. Bywa bowiem, że cień pojawia się pierwszy, zanim odkryje się zjawisko, które go rzuca. Według słownika cieniem o k a z u j e s i ę r ó w n i e ż w i d m o, upiór, duch, a sens ten poświadcza Kopalniński przykładem literackim z *Makbeta* Williama Szekspira („Precz okropny cieniu! Zwodnicza maro, precz!”)<sup>8</sup>. Słownik symboli Juana Eduarda Cirlota notuje, że „cień jest także negatywną »kopia« ciała, obrazem jego [...] niższej części [...], cień to *alter ego*, dusza. [...] Jung cieniem nazywa personifikację pierwotnej, popędowej części człowieka”<sup>9</sup>. Chochoł, mimowolnie przekazując Racheli smutek oraz cień, zaczyna nabierać znaczenia, usamodzielnia się jako istota. Poeta i Rachelą budzą pałubę do życia, która ożywiona ich dialogiem, usłyszysz zaproszenie Państwa Młodych. Według zapowiedzi Racheli miałby Chochoł stać się powiernikiem jej skargi:

przed tą pałubą słomiana  
poskarżę się mej poezji; [W 84, w. 1260–1261]

Wymiana emocjonalna między tymi dwiema postaciami poniekąd zrównuje je ze sobą, przeobraża słomianą otulinę w podmiot, dlatego w następnym akcie Chochoł zjawi się już jako osoba dramatu. Choć zdarzenia te rozgrywają się na planie imaginacyjnych projekcji Poety, jest to moment, kiedy jego słowa nabierają mocy i nieledwie zaklinają rzeczywistość, do której wkroczą postacie z innego planu – widma. Samo przeistoczenie się Chochoła, który przecież zachowa swoje słomiane ciało, lecz nabierze jakiejś wartości transcendentnej, to moment wcielenia widma. Przyjrzyjmy się temu procesowi:

Wytworzenie widma, ukonstytuowanie widmowego efektu, nie polega po prostu na spirytualizacji czy nawet autonomizacji ducha, idei lub myśli, jak to się dzieje *par excellence* w Heglowskim idealizmie. Nie – gdy tylko owa autonomizacja, wraz z towarzyszącym jej wywłaszczeniem lub alienacją, dochodzi do skutku, wtedy – i tylko wtedy – widmowy moment przydarza się jej, dołącza do niej pewien suplementarny wymiar, dodatkowe symulakrum, wyalienowanie lub wywłaszczenie. Czyli cielesność! Ciało (*Leib*)! Nie ma bowiem widma, nie ma stawania się ducha widmem bez czegoś, co pojawia się w przestrzeni niewidzialnej widzialności i ma przynajmniej pozór ciała – ciała jako zjawiania się/znikania [...] zjawy. Aby powstało widmo, musi nastąpić powrót do ciała, ale jest to ciało bardziej abstrakcyjne niż kiedykolwiek. Spektrogenny proces odpowiada zatem paradoksalnemu w c i e l e n i u. Gdy oddziela się ideę od myśli (*Gedanke*), od ich podłoża i daje im ciało, doprowadza się do powstania czegoś w rodzaju widma. Nie poprzez sprowadzenie idei i myśli na powrót do żyjącego ciała, od którego je oddzielono, ale poprzez wcielenie ich w i n n e, sztuczne ciało, w ciało protetyczne, w coś, co jest fantomem ducha, można by nawet powiedzieć: fantomem widma [...]. [D 206]

Dochodzi do inkarnacji istoty rozmowy Racheli i Poety w protezę ciała, parodię ludzkiego kształtu. Widmo Chochoła, jak słusznie ujął to w słowa Adam Grzymała-

<sup>8</sup> W. Kopalniński, *Cień*. Hasło w: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.

<sup>9</sup> J. E. Cirlo, *Cień*. Hasło w: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Wyd. 2. Kraków 2006.

-Siedlecki, jest „żywym jestestwem róży-poezji, owiniętym w słomianą zawiesz za-gadki”<sup>10</sup>. Nie dziwi więc jego, czyli Chochoła, artystyczna i niekiedy niejasna funkcja „reżysera nocy cudów”<sup>11</sup>.

### „Suknie prac”

#### Tło historyczne

Stanisław Estreicher o przemianie, jaka dokonała się w przekonaniach Stanisława Wyspiańskiego po jego podróżach zagranicznych, napisał: „wyjeżdżając z Krakowa uczniem Matejki i romantykiem literackim, powrócił do niego zgoła innym człowiekiem”<sup>12</sup>. Trudno się nie zgodzić. Rzeczywiście przywiązanie do przeszłości przestało być dominantą w życiu autora *Wesela*. Przeszłość przestała być także tradycja, przyczynę zaś niedostatków polskiej kultury względem zachodnioeuropejskiego wzoru upatrywać będzie poeta w braku suwerenności politycznej. Jego twórczość zaczęła nawiązywać do motywów wyzwolenia narodowego. Kwestia drogi do swobody okaże się przedmiotem rozmyślań, a Wyspiański ustosunkuje się krytycznie zarówno do walki zbrojnej, jak i do idei odłożenia prób odzyskania niepodległości na dalszy plan na rzecz pracy organicznej<sup>13</sup>. Maria Podraza-Kwiatkowska stwierdza:

Twórczość Wyspiańskiego można rozpatrywać właśnie jako niemożność wyjścia z „kręgu czarów sztuki”, jako szczególny przypadek niemożliwości uwolnienia się od napierającej na współczesność historii<sup>14</sup>.

Gostomski uznaje zmaganie się z przeszłością za motyw przewodni, przewijający się przez wszystkie prawie utwory poety-malarza (G 281). Z kolei autor *Narodzin „Wesela”* wskazuje paradoks, który nurtował artystę:

Pragnął [on] dojść, jak można wyznawać kult przeszłości równocześnie z dążeniem do zerwania z nią i wyswobodzenia się spod jej przytłaczającego wpływu, tak zgubnego w oczach Wyspiańskiego. Można zaryzykować stwierdzenie, że bardzo wiele wątpliwości, szarpiących duszę Wyspiańskiego, wsiąkło potem w *Wesele* w kilku scenach z widmami<sup>15</sup>.

Warstwa fantastyczna dramatu pozwala się tłumaczyć przez kontekst biograficzno-historyczny, realny, pochodzący ze świata zewnętrznego wobec tekstu, i to na owym kontekście zbudowana jest część realistyczna dzieła. Bohaterami dramatu są, z kilkoma wyjątkami, przedstawiciele młodej generacji, dla której wejście w wiek XX zbiega się z okresem dorosłości<sup>16</sup>. Owo pokolenie zostało wychowane

<sup>10</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Z nieprzebranej studni „Wesela”*. „Kurier Warszawski” 1932, nr 111, wyd. wieczorne, s. 4.

<sup>11</sup> K. W. Zawodziński, *W obronie tradycyjnej interpretacji „Wesela”*. „Przegląd Współczesny” 1933, nr 129, s. 142.

<sup>12</sup> S. Estreicher, *Narodziny „Wesela”*. W dwudziestą piątą rocznicę pierwszego przedstawienia dramatu. Jw., 1926, nr 48, s. 24.

<sup>13</sup> Zob. *ibidem*, s. 25–26.

<sup>14</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*. Wyd. 2. Warszawa 1997, s. 124.

<sup>15</sup> Estreicher, *op. cit.*, s. 29.

<sup>16</sup> W dniu ślubu L. Rydel miał 30 lat, w tym samym roku K. Przerwa-Tetmajer liczył sobie lat 35, jego starszy brat, W. Tetmajer – 39, R. Starzewski – 30, S. Wyspiański zaś – 31 lat.

w bezgranicznej czci dla największego w historii XIX-wiecznej Polski zrywu niepodległościowego – powstania styczniowego z 1863 roku. Przekazywanie pamięci o powstaniu odgrywało w społeczeństwie polskim rolę kultywowania polskości wtedy, kiedy Polski próżno było „Po całym świecie / [...] szukać” (W 215, w. 567–568). Okazywało się sposobem kształtowania patriotyzmu, poznawania historii, tą drogą dokonywał się transfer dziedzictwa kulturowego między pokoleniami<sup>17</sup>. Młodzi, wychowani w duchu wielkich, lecz tragicznych czynów swoich antenatów, stają się fatalnymi epigonami, zmuszonymi mierzyć się z nadzieją, jaką pokładają w nich świadkowie ubiegłych walk wyzwoleniczych. O takim pokoleniu Derrida pisze:

należy do generacji, która z konieczności przychodzi jako druga – jest od samego początku spóźniona, a przez to skazana na *dziedziczenie*. Nie można dziedziczyć, nie porozumiewając się i nie układając się z jakimś widmem, a zatem z *niejednym* [...] widmem. [D 47]

A historia XIX wieku obfituje w momenty, których duchy nigdy już nie opuszczają ziemi polskiej, nieustająco nawiedzając jej aktualnych mieszkańców, ponieważ „powracające zjawy z definicji [...] przeskakują granice pokoleń” (D 61).

Nauka ojców, poczucie odrębności narodowej, przynależności do wspólnoty Polaków rodzą w bohaterach *Wesela* uczucie konieczności podjęcia jakiegoś działania, które uczyniłoby zadość marzeniu o niepodległości. W *Widmach Marksa* czytamy:

im bardziej epoka jest w stanie kryzysu, im bardziej jest ona „*out of joint*”, tym bardziej daje o sobie znać potrzeba wzywania tego, co minione, „zapożyczania” z przeszłości. Dziedziczenie po „duchach przeszłości” zawiera się, jak zawsze, w pożyczaniu. [D 182]

Efektem tej „pożyczki” jest pewien przymus działania, który żyje w bohaterach i mimo „prokrastynacji” nie daje im spokoju, dopomina się spełnienia:

Tak się w każdym z nas coś burzy, [W 56, w. 779]

Duch się w każdym poniewiera, [W 56, w. 788]

tak by gdzieś het gnało, gnało,  
tak by się nam serce śmiało  
do ogromnych, wielkich rzeczy, [W 56–57, w. 790–792]

duch się w każdym poniewiera  
i chciałby się wyrzeć, skoczyć,  
ręce po pas w krwi ubroczyć, [W 57, w. 796–798]

Nie ma jednak zgody co do charakteru, jaki powinny przybrać owe przedsięwzięcia, chłopci trwają zaś w oczekiwaniu na pojawienie się odpowiedniego przywódcy. Bezczynność ta nie jest rezultatem tego braku, wynika raczej z niemożności ustalenia źródła niepokoju. Jeżeli z trudnej przeszłości Polski podzielonej zaborami pobrzmiwa wezwanie do walki o *wolność*, to należy je właściwie zidentyfikować – rozpoznać wzywającego. Czy jest nim widmo wyzwolenia od zaborcy, wiecznie

<sup>17</sup> Zob. M. Nawrot-Borowska, *Tradycje powstania styczniowego i ich rola w wychowaniu patriotycznym młodego pokolenia (w świetle wspomnień z zaboru rosyjskiego) – w 150 rocznicę zrywu niepodległościowego z 1863 roku*. „Przegląd Pedagogiczny” 2013 nr 1, s. 62–63.

żywy w polskiej myśli patriotycznej kult powstań kościuszkowskiego, listopadowego, styczniowego, czy może niechętnie wspominane przez bohaterów (jak pokazuje kwestia wypowiedziana przez ojca: „Jo nic nie wiem, jestem czysty”, W 66, w. 964) widmo wyzwolenia się spod jarzma feudalnych panów? Żądaniom widma narodowego niełatwo sprostać, widma rabacji weselnicy nie chcą zaś usłyszeć. Uznanie widma, wyselekcjonowanie go spośród innych widm, ma wielkie znaczenie. Derri-da tak pisze o konieczności dochowania wierności odpowiedniemu duchowi:

chcemy usłyszeć i pojmwować duchy w liczbie mnogiej, w znaczeniu widm, niewczesnych widm, których nie wolno odpędzać, lecz je przebierać, krytykować, trzymać je przy sobie i pozwalać im powracać. I oczywiście nie powinniśmy kryć przed sobą tego, że zasada selektywności, która będzie wiodła nas wśród „duchów” i pomagała je hierarchizować, będzie je także w sposób nieunikniony wykluczać. Będzie je nawet unicestwiać, czuwając przy jednych przodkach i strzegąc właśnie tych, a nie innych. Zwracając uwagę na ten, a nie inny moment. To czuwanie samo zrodzi nowe widma – poprzez zapomnienie (bez znaczenia jest to, czy ma ono charakter celowy, czy nieświadomy), wykluczenie lub zabójstwo. Dokona tego, wybierając już spośród widm, wybierając swoje widma spośród swoich, a zatem zabijając umarłych: prawo skończoności, prawo decyzji i odpowiedzialności za skończone istnienia, jedynych żywych-śmiertelnych, dla których decyzja, wybór, odpowiedzialność mają sens – a chodzi tu o sens, który będzie musiał przejść próbę nierozstrzygalności. [D 147–148]<sup>18</sup>

Redukując wydarzenia historyczne do ich ideowych podwalin, z łatwością wykażemy analogię między krwawym powstaniem, na którego czele stanął Tadeusz Kościuszko, a makabrycznym zrywem, któremu przewodził Jakub Szela. Różnicę stanowi przede wszystkim sposób, w jaki wydarzenia te postrzegano w Polsce XIX stulecia. Dorota Kutyla wskazuje, dlaczego pisarze porozbiorowi odczuwają zgrozę na wspomnienie rabacji:

oto chłopci sami określają swój los, nie oglądając się na panów, nie czekając na ich dobre intencje, nie chcą z nimi współdziałać, nie mówiąc już o tym, że nie widzą panów w roli kierowników swojego działania. Dodatkowo, tychże panów uważają za wrogów, których trzeba wymordować<sup>19</sup>.

Badaczka zwraca uwagę, jak wielkim wstrząsem dla szlachty polskiej, zwłaszcza dla demokratycznych romantyków, były wydarzenia 1846 roku. Wierzyli oni, podobnie jak później młodopolanie, w moc ludu, wyznawali ideę zjednoczenia narodu polskiego<sup>20</sup>. Wyspiański zaś „zdolał ową [...] ożywcza wiarę w lud odtworzyć, uplastyczyć w całej jej prawdzie rzeczywistej [...]” (G 291). Rozczarowanie spowodowało utrwalenie przez krajowy romantyzm wizerunku rabacji jako krwawej rzezi, który spadkobiercy odziedziczyli w wyniku międzypokoleniowego transferu kulturowego.

Ale czy istotnie powstanie przeciw obcej zaborczej władzy neguje zasadność buntu wobec podległości pańszczyźnianej? Zarówno jeden, jak i drugi sprzeciw motywowało pragnienie wolności, jeden i drugi wymagał radykalnych, krwawych środków. Lecz goście *Wesela* swoją pamięć i uwagę kierują „na ten, a nie inny moment”, na walkę narodowowyzwoleńczą, np. na insurekcję 1794 roku („ino kto by

<sup>18</sup> Ten konkretny przykład odnosi się oczywiście do ducha marksizmu, ale w *Weselu* zasada ta znajduje zastosowanie do szeroko pojętego ducha wolności.

<sup>19</sup> D. H. Kutyla, *Polskie piekło rewolucji, czyli rabacja galicyjska i Jakub Szela*. „Civitas. Studia z Filozofii Polityki” nr 23 (2018), s. 143.

<sup>20</sup> Zob. *ibidem*, s. 146.

nos chciał użyć – / kosi wiśsom nad boiskiem”, W 60, w. 861–862), nie zaś na rabację z 1846 roku, choć jest to fakt bliższy im chronologicznie i wśród nich nie brakuje świadków tego wydarzenia (Dziad). Ich myśli czuwają przy jednych przodkach, a nie innych. Czuwanie bohaterów *Wesela* rodzi widmo, które domaga się sprawiedliwości, przede wszystkim uznania i przerwania milczenia. Żąda odpowiedzialności za działania przodków przeciwko przodkom. Rudolf Starzewski pisze w recenzji *Wesela*:

Odkał jest w Europie „kwestia polska”, jest w Polsce „kwestia chłopska”, inna niż w całej Europie, bo nie jako sprawa jednej społecznej i ekonomicznej warstwy, lecz jako problem narodowy, z którym i pozytywna świadomość, i poetyczny idealizm łączą zważenia i tęsknoty zakrytej przeszłości<sup>21</sup>.

Dwa stany kiedyś zbliżyła śmierć, tak jak dziś, w noc weselnych godów, ich potomków wiąże życie. Jak stwierdza Derrida:

Nie istnieje dziedzictwo bez wezwania do odpowiedzialności. Dziedzictwo jest zawsze ponownym uznaniem długu, ale uznaniem go w sposób krytyczny, wybiórczy, filtrujący; to dlatego rozróżniliśmy wiele duchów. [D 153]

Te rozmaite duchy powróca, zjawia się – zaproszone na wesele – zmarnowane życia, tłumione potencjały, wyczekiwane nadzieje. Przekroczą granicę, istotną linię podziału dramatu Wyspiańskiego, nie tę realistyczno-fantastyczną, którą wskazuje Nowakowski<sup>22</sup>, lecz tę, którą wyznacza Gostomski, pisząc: „Przeszłość – widmo, sen grobów, terażniejszość – złuda, niemoc, dziwny zawrót sercowy: – tak się przedstawiają dwa przeciwstawne konfliktu tego motywy” (G 311). Jest to podział wybitnie widmowy. Taka nieuchwytna, nieco oniryczna forma zjawy musiała fascynować poetę. Miłowska Bukowska-Schiemann uważa, że doszukiwanie się treści filozoficznej w myślach Wyspiańskiego jest nadużyciem, bo – jak przekonuje – „Po prostu miał on pełną świadomość stawania się wyobrażeń i interesował go sam proces wyobrażania”<sup>23</sup>.

### Osoby dramatu

Eugeniusz Kucharski – w latach trzydziestych XX wieku autor głośnej interpretacji symboli *Wesela* – w układzie widm dopatruje się zależności od Chochoła, którego demoniczną wolę widma te wykonują, czy to jako podporządkowane mu byty niższego szczebla, czy też jedynie jako jego inne wcielenia, podstępnie przystosowane do wrażliwości osób, którym się ukazują. Badacz twierdzi, że proste umysły przedstawicieli ludu potrafią się oprzeć diabelskiej imaginacji, czego dowodem ma być, z jednej strony, przepędzenie Chochoła przez Isię, z drugiej zaś obawa *Wernyhory/Chochoła* o powrót *Gospodyni*, mogącej, zdaniem autora *Wernyhory i złotego rogu*, zdekonspirować machinacje zjawy<sup>24</sup>. „W rozumieniu poety lud, dopóki mu

<sup>21</sup> R. Starzewski, „Wesele”. W zb.: „Wesele” we wspomnieniach i krytyce. Oprac. A. Łempicka. Wyd. 2. Kraków 1970, s. 107.

<sup>22</sup> Nowakowski, *op. cit.*, W LXI-LXII.

<sup>23</sup> M. Bukowska-Schiemann, „Ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony”. *Stanisława Wyspiańskiego dramaty-sny*. Gdańsk 1994, s. 33. Podkreśl. B. H.-R.

<sup>24</sup> E. Kucharski, *Wernyhora i złoty róg. Interpretacja symbolów „Wesela”*. „Przegląd Współczesny” 1932, nr 128, s. 325–326, 334.

fanaberie inteligenckie nie przewrócą w głowie, widzi rzeczy po prostu, zdrowo i jasno tak, jak są w rzeczywistości” – pisze Kucharski<sup>25</sup>. To rzekome faworyzowanie przez Wyspiańskiego „czucia i wiary” prostego człowieka zostaje podważone przez kreację wybranych bohaterów. Należeliby tu Panna Młoda, ale też Czepiec czy družba Jasiek, postaci zaprezentowane przez pisarza w sposób ironiczny, niepozabawiony humorem. Ponadto osoby dramatu ukazują się także przedstawicielom owej niższej warstwy społecznej – jak w przypadku Marysi, która również daje się zwieść widmu; bo choć nakazuje mu odejść, orientując się, że ma przed sobą ledwie cień dawnego narzeczonego, przecież na koniec woła za nim: „Stój, ach, stój!” (W 101, w. 172), a tym samym jej postawa jest daleko odległa od zdecydowanego ataku Isi. Estreicher zwraca uwagę na krytyczny stosunek Wyspiańskiego do wiary w wyzwolenie przez przywrócenie prostych chłopskich obyczajów i wzbogacenie nimi cech ogólnonarodowych. W to wierzyli zarówno Lucjan Rydel, jak i Włodzimierz Tetmajer<sup>26</sup>.

Karol Wiktor Zawodziński, oponent Kucharskiego, określa Chochola mianem „reżysera nocy cudów”, wskazuje, że jest on jedynie siłą uwalniającą zawartość podświadomości każdego z widzających. Stąd tak rozmaity charakter następujących po sobie projekcji, które – zdaniem badacza – nie są ze sobą niczym związane<sup>27</sup>. Również Rajmund Bergel uznaje osoby dramatu wyłącznie za imaginacje zgromadzonych na weselu gości – zależne od miejsca, uwarunkowań oraz stanu psychicznego bohaterów. Bergel, podobnie jak Zawodziński, wskazuje Chochola jako guślarza, zaklinacza zjaw, źródło siły oddziałującej na tych, w których duszy odnajduje ona odpowiedni rezonans (B 3, 8, 7)<sup>28</sup>. Wówczas następuje materializacja zjaw reprezentujących poniekąd drugie, wewnętrzne „ja” weselników (B 8).

Sąd badaczy co do istotnej roli Chochola jako łącznika wszystkich widzeń wydaje się zasadny – choć w pozbawionym demonizmu wymiarze. Zgodnie z zapowiedzią Racheli:

zaprosicie tu na Wesele  
wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy,  
pioruny, brzęczenia, śpiewy... [W 85, w. 1281–1283]

– zjawia się w scenie 3 aktu II Chochół, anonsując:

przyjdzie tu  
gości wiele, [W 93, w. 35]

Jest on więc jedynym widmem mającym świadomość istnienia i zjawienia się pozostałych, co dowodzi jego szczególnego związku z duchami. Osobliwy charakter każdego z widzeń powoduje wyzwolenie przez Chochola jakiejś ważnej kwestii, poruszającej podświadomość widzącego. Ta jęcząca się rana zmaterializuje się, upersonifikuje w widmo pod wpływem natchnionego działania „róży-poezji, owiniętej w słomianą zawiesz zagadki”.

Widmo ukazujące się siostrze Panny Młodej nie jest po prostu duchem jej

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 334.

<sup>26</sup> Zob. Estreicher, *op. cit.*, s. 27.

<sup>27</sup> Zawodziński, *op. cit.*, s. 142, 141.

<sup>28</sup> Choć za najważniejszą spośród osób dramatu, bo aktywna, uznał Bergel (B 16) postać Wernyhory.

zmarłego przed laty narzeczonego, przygnanym przez echo z Tatr. Stanowi widmo niespełnionej potencjalności, a przybiera kształt dawnego ukochanego, wyzwolone myślami i nastrojem kobiety: „czekając na weselne gody, otrzymała [ona] wieści o godach śmierci, [...] przeżyła tragedię, która uwrażliwiła ją na szepty duszy [...]”<sup>29</sup>. Ślub siostry musiał sprowokować Marysię do żarliwych rozważań dotyczących własnego ślubu z Wojtkiem, ale także przywołać gorzkie wspomnienie utraconej nadziei i bólu, skoro jej pierwszy naręczony, malarz De Laveaux, podobnie jak Pan Młody inteligent (B 9), przepadł bez wieści:

Jechałeś do obcych miast,  
czekałam cie długo, długo  
i nie doczekałam sie. [W 98, w. 111–113]

Marysia rozpoznaje, że nie ma do czynienia z tym, kogo przed sobą widzi: „Zimnem dołu wieje strój, / ty nie mój, ty nie mój!” (W 101, w. 170–171), a jednak nie chce, by odchodził i przytomnie dopiero po jego zniknięciu i po powrocie męża, do którego się zwraca: „wolę ciebie [...]” (W 102, w. 181). Widmo uosabia silne, choć pozornie pogrzebane emocje Marysi: nadzieję, radość wyczekiwania, zauroczenie, ale też pewnego rodzaju napięcie erotyczne. Słusznie zwraca uwagę na owo napięcie Janusz Wałek, nadmieniając o kontraście między bijącym od zjawy chłodem a wspomnieniami ciepłego, zielonego sadu i splecionych dłoni naręczonych<sup>30</sup>.

Problematyka narodowa zarysowuje się w rozmowie Dziennikarza i Stańczyka. Z jednej strony, postać błazna konotuje oczywiście stronnictwo konserwatystów krakowskich, z drugiej zaś historyczną osobowość dworu ostatnich Jagiellonów. Wizerunek XVI-wiecznego błazna utrwalił się w powszechnej świadomości Polaków głównie dzięki dziełu Jana Matejki. Stanisław Tarnowski pisze o obrazie przedstawiającym słynnego błazna królewskiego następująco:

Być może, że na *Stażczyku* mogliśmy się poznać wtedy dopiero, kiedy po r. 1863 zaczęliśmy sami tak rozmyślać i tak się bać o przyszłość jak on – kiedy historia nauczyła nas rozumieć wiek XVI i znać jego uczucia i twógi<sup>31</sup>.

Interlokutorem widma Stańczyka, który schodzi z obrazu wiszącego w bronowickim dworze, jest Dziennikarz, odpowiadający rzeczywistemu późniejszemu redaktorowi krakowskiego „Czasu”, Rudolfowi Starzewskiemu, popierającemu stronnictwo konserwatywne. Estreicher, pełniący w okresie pisania i wystawiania *Wesela* funkcję kierownika działu literackiego w owym czasopiśmie, twierdzi, że w usta tych dwóch postaci wkłada Wyspiański obawy dotyczące współczesności, i badacz uważa ten *passus* za kluczowy dla rozumienia całości utworu<sup>32</sup>:

czyśmy do wyzwolenia dorodzi, czy inteligencja polska nie „bałamuci się” tylko narodowo, czy krytyka przeszłości nie poszła za daleko, czy nie panuje w narodzie „przeciętnie zdrowy” materializm, czy chłop

<sup>29</sup> D. Samborska-Kukuć, „*Żywie Duch, żywie Duch*”. *Widzenie Karusi – widzenie Marysi (impresja)*. W: *Dziewiętnastowieczne pryncypia i marginalia literackie. Studia*. Łódź 2020, s. 120.

<sup>30</sup> J. Wałek, *Stanisława Wyspiańskiego instynkt śmierci*. W zb.: *Stanisław Wyspiański – studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995*. Red. E. Miódnińska-Brookes. Kraków 1996, s. 48.

<sup>31</sup> S. Tarnowski, *Matejko*. Kraków 1897, s. 67.

<sup>32</sup> Estreicher, *op. cit.*, s. 31, 30.

nie jest jedynie ślepa i brutalna potęgą, ale także duchową siłą i przyszłością narodu, jak to młoda ówczesna inteligencja (pod wpływem całej tradycji porewolucyjnej) zdawała się powszechnie wierzyć – jednym słowem, czy jest materiałem na kosyniera czy na rezuna?<sup>33</sup>

Wątpliwości, które szczerze zajmują Dziennikarza, konstytuują się w postaci widma Stańczyka czy – jak je nazywa Gostomski – „widma stańczykostwa” (G 286). Przybierają tę, nie inną sylwetkę ze względu na wachlarz skojarzeń Dziennikarza sympatyzującego ze stańczykami (co Wyspiański czyni walorem, zdając sobie sprawę, że i odbiorcy dzieła rozpoznają ową aluzję), ponadto ze względu na cechę łączącą obie figury, o której pisał stańczyk Tarnowski<sup>34</sup>, a którą moglibyśmy określić jako realną, pozbawioną egoizmu troskę o przyszłość Polski. Wspomnienie czasów wielkiej przeszłości obnaża bolesne strony psychiki dekadentckiego pokolenia wkraczającego w dorosłość u progu XX wieku (B11).

W przypadku nawiedzenia Poety stosuje Wyspiański podobny zabieg, sylwetkę zjawy czyni znaczącą zarówno dla pierwowzoru (Kazimierza Przerwy-Tetmajera), jak i dla widzów/czytelników dramatu. W połowie stycznia 1901 ukazuje się utwór Przerwy-Tetmajera zatytułowany *Zawisza Czarny*<sup>35</sup>. W zasadzie jest to szkic dramatyczny napisany w 1900 roku, będący wstępem do zaniechanego później dramatu o tym samym tytule<sup>36</sup>. Wyjmuje więc Wyspiański postać owego rycerza z twórczości realnego poety i zamienia ją w widmo. Nowakowski zwraca uwagę na niemal nadrzędną w dramacie pozycję Poety, nigdy nieośmieszanego komizmem, reprezentującego postawę sceptycznego dystansu, zręcznego operatora ironii<sup>37</sup>. Dodać należy, że to właśnie towarzysz rozmyślań Racheli o istocie poezji jest sprawcą „ciągu zdarzeń fantastycznych”<sup>38</sup>, gdy – być może jedynie dla zabawy czy w przypiływie jakiegoś natchnionego nastroju – snuje wizje o krzewie owiniętym w słomę. Okazuje się bowiem Poeta niestrudzonym poszukiwaczem cudów, jakiejś inspiracji, potencji w rzeczywistości, a kiedy przynosi mu ona rozczarowanie, upatruje tę moc w minionych wydarzeniach. Lokuje w historii nadzieję i przez to przesadne zapatrywanie się na nią odczuwa pustkę w życiu codziennym, tak odległym od dni dawnej chwały. Dlatego przeszłość go nawiedza, przybierając formę monumentalnego, zakutego w zbroję Rycerza. Historia bierze Poetę na arkan, mieniając się sama Mocą („Ja Moc”, W 121, w. 551), i pyta: „Wiesz ty, czym ty mogłeś być?” (W 122, w. 567), jak gdyby kpiąc z rojeń o potędze spętanego, a może także, co sugeruje Bergel, kpiąc z marności jego poezji, z utraconej szansy na bycie narodowym wieszczem-przewodnikiem inspirującym do walki (B13). Ale zamiast mocy widmo Rycerza przynosi w darze przemoc, kreśląc naturalistyczną wizję świata Witolda, Zawiszy i Jagiełły, która jest dalece odmienna od pompatycznych wyobrażeń Poety:

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>34</sup> Tarnowski, *loc. cit.*

<sup>35</sup> Zob. Estreicher, *op. cit.*, s. 30.

<sup>36</sup> Zob. adnotacja w: K. Przerwa-Tetmajer, *Zawisza Czarny. Szkic dramatyczny. Akty cztery*. Warszawa 1912, s. 5. Na stronie: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/305790/edition/286903/content> (data dostępu: 19 III 2023).

<sup>37</sup> Nowakowski, *op. cit.*, W LXXIII.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

stosy trupów, stosy ciał,  
 a krew rzeką płynie, rzeka! [W 123, w. 588–589]

drzewce powbijane do ciał,  
 z trupów zapora, z trupów wał [W 123, w. 595–596]

Rycerz wzywa Poetę, aby dołączył do upiornego korowodu powstających trupów, natomiast na pytanie tegoż: „czymże bym ja tam być miał”?, nie udziela odpowiedzi, lecz powtarza: „Niosę dań, oreżny szał” (W 124, w. 612–613). „Marzeń [...] piastun” (W 122, w. 569) zjawia się „w noc ponurych wichrów lkań” (W 122, w. 574), a więc w czasie, kiedy przestrzeń weselnej chaty została otwarta dla widm także dzięki udziałowi Poety. To on poduszczał Pannę Młodą, żeby zaprosiła na wesele –

tych, którym gdzie złe wciorności  
 dopiekają – którym złe –  
 których bieda, Piekło dręczy [W 87, w. 1312–1314]

– i teraz oto przychodzi mu spotkać się oko w oko z taką marą. Kiedy zażąda, by Rycerz wznosił przyłbicę, ujrzy śmierć – noc. Tym są w istocie herosi jego marzeń, niekiedy bezsensowna, wynikająca ze ślepego posłuszeństwa suwerenowi, i brutalną śmiercią. Nie ma racji Bergel, który Rycerza zalicza w poczet „zjaw dodatnich” (B 10), uosabiających glorię przeszłości. Wypiański odziera historię z romantycznej otoczki, eksplikuje ją i przedstawia w pełni brutalnej prawdy.

Panu Młodemu, odpowiadającemu w rzeczywistości poecie, przyjacielowi autora Lucjanowi Rydlowi, ukazuje się postać Hetmana, któremu, jako jedynemu z widziadeł, towarzyszy chór. Identyfikuje on tę postać, ponieważ zwraca się do niej po nazwisku. To Franciszek Ksawery Branicki, hetman wielki koronny, zdrajca, poplecznik carycy Katarzyny II, współtwórca konfederacji targowickiej. Istnieje analogia między Branickim/Hetmanem a Wojewodą, bohaterem *Zaczarowanego koła*, baśni dramatycznej Rydla z 1898 roku. Postać z owego utworu zaprzedała duszę diabłu, aby zdobyć buławę hetmańską. Dlatego też początkowo zjawa zostaje przez Pana Młodego nazwana imieniem Wojewody. Co ciekawe, rozmowa Hetmana z Panem Młodym stanowi swoisty łącznik między poprzednim widzeniem – Rycerza z Poetą – podczas którego chór woła: „na Weselu hula Śmierć” (W 132, w. 752), a następującym po tym spotkaniu nawiedzeniem Dziada przez Upiora. Hetman przychodzi jako widmo hańbiącej zdrady i choć sam jest wiarołomcą kupionym za carskie pieniądze, symbolizującym w dramacie „zaprzepaszczenie ostatniej szansy Rzeczypospolitej szlacheckiej” na przetrwanie<sup>39</sup>, to śmie on zarzucać zdradę także Panu Młodemu: „Czepiłeś się chamskiej dziewczki?!” (W 130, w. 725). W noc własnego wesela dopada go obrzydliwe, przychodzące wprost z piekła widmo zdrady stanu i wzywa go:

jesteś szlachcic, to się z nami pocałuj,  
 jesteś wolny! [W 131, w. 732–733]

Hetman zaznacza, że choć Pan Młody tak nim pogardza („byłeś łotr”, W 130, w. 713), to jednak obaj z przyrodzenia należą do warstwy wyższej społeczeństwa,

<sup>39</sup> Nowakowski, *op. cit.*, W LXXIII.

do ludzi wolnych. I hasło to wybrzmiewa niezwykle w kontekście następnego nawiedzenia.

Zwiastowanie, którego świadkiem jest Dziad, różni się zupełnie od innych spotkań, nie tyle dlatego, że Upiór nie wywodzi się z literatury i/lub Matejkowskiego płótna (Marysi wszak także objawiła się postać historyczna, a nawet osobiście znana), ile z powodu swojego szczególnego widmowego charakteru. Pozostałe zjawy są uzewnętrznieniem prywatnych zadr, marzeń, przywar czy niepokojów postaci, którym się ukazują. Choć dla Dziada widmo rabacji jest doświadczeniem biograficznym, bo jako jedyny wśród weselników sięga on pamięcią do tych czasów, to jednak wspomniane widmo ukonstytuowała świadomość ogólna, nie jednostkowa. Co słusznie podkreśla Nowakowski, pisząc:

„Dramat postaw” dotyczy zresztą w tym wypadku już nie postawy Dziada (choćby tak konkretnie na scenie się to realizowało), a nawet nie postawy Ojca – któremu Dziad był właśnie owe dawne sprawy przypomniął – lecz już postaw i idei o znaczeniu i zasięgu szerszym. W strukturze *Wesela* staje się on elementem dramatu narodu. Jest ostrzeżeniem i przestroga, będąc odślonieniem kompleksu już nie indywidualnego, lecz społecznego, nadaremno spychanego w niepamięć [...]. [...] widmo Szeli przenosi sprawę w sposób stanowiący na płaszczyźnie psychoanalizy społecznej [...] – psychoanalizy narodowej. Dzieje się tak również z nocnym gościem Gospodarza [...]”<sup>40</sup>.

Jako ostatni ukazuje się bowiem Wernyhora. Zawodziński zwraca uwagę na obiektywny charakter tego widma, które podobnie do Chochola zobaczyła więcej niż jedna osoba – prócz Gospodarza dostrzegają je jeszcze Staszek i Kuba, ponadto nie znika ono, lecz wsiada na konia i odjeżdża, pozostawiając złotą podkowę oraz złoty róg, które trwają pomimo oddalenia się zjawy<sup>41</sup>. Ciekawe wydaje się nie tylko to, że widmowa postać zostawia materialne artefakty, ale także to, że towarzyszy jej wierzchowiec.

Postać Wernyhory i złoty atrybut, jaki zjawia przekazuje Gospodarzowi, wielu badaczy uważa za symbole kluczowe dla odczytywania sensu artystycznego całości *Wesela*, czyniąc ich dogłębną analizę przedmiotem szczegółowych roztrząsań. Tak sądzi Kucharski i, co interesujące, ów autor uznaje pozytywne waloryzowanie symbolu złotego rogu za zupełnie niezgodne z postawą Wyspiańskiego oraz wyśmiewa spopularyzowanie się tej figury w znaczeniu duchowego talizmanu, mającego utrzymać wiarę w odrodzenie się niepodległej Polski (podejście to podziela wielu innych krytyków, np. Grzymała-Siedlecki)<sup>42</sup>. Autor *Wernyhory i złotego rogu* zwraca uwagę na trudności komunikacyjne widma, które – według badacza – zdaje się przystosowywać na bieżąco do interpretacji Gospodarza, tak jakby samo nie do końca wiedziało, z jaką misją przychodzi do weselnej chaty<sup>43</sup>. Choć z konkluzją Kucharskiego co do znaczenia całości utworu nie można się zgodzić, należy przyznać mu rację w kwestii kilku szczegółów. Autor dostrzega brak logiki w poleceniach widma: niepotrzebne wydaje się ślanie gońców, skoro większość „gromadzkich stanów” (W 160, w. 161) jest już na miejscu z okazji wesela; zebranie ludu pod kościołem przed rozpuszczeniem wici, a więc zanim ktoś zdoła odpowiedzieć na wezwanie,

<sup>40</sup> *Ibidem*, W LXXVI.

<sup>41</sup> Zawodziński, *op. cit.*, s. 142.

<sup>42</sup> Kucharski, *op. cit.*, s. 322-323. – Grzymała-Siedlecki, *loc. cit.*

<sup>43</sup> Kucharski, *op. cit.*, s. 327.

też nie ma sensu, zwłaszcza że lud ten ma beczynnienie oczekiwać tętentu na gościńcu; podobnie nierealne okazuje się posyłanie po nieistniejące w roku 1900 „sejmowe stany” (W 163, w. 1230) do Warszawy<sup>44</sup>.

Rola widzenia Wernyhory i Gospodarza może wydawać się kluczowa dla interpretacji dramatu, co – po pierwsze – nie wynika tylko z akcentu, jaki pada na owo widzenie w kompozycji utworu, a co – po drugie – unaocznia się również w krytyce biograficzno-genetycznej, tak niedocenionej przez cytowanego tu Kucharskiego. Estreicher wspomina moment, w którym Wyspiański odczytał mu napisaną około miesiąca po weselu Rydla scenę rozmowy Gospodarza z Wernyhora (postać tę zobaczył dramaturg na Matejkowskiej reprodukcji w oryginalnej izbie weselnej). Wspomniana scena natchnęła pisarza do rozważenia, co by się stało, gdyby Wernyhora, zstąpiwszy z płótna, oznajmił, iż właśnie spełniło się jego proroctwo. Miała to być pierwsza scena dramatu, jaką stworzył Wyspiański<sup>45</sup>. Przypomnijmy jednak, że sam Estreicher, dostarczywszy informacji o najwcześniejszej napisanej wizji<sup>46</sup>, wysnuł twierdzenie, jakoby kluczową rolę, jeżeli chodzi o wymowę całego utworu, odgrywała scena rozmowy Dziennikarza i Stańczyka<sup>47</sup>.

Widmo, które ukazuje się Gospodarzowi, jest sumą nierozładowanego żadnym działaniem napięcia oraz beczynnego wyczekiwania niepodległości połączonego z przekonaniem, że coś nadchodzi, coś powinno się stać i że w realiach nowego stulecia drzemie potencjał, którego Polakom nie wolno zmarnować. Gostomski wprost określa owo widmo jako przywiedzione przez Chochoła w orszaku mar zrodzonych z oparów tęsknoty (G 287). Słusznie Grzymała-Siedlecki odczytuje Gospodarza przejętego wiarą w złoty róg jako postać odzwierciedlającą istotę psychiki polskiej<sup>48</sup>. Zdaniem Bergla, ukraiński lirnik ukazujący się ożenionemu z chłopką Gospodarzowi<sup>49</sup>, patron małżeństwa księżniczki Salomei z chłopem Sawą symbolizuje mit zmartwychwstania Polski, będącego wynikiem połączenia sił zbratanego ludu i szlachty (B 17–18). Wydaje się, że postać Wernyhory stanowi spirytualizację pewnej ideologii narodowo-wyzwoleńczej, którą dramaturg ubiera w quasi-fizyczne ciało. Pisał o takim procesie Derrida, posługując się przykładem ducha ojca z *Hamleta*:

teoria ideologii pozostaje w wielu aspektach zależna od [...] teorii widma. [...] formalizuje ona nie tyle proces spirytualizacji, autonomizacji duchowej idealności, ile paradoksalne prawo wcielenia: to, co ideologiczne, jak również, *mutatis mutandis*, fetysz, byłoby ciałem danym, a raczej użyczonym, pożyczonym, wtórnym ucieleśnieniem nadanym pierwotnej idealizacji, wcieleniem w ciało, które z pewnością nie jest ani postrzegalne, ani niewidzialne, ale pozostaje ciałem, w ciało pozbawione natury, ciało a-fizyczne, które moglibyśmy nazwać [...] ciałem technicznym lub instytucjonalnym. Tak jak w przypadku tego, który mówi [...] „*I am thy Father's Spirit*”, chodzi tu nawet o ciało widzialne-niewidzialne,

<sup>44</sup> Zob. *ibidem*, s. 328–329.

<sup>45</sup> Estreicher, *op. cit.*, s. 30.

<sup>46</sup> Estreicher (*ibidem*) ze względu na datę publikacji *Zawiszy Czarnego* Przerwy-Tetmajera za ostatnią napisaną przez Wyspiańskiego scenę dramatu uznaje nawiedzenie Poety przez Rycerza.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>48</sup> Grzymała-Siedlecki, *loc. cit.*

<sup>49</sup> Bergel (B 18) podkreśla, że Wyspiański miał niedługo przed napisaniem *Wesela* szansę oglądać na krakowskiej scenie *Sen srebrny Salomei*. Sztukę po raz pierwszy wystawiono 24 III 1900 na deskach teatru w Krakowie.

zmysłowe-niezmysłowe, i zawsze pozostające pod twardą osłoną instytucjonalną lub kulturową jakiegoś artefaktu: hełmu ideologii lub odzianego w zbroję fetysza. [D 206–207]

Niesie więc Wernyhora „hełm ideologii” zrywu, powstania, imperatyw uczynienia zadość żądaniom minionych pokoleń, a odziany jest istotnie w „zbroję fetysza”, którym okazuje się symbol złotego rogu, aksjomatycznego sygnału do powstania, słusznie przez wielu badaczy waloryzowanego ujemnie. Finałowa scena wyczekiwanego powstania nie udaje się nie z braku zgubionego przez Jaśka rogu, lecz z innego powodu, a w jego zrozumieniu pomaga perspektywa widmontologiczna. Bohaterowie *Wesela* w sposób oczywisty, niejako genetycznie czują się spadkobiercami patriotycznej, wyzwoleniczej sztafety pokoleń, ale jest to powiernictwo, któremu niełatwo sprostać:

To prawo powiernictwa przenika [...] niestabilna i trudno uchwytana granica. Przebiega ona pomiędzy parodią i prawdą, ale prawdą jako ucieleśnieniem lub żywym powtórzeniem innego, regeneracyjnym ożywieniem przeszłości, ducha – ducha przeszłości, po której się dziedziczy. [D 183; podkreśl. B. H.-R.]

Warto w tym miejscu przypomnieć trafną diagnozę Gostomskiego:

Ale ona nie zamarła, nie zginęła ta żywotna siła przeszłości – i nie zginie póki my żyjemy. Wszelako nie my w niej, a ona w nas żyć powinna. Jeśli zaś ma żyć w nas, musi z nami „żywymi naprzód iść, po życie sięgać nowe”, musi być wchłonięta, przyswojona przez żywy organizm narodowy, musi zatracić w nim swe przeżyte formy, zasilić go swą nieśmiertelnie żywotną treścią. Jeśli przeszłość nasza ma żyć w naszej terażniejszości, nie może w niej błyszczeć złotym pasem i czerwonym kontuszem, bo to tylko świecące próchna mogilne, trupim jadem zatruwające żywe jestestwo narodu.

Te blaski fałszywe sflumić, te jady trujące zniweczyć – oto zadanie chwili obecnej, oto wewnętrzna tragedia duszy polskiej, zawierającej jeszcze w swych nałogach i skłonnościach wrodzonych, w swych wadach i przymiotach taką moc martwych przeżytków przeszłości. [G 281]

### Suma wszystkich widm

Bohaterowie *Wesela* nie umieją wyzwolić się spod władzy ducha przeszłości, „która zagarnęła terażniejszość”<sup>50</sup>, żyją w jego cieniu. Nie potrafią sprostać dziedzictwu owego ducha, ale nie mogą go też odrzucić. Symbolem tego zmarnowanego potencjału, spuścizny pokoleń, jest Chochoł. Wskazana interpretacja tłumaczy stawianie go przez tak wielu badaczy w roli nadrzędnej w stosunku do innych widm, rozpoznanie go jako pierwiastka szatańskiego<sup>51</sup>, reżysera nocy cudów<sup>52</sup>, guślarza, zaklinacza widm (B 7). Przypomnijmy, iż jest on jedynym widmem mającym świadomość istnienia i zjawienia się pozostałych widziadeł. Najbliżej widmontologicznego odczytania tej postaci (na lata przed sformułowaniem przez Derridę owej koncepcji) ponownie mieści się stanowisko Gostomskiego, który dostrzega, że w kontraście świeżości róży i martwoty gałązek –

ukrywa się myśl tragiczna dziwnego symbolu – słoneczna, złota myśl narodowa idąca ku nam poprzez wieki, hen od piastowskiego zarania, a dzisiaj tak zwiędła od wichru i szronu tych naszych zmierzchów

<sup>50</sup> Bukowska-Schiemann, *op. cit.*, s. 79.

<sup>51</sup> Zob. Kucharski, *op. cit.*, s. 325.

<sup>52</sup> Zob. Zawodziński, *op. cit.*, s. 141.

jesiennych. Ale jest w niej życie utajone: zakwitnąć może na nowo w słońcu wiosennym, jeno teraz w tej smutnej jesieni zawiędła, zmartwiła czasowo. Ukryta w bezkształtnych, czasem zgoła poczwarnych postaciach słomianych Chocholów, przywodzi nam jeno mary, widma przeszłości, rzuca na nas czar urojenia i przygrywa nam „usypiające a krwawe jak rana świeża melodie” do monotonnego tańca życia, będącego jakby parodią tej „dużej wesołości narodowej”, co w zmierzchach listopadowych naszego bytu nieraz echem wielkiego smutku odbija się we wrażliwych duszach polskich. [G 312]

Gostomski upatruje w Chochole utajonego ducha narodu polskiego, którego właściwa pielęgnacja może wybudzić z zimowej hibernacji, ale Chochół wydaje się czymś więcej niż „złota myśl narodowa”. Kiedy to stanowisko połączyć z podkreślaną przez badaczy nadrzędnością figury wobec pozostałych widzeń, okazuje się, że Chochół jest sumą wszystkich widm dramatu. W zawartym w tej zjawie kontraście życia i śmierci (dostrzeżonym przez Gostomskiego) mieszczą się poszczególne osobiste dylematy, doświadczenia, rozczarowania: perspektywa ślubu, do którego nigdy nie doszło, nurtuje Marysię tak, jak troska o przyszłość Polski i dojrzałość społeczeństwa trapi Dziennikarza. Sny Poety o potężne zamieniają się w krwawą prawdę, podobnie jak prawdziwe jest echo waśni między chłopem a panem, które powraca pobudzone przez ślub Pana Młodego z chłopką. Wspomnienie rabacji pamiętanej przez Dziada domaga się miejsca w świadomości zbiorowej, gdzie gnieździ się wyczekiwanie niepodległości – podniecone patetycznym hasłem, staje się ono chwilowym zapałem Gospodarza, nie zaś przemyślanym i zaplanowanym działaniem autentycznie pojednanych stanów. Zdaniem Bergła, zaproszenie Chochola na wesele było jedynie dopełnieniem, formalnością, lecz wcale nie wydawało się konieczne: „byłby przyszedł bez zaprosin, co więcej, on tam już pomiędzy zebranymi się znajdował [...]” (B 8).

Uczestnicy wesela akceptują historię narodową zinterpretowaną w duchu romantycznym, idealizującą etos powstań zbrojnych i przeinaczającą prawdę o rzezi galicyjskiej. Znana im historia to dzieje opowiadane przez szlachcica, nie przez chłopca. Dlatego granica, o której pisze Derrida, zostaje przekroczona, co pozostawia weselników w wiecznym impasie. W wyniku oddalenia się od prawdy popadają oni w marazm. Dostrzega to już Starzewski:

Leżąc przedtem rzeczywistość uniosła się nad ziemią, teraz na ziemię schodzą złudzenia. Wizja rozgorączkowanego mózgu staje się prawdą; poeta nie pozwala zniknąć myśli, zrodzonej w porywie uczucia; każe jej zamienić się w żywe ciało, daje jej kształt i ruch, kości i muskuły, ma okrucieństwo zmusić ją, aby wstąpiła w szranki czynu – czynu, do którego jest niezdołną<sup>53</sup>.

Chocholi taniec jest trawestacją gotowości do powstania, parodią nieudolnej próby powtórzenia tego, co minione. Wyspiański prezentuje odbiorcom iście „czyścicowe widowisko”<sup>54</sup>. Polacy wyczekujący u progu XX wieku szansy na odzyskanie wolności przez walkę niewątpliwie nie byli gotowi, aby uczynić zadość widmom przeszłości. Zwraca na to uwagę już Józef Mirski, pisząc:

Ukazując na scenie rozmaite stany duszy polskiej, zboczenia i manie, chciał i Wyspiański wywołać u swych widzów ową „litość” właśnie, tj. powtórne ich przeżycie – i „grozę”, tj. przerażenie się ich, samosąd, potępienie, tym samym zaś pragnął z nich dusze wyzwolić i leczyć. Stało się jednak coś wręcz

<sup>53</sup> Starzewski, *op. cit.*, s. 109.

<sup>54</sup> A. Neuwert-Nowaczyński, „Wesele”. W: „Wesele” we wspomnieniach i krytyce, s. 114.

przeciwne: słowa Wyspiańskiego tak były piękne i sugestywne, obrazy jego i wizje tak potężnie działające, owe upiory z taką przedziwną objawioną mocą i tak uroczone, że miał od nich dusze leczyć, jeszcze je bardziej poeta w szalach tych utwierdzał, jeszcze bardziej upiory te krwią sycił i ożywiał<sup>55</sup>.

Szansa na rozliczenie się z grzechów rabacji galicyjskiej przepadła, jak narzeczony Marysi powraca jako widmo natchnięte poetycką kreacją Poety, zaproszone nieświadomie przez tych, którzy winni są oddać mu sprawiedliwość. Widmo łamie czwartą ścianę sceny wbijając zachwyconą publiczność w osłupienie. Wyspiański musiał to widzieć, możliwe, że –

Siedział, ukryty w łoży, i patrzył – nie tyle zapewne na scenę – ile na widownię, na tych tam pysznych, bogatych, strojnych, jaśnie oświeconych, wymownych... Czegoś po nich czekał, czegoś się spodziewał... Czego? – Oto rumieńca wstydu, zdławionego płaczu może, a przede wszystkim – milczenia, tego milczenia, co jest zadumą i biciem się w pierś i pokuta...<sup>56</sup>

Jak pisał Estreicher: „Odpowiedź poety na dręczące go w tym czasie wątpliwości była raczej negatywna: wyzwolenie przyszłoby za wcześnie”<sup>57</sup>.

#### Abstract

BARBARA HAC-ROSIAK University of Łódź  
ORCID: 0000-0002-1568-1051

#### STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S "WESELE" ("THE WEDDING") FROM THE HAUNTOLOGICAL PERSPECTIVE

Jacques Derrida's idea of hauntology holds that all tragic events are in a way enslaved and live in space despite the passing of time, and exert pressure on the generations that follow. Reading Stanisław Wyspiański's *Wesele* (*The Wedding*) according to this interpretive key is an incentive for understanding this unusual work of Polish literature. Transformation of a straw-wrap into a dramatic figure is a moment of ghost incarnation. The Straw-wrap is the sum total of every ghost from *The Wedding*. The contrast of life and death that the phantom holds contains every private dilemma, experience and disappointment of the work's protagonists. Wedding guests accept the national history interpreted in the romantic spirit that idealises the ethos of armed uprisings and that distorts the truth about the Galician slaughter. The history that they know is told by a nobleman, not by a peasant. The Straw-wrap dance serves as a travesty of readiness to uprising, a parody of an awkward attempt to repeat what is now passed.

<sup>55</sup> J. Mirski, *Mistyka Wyspiańskiego*. Lwów 1921, s. 71–72.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 70.

<sup>57</sup> Estreicher, *op. cit.*, s. 32.