

Wesele Stanisława Wyspiańskiego - między tym, co osobiste i zbiorowe

The Wedding by Stanisław Wyspiański - between the
personal and the collective

Anna Czabanowska-Wróbel

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-4382-366X

Abstract: This article aims to encourage new interpretative readings of Stanisław Wyspiański's play *The Wedding*. Special emphasis is put on accentuating the role of the wedding ritual as a rite of passage, highlighting the often underappreciated role of female characters inscribed into the cycle of life, death, and rebirth, and underscores the symbolism of the element of air and wind in the play. Finally, the article evokes personal and familial reminiscences of the reception of the play on the theatre stage.

Key words: Stanisław Wyspiański, *The Wedding*, literature of Young Poland, wedding ritual, rite of passage, female characters, symbolism of wind

Streszczenie: Artykuł stanowi zachętę do odczytywania na nowo *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Zawarte w tym szkicu propozycje interpretacyjne akcentują zwłaszcza znaczenie obrzędu wesela jako rytuału przejścia w dramacie, nie dość docenianą rolę postaci kobiecych wpisanych w rytmy życia, śmierci i odradzającego się życia w utworze Wyspiańskiego oraz istotną w dramacie symbolikę powietrza i wiatru. Autorka przywołuje też osobiste i rodzinne wspomnienia związane z odbiorem dzieła Wyspiańskiego w teatrze.

Słowa kluczowe: Stanisław Wyspiański, *Wesele*, obrzęd weselny, rytuał przejścia, postacie kobiece, symbolika wiatru

Zdziwienie *Weselem*

Czy można zawiesić wcześniejsze sądy o tym wyjątkowym, ważnym dla polskiej kultury dramacie? To podwójnie trudne, interpretatorzy mogą odczuwać przytłoczenie dotychczasowymi badaniami; jeśli już Stanisław Brzozowski zauważył, że o Wyspiańskim istnieje cała literatura, co ma powiedzieć współczesny badacz? *Wesele* to utwór, który nawet bez osobistej lektury znamy „od zawsze”, pamiętamy choćby kadry, migawki z filmu Andrzeja Wajdy, który zaprezentowano po raz pierwszy 50 lat temu. W języku żyją skrzydlate słowa z dramatu. Czytelnicy i teatralni widzowie mogą być przeciążeni własną pamięcią przechowującą gotowe formuły, choćby

te zapamiętane ze szkoły, o złotym rogu i złotej podkowie. Tego rodzaju odbiór jest niejako zaprogramowany; wydobywając na pierwszy plan elementy uznane za ważne, wyłącza to wszystko, co wydaje się niekonieczne dla zrozumienia dzieła. Odbiorcy mogliby więc zapragnąć „uciec z *Wesela*”, by posłużyć się tytułem studium Dariusza Kosińskiego (Kosiński 2009).

Pisząc o *Weselu*, czuję potrzebę, by zaznaczyć, skąd, z jakiego miejsca o nim mówię. Gdy chodzi o usytuowanie przestrzenne: z Krakowa, spod Wawelu, ale – uspokoję czytelników – jestem pierwszą osobą w mojej rodzinie, która urodziła się w Krakowie; krakowskość w tym wypadku to ograniczenie, nie przywilej. Do rodzinnego przekazu dotyczącego *Wesela* jeszcze nawiążę. Na miejsce, z którego mówię, składa się moja osobista historia przybliżeń do *Wesela*, rozpoczęta dawno temu po zobaczeniu około roku 1973 – w wieku mniej więcej dziesięciu lat – w Teatrze Słowackiego w Krakowie przedstawienia-rekonstrukcji (z podtytułem: *Tak jak było grane w teatrze krakowskim w roku 1901*). Pamiętam, że byłam z mamą po raz pierwszy w „dorosłym” teatrze (co poprzedziły domowe debaty, czy to nie za wcześnie), pamiętam oszołomienie, które towarzyszyło mi przez kilka dni. Ta właśnie historyczna inscenizacja, odtwarzająca z pietyzmem teatralny kształt prapremiery, ma opinię pedantycznej i nazbyt statycznej, dla mnie powolne tempo było ułatwieniem. *Wesele* zmieniało się później w moim odbiorze wraz z każdą ponowną lekturą i z każdą zobaczoną wersją teatralną aż do inscenizacji Jana Klaty z Teatru Starego z roku 2017, która bardzo silnie do mnie przemówiła.

Chciałabym tu przedstawić trzy wybrane propozycje odświeżenia naszego odbioru, przy czym najlepszą okazję stanowi, jak zawsze w przypadku dramatu, teatralne z nim spotkanie. Jeśli jednak ma to być powrót czytelniczy do *Wesela*, nie wolno robić jedynie dwóch rzeczy. Nie trzeba bezrefleksyjnie powtarzać gotowych formuł, chociażby tej o realistycznym charakterze pierwszego aktu i symbolicznym drugiego. Mimo że nie są całkiem fałszywe, zdania takie zamykają nas na inne możliwości, na wciąż niewyczerpaną potencjalność dzieła. Przede wszystkim jednak nie należy lekceważyć samego utworu, chociażby wmawiając mu „niezrozumialstwo”, zanim podejmiemy wysiłek rozumienia. Nie musimy sprawdzać znaczenia każdego gwarowego czy archaicznego słowa. Bohaterowie Wyspiańskiego mówią szybko, bez namysłu, w muzycznym rytmie nawrotów i powtórzeń. Sensy dialogów wyłaniają się z kontekstu; nawet najlepsze objaśnienia nie pomogą nam w rozumieniu szczegółów sytuacyjnych. Przykładowo w wydaniu z Biblioteki Narodowej znajdujemy wytłumaczenie zwróconego do Pana Młodego pytania Panny Młodej „cóż to za szkaradne śtuki” jako „sztuki, tu: osoby, kobiety” (Wyspiański 1973, 22), podczas gdy w inscenizacjach podpowiada się nam inny, prostszy sens związany z pocałunkami i pieszczotami młodych małżonków. Odpowiedź Pana Młodego brzmi przecież „myśmy takie samouki...” (Wyspiański 1973, 22).

W interpretacyjnym odbiorze dzieł Wyspiańskiego towarzyszą nam poprzednicy; są wśród nich wybitne badaczki od Anieli Łempickiej, poprzez Ewę Miodońską-Brookes, Marię Prussak, do Magdaleny Popiel – chcę wskazać zwłaszcza jej szkic *Wesele, czyli eksperyment serca* (Popiel 2007), który mnie zainspirował. Ważnym przewodnikiem jest monografista mitów polskich w *Weselu*, Franciszek Ziejka (Ziejka 1997). Czytamy i interpretujemy samodzielnie, ale nie jesteśmy w tym sami.

Wyspiański w *Studium o „Hamlecie”* podkreśla, że woli czytać Szekspira niż to, co napisano o Szekspirze. Gdyby przenieść to na naszą lekturę dramatu, warto na jakiś czas odłożyć opracowania i traktując dzieło jako integralną całość, z uwagą czytać tekst; można też wybrać dla siebie i śledzić jeden motyw, jedną postać, a czytając w ten sposób, pamiętać o całości. Nie rozpoczynamy przy tym od pierwszego dialogu, od słynnych słów Czepca zwróconych do Dziennikarza: „Cóż tam panie w polityce?/ Chińczyki trzymają się mocno?” (Wyspiański 1973, 7), chociaż jest to pytanie, które współcześnie nie straciło swojej aktualności. Zaglądamy do didaskaliów: „Noc listopadowa; w chacie w świetlicy. (...) cała uwaga osób, które przez tę izbę-scenę przejdą, zwrócona jest tam, ciągle tam; (...) nasza dzisiejsza wiejska Polska” (Wyspiański 1973, 3). Lekturę trzeba zacząć jednak jeszcze wcześniej – od spisu osób, doskonałej okazji do tego, by dostrzec dwudzielny układ występujących tu postaci, mamy bowiem Osoby i Osoby dramatu.

Obrzęd weselny

Pierwszy, najbardziej ogólny spośród tematów, które wydają mi się godne zaakcentowania, stanowi rola w utworze samego obrzędu weselnego (Pochłódka, Robotycki 2009), który jest ludowym rytuałem przejścia, jednym z *rites de passage* według terminologii antropologa z początku XX wieku, Arnolda van Gennepa (Gennep 2006).

Sam obrzęd weselny może być potraktowany jako forma parateatralna. Teatr to bowiem nie tylko „teatr kulturalnego miasta”, jak to podkreśla Dariusz Kosiński (Kosiński 2010). Czerpiąc z innych jego badań, proponuję zastosować do *Wesela* wymowną formułę: „polski teatr przemiany” (Kosiński 2007). *Wesele* jest dziełem mówiącym o metamorfozie dokonującej się za sprawą uczestnictwa w obrzędzie, który miał jedynie przeprowadzać dwoje młodych, świeżo poślubionych sobie ludzi z ich dawnych środowisk do wspólnego życia i nadać im nowy status, a stał się prawdziwym wtajemniczeniem.

Sam Lucjan Rydel, którego wesele trwało cztery dni, opisał szeroko jego przebieg – w tym także oczepiny – w liście do czeskiego przyjaciela Františka Vondračka. Jego relacja z obrzędu zawiera znamienne komentarze o elementach ludowych zwyczajów pochodzących jeszcze z pogańskich czasów. Rydel stara się przyjąć wobec kultury ludowej perspektywę quasi-etnograficzną, próbuje oswoić obcość, wskazując na swoją wiedzę

na temat tradycji, którą uznawał za relikw przadawnych czasów. Jednak jego rola w uroczystości weselnej wyznacza mu funkcję uczestnika, nie zaś usytuowanego na zewnątrz świadka; nie może być jedynie widzem własnego wesela. Chociaż, dystansując się, sugeruje on coś w rodzaju obserwacji uczestniczącej, musi zanurzyć się w rytuale.

Dzieło Wyspiańskiego nie jest rzecz jasna dramatem obrzędowym, dlatego nie zobaczymy oczepin, obrzęd stanowi jedynie kanwę, tworzy strukturę, na której nadbudowane są inne sensy. *Wesele* to również dzieło założycielskie dla nowej formy teatralnej – jak w przypadku Mickiewiczowskich *Dziadów*, z którymi jest związane może nawet bardziej niż *Wyzwolenie*, bezpośrednio do *Dziadów* nawiązujące. Brak wcześniej takiej formuły teatralnej, konieczne jest stwarzanie jej od podstaw, w swobodny sposób na wzór obrzędu o określonej dramaturgii. Podobnie jak *Dziadów część II* rodzi się z rzeczywistego i wyobrazonego obrzędu dziadów, *Wesele* powstaje z obrzędu weselnego, z jego tajemnicą i żywą tradycją. Fakt „rozpięcia dzieła teatralnego na obrzędzie” (by sparafrazować formułę Michała Głowińskiego o powieściach „rozpiętych na micie”) jest bardzo znaczący.

Rytuał weselny jest dostępny dla wszystkich uczestników, ale wyjątkowa rola przypada zawsze panu młodemu i pannie młodej – na początku są wyłączeni ze starych struktur rodzinnych, następnie, w wyjątkowym, liminalnym czasie, są niejako królem i królową własnego święta. Są wyróżnieni i wywyższeni, ale równocześnie osłabieni przez fakt wyłączenia z dawnych struktur społecznych a niewłączenia jeszcze do nowych. Czas wesela to czas graniczny, niebezpieczny, kiedy bohaterowie uroczystości nie są już chronieni przez stare struktury rodzinne, a jeszcze nie powstały nowe, które by ich osłaniały. Dopiero po przejściu całego weselnego obrzędu będą ponownie włączani w nową rodzinę. Panująca w naszej kulturze zasada egzogamii sprawia przy tym, że państwo młodzi nie są ze sobą spokrewnieni, a przynajmniej nie są blisko spokrewnieni – jest więc między nimi i ich rodzinami pochodzenia zawsze pewna różnica – obrzęd łączy ze sobą dwa obce sobie środowiska. Przypadek dużej różnicy społecznej między bohaterami Wyspiańskiego nie jest więc wyjątkiem, ale skrajnym wariantem matrymonialnej reguły.

Obrzędowi towarzyszyły i towarzyszą do dziś wierzenia i przesady – zewnętrzne zagrożenia mogły mieć wpływ na dalsze pożycie pary, a także na pomyślność całej zbiorowości. Zaburzenie, ingerencja sił z zewnątrz groziły zatrzymaniem na etapie braku przynależności, w niebezpiecznej fazie liminalnej, jak w wierzeniowych przekazach o „zatańcowanym weselu” (Ziejka 1997).

W wyjątkowej chwili obrzędu istnieje również silniejszy niż w codzienności związek żywych i umarłych. Ukryty sens jest tu związany z przekonaniem, że podczas uroczystości obecni są nie tylko żyjący członkowie rodziny, ale także zmarli przodkowie. Dodajmy, że wiara w życie pozagrobowe, współcześnie mniej powszechna niż około roku 1901 (zwłaszcza na

polskiej wsi), nie jest konieczna, by wierzyć w doniosłe znaczenie w naszym życiu tych, którzy już odeszli. Nawet ludziom niereligijnym zmarli z rodziny dyktują ich zachowania i postawy (Despret 2021). Słowa i oczekiwania poprzedników są często przywoływane w ważnych chwilach życiowych i podczas rodzinnych spotkań. Nie warto wikłać się w zbyt szczegółowe pytania o status bytowy Osób dramatu: czy są to duchy, widma, żywe trupy, zombi (tak już w interpretacji Wojciecha Gutowskiego zaprezentowanej podczas jubileuszowej konferencji w roku 2007; Gutowski 2009) czy jedynie wytwory wspomnień albo pamięci kulturowej weselnych gości.

Zmarli z danej wspólnoty społecznej czy narodowej wywierają wpływ na żywych przez słowa wygłaszane w przeszłości, zwłaszcza poprzez performatywnie wypowiedziane formuły życzące (a także złorzeczące) i poprzez niedokończone sprawy, które zostawili. Z kolei tak zwani nieproszeni goście weselni czy wieczorni goście, którymi są zwyczajni żywi ludzie, traktowani byli w tradycyjnych kulturach wiejskich jako zastępcy przybyszy z zaświatów, a ich pojawienie się uznawano za substytut ingerencji świata nadprzyrodzonego, co dodatkowo wzmacniał obowiązujący podczas każdego wesela nakaz gościnności

Weselne zwyczaje miały przynieść szczęście, bogactwo, powodzenie, a przede wszystkim chronić przed zagrożeniami. Jako obrzędy inicjacyjne odnosiły się bezpośrednio do seksualności i płodności, miały zapewnić małżonkom potomstwo. To czas radości – ale podszytej obawami przed losem, który nieuchronnie przyniesie także to, co niespodziewane. Weselny obrzęd ma dużą skalę emocjonalną, jest w nim nakaz radowania się i są chwile przejmującego smutku, zwłaszcza przy pożegnaniu panny młodej z najbliższymi. W dramacie są echa obu tych nastrojów. Ojciec mówi: „niech się bawią, niech się weselą;/ tela tego co te parę dni – ” (Wyspiański 1973, 211).

Ambiwalencja samego obrzędu, sprzyjającego przecież życiu i płodności, ale w który mocno wpisana jest świadomość przemijania, mogła zostać przeniesiona z płaszczyzny jednostkowej i rodzinnej na zbiorową, społeczną i narodową, co właśnie uczynił autor dramatu. Na kanwie obrzędu spajającego podzieloną, osłabioną wspólnotę Wyspiański tworzy zupełnie nową jakość, a z przekonań o niebezpieczeństwach czasu liminalnego wyłania się artystyczna wizja o ogromnej sile.

Świat kobiecy

Drugim wciąż nie dość odczytanym wątkiem interpretacyjnym jest – moim zdaniem – obecność i znaczenie postaci kobiecych w dramacie. Świat kobiecy ukazany w *Weselu* i jego kulturowe tło pomaga lepiej poznać niedawno wydana książka Moniki Śliwińskiej *Panny z „Wesela”*. Poruszająca historia życia trzech sióstr Mikołajczykówien, ich bliskich i potomków jest godna poznania (Śliwińska 2020). To, co prywatne, osobiste spotyka się w losach chłopskiej rodziny z Bronowic z dramatycznymi dziejami zbiorowymi.

Kobiecym bohaterkom nie ukazują się, jak wiemy, postacie historyczne – gdy zarówno mężczyźni ze wsi, jak i panowie z miasta pielęgnują mity zbiorowe, chłopskie i szlacheckie (Ziejka 1997). Jedyne Marysi pojawia się widmo jej dawnego ukochanego, co i tak stanowi znaczący wyjątek, jednak jest to osobiste spotkanie z własną przeszłością, z duchem zmarłego albo z pamięcią o zmarłym. Ten właśnie motyw ma ścisły związek z folklorem; w ludowych opowieściach mediacyjny charakter obrzędu weselnego sprawiał, że mógł on się stać okazją do spotkania z przybyszami z zaświatów (Sitniewska 2018, 305-312). Dodajmy jeszcze rzecz oczywistą: u Wyspiańskiego ani jedna z „osób dramatu” nie jest postacią kobiecą.

Kobiety w dramacie powiązane są z rytuałami życia rodzinnego, co oznacza więź z najgłębszym rytmem życia i śmierci a także z kolistym czasem mitu. Krąg życia i łańcuch pokoleń mają tu ważny wymiar – przekazywanie życia to motyw, który fascynował Wyspiańskiego malarza, autora *Macierzyństwa*. Najmłodsza w gronie postaci żeńskich, Isia, „chciałaby być dużom” (Wyspiański 1973), jak mówi do matki, i „widzieć czepiny”, jej wiek to wiek graniczny między dziecięcością (dziecko nie mogłoby uczestniczyć w obrzędzie) i dziewczęcością.

Młode dziewczęta, jeszcze podlotki, Zosia i Haneczka marzą o miłości i zastanawiają się nad tym, co przyniesie im dorosłe życie. Ale już one wiedzą, „że są takie Parki stare, co nożycami tną przedziwo...” (Wyspiański 1973, 38), nawet one wypowiadają słowa o przemijaniu. Myśli o miłości i o poezji łączą niepodobne do siebie młode panny, Marynę i Rachelę, która jest jedyną postacią kobiecą pełniącą w tym gronie rolę innej. Jej żydowskość, traktowana jako odmienność na tle pozostałych kobiet, sprawia, że Rachel może stać się rodzajem medium, łącznikiem pomiędzy światami.

Kolejny etap wiekowy reprezentują wciąż młode, ale dojrzałe kobiety, Gospodyni i jej siostra Marysia mają już za sobą inicjację, ale wciąż przed sobą wiele gorzkich doświadczeń. Gospodyni to spełniona żona i matka, traktowana z szacunkiem przez męża. Ważna funkcja, którą sprawuje podczas wesela, jest uwarunkowana jej rolą rodzinną. Jest też inna mężatka, Czepcowa, mniej wyrazista od swojego męża. Dwie najstarsze kobiety należą znów do dwóch środowisk: to Radczyni i Klimina. W dawnych inscenizacjach mocno akcentowano ich odmienność i trudności w porozumieniu podyktowane różnicą społeczną. Dopiero w spektaklu Jana Klaty zobaczyłam coś, co bardzo do mnie przemawia: dwie niemłode kobiety przechadzają się razem po izbie/scenie i powtarzają te same bliskie banału stwierdzenia wyrażające zbiorową mądrość. Chodzą razem, w jednym rytmie, ramię w ramię, to ważne, ponieważ podział na świat miejski i wiejski na tej płaszczyźnie staje się nieistotny; w najgłębszej perspektywie związane z życiem i śmiercią podziały społeczne nie mają wielkiego znaczenia. Powtarzanie prawd zbiorowych (albo zbiorowych komunałów) służy w tym wypadku umacnianiu wspólnoty.

Bez postaci kobiecych niemożliwe byłoby spojrzenie na to, co podstawowe i niezmiennie, na życie i śmierć, a także na sam rytm życia funkcjonujący niejako poza historią, rytm pojawiania się kolejnych pokoleń. Wspólne dla kobiet z dramatu jest przy tym znaczenie, jakie ma dla nich słowo mówione i tradycja ustna a nie słowo pisane. Nawet Rachelę akcentuje mocno to, że nie pisze i sytuuje się po stronie tego, co nazywa poezją żywą.

Widziane łącznie kobiece bohaterki pełnią rolę swoistego chóru; to właśnie głos żeński, podobnie jak śpiew i muzyka w dramacie tworzą głębszy, stały podkład, nad którym budowana jest akcja.

Książka Moniki Śliwińskiej przybliżyła losy realnych sióstr z Bronowic. Z poznanych przez autorkę świadectw wyłaniają się wizerunki trzech Mikołajczykówien – Anny, Marii i Jadwigi, ich dzieci i wnuków: powstaje opowieść o polskich, a zarazem chłopskich losach, o związkach dziejów rodzin z historią XX wieku. Dokumenty zbadane przez autorkę ukazują dramatyczną ingerencję historii w to, co osobiste, przynależące do porządku jednostkowego życia. Anna Tetmajerowa, matriarchini rodu, wracając po II wojnie światowej do Bronowic z zesłania, na którym towarzyszyła jednej z córek, okrężnym szlakiem armii Andersa, ma wciąż ze sobą, co w poruszający sposób ukazała autorka, swój odświętny bronowicki strój, znak jej tożsamości.

Zacytujmy fragment lirycznego dialogu Marysi i Panny Młodej stanowiący motto książki Moniki Śliwińskiej:

Cieszę się a myślę sobie,
że ci będzie siostrze, żal.
(...)
a tam ci będzie samotno
i bez to ci będzie markotno,
i bez to ci będzie żal. (Wyspiański 1973, 209-210)

Właśnie w tym dialogu słyszymy echa obrzędowych pieśni, które towarzyszyły „wyprawianiu” panny młodej z domu, wybrzmiewa w nich kobiecy płacz, głos opuszczonej rodziny pochodzenia.

Magdalena Popiel ukazała przekonująco rolę uczuć i wątków miłosnych w *Weselu* (Popiel 2007). Intensywne uczucia i emocje, oczywiste akcenty erotyczne czy wręcz seksualne są za każdym razem inaczej wyrażone w konkretnych realizacjach reżyserskich i aktorskich, chociażby w filmie Wajdy. Aspekty zdawałoby się tylko osobiste, prywatne nabierają znaczeń ważnych dla wspólnoty i przywodzą na myśl misteria znane najstarszym kulturom agrarnym. Gdy na początku II aktu z sąsiedniej izby słychać obrzędowy śpiew, kobiety „z płonącymi świeczkami w rękach idą ku Weselu, gdzie się odbywają czepiny” (Wyspiański 1973, 93). Zwróćmy uwagę na fakt zapisania tego słowa wielką literą.

Znaczenie weselnego obrzędu i świata kobiecego sytuuje się po stronie życia, które uwzględnia przemijanie, śmierć i nadzieję na odrodzenie. Z kolei mężczyźni występujący w dramacie, inteligenci i chłopci, uruchamiają

pamięć postaci i wydarzeń historycznych. To oni w *Weselu* myślą w kategoriach politycznych – trzeźwo lub nie. Obraz społeczeństwa budowanego ze sprzecznych elementów nie stracił swojej aktualności przez wiele dekad lat. Obecnie „zwrot ludowy”, datowany w humanistyce umownie od książki Adama Leszczyńskiego, pozwala zobaczyć w *Weselu* dzieło, które u progu XX wieku nie ignorowało istnienia „ludowej historii Polski” (Leszczyński 2020). Dramat Wyspiańskiego zawsze może stać się okazją do nowych diagnoz społeczeństwa polskiego.

Wiatr od zaświatów

Ostatni element, który chcę zasygnalizować, stanowi symbolika powietrza i wiatru w *Weselu*. Najważniejsze żywioły wyobraźni Wyspiańskiego, zarówno w dziełach dramatycznych, jak i plastycznych, to woda i ogień, ambiwalentne symbole życia i śmierci – a w wyprowadzonej z misterium triadzie – życia, śmierci i odrodzenia. Tymczasem w *Weselu* dominują dwa inne żywioły: ziemia i powietrze. Chcę tu jedynie zaakcentować bogactwo symbolicznych znaczeń wiatru w dramacie, jego ambiwalencję i różnorodność form: powiewu, tchnienia a także niszczącej i groźnej wichury.

Powietrze stanowi dla Wyspiańskiego żywioł myśli i wyobraźni, również w *Weselu*: „cała ta poezja co goni w powietrzu” – mówi Rachela. Mamy więc powietrze, które przynosi poezję, także w tym sensie, że umożliwia przenoszenie dźwięków. Jest także wicher wiejący od strony zmarłych, od zaświatów: „żeby ino wicher wiał...” (Wyspiański 1973, 93), powtarza zło-wieszczko Chochoł. Wiatr stanowi warunek niepokojących zaświatowych ingerencji, ale także warunek wszelkiej zmiany – jest przeciwieństwem zastoju. Wojciech Gutowski zauważył, że „wichrowa noc” jest w *Weselu* symbolem „bezustannej zmienności istnienia” (Gutowski 2009, 147-148). Badacz przypisywał żywiołowi skrajnie negatywne znaczenia w dramacie. To prawda – niepokojące, infernalne symbole są tu obecne, ale symboliczny obraz wiatru jest bardziej wieloznaczny. Wiatr to także myśl, wyobraźnia, fantazja – i moc. Rachela mówi do Poety:

Chodzą hałaśnie w huczącym wicherze; pan widzi
jaki się huragan zrywa,
jak świszczy i drzewa szamoce –
(...)
Przedziwna, przedziwna Moc,
te potęgi walczące, ten wiatr,
jakieś prastare siły. (Wyspiański 1973, 147-148)

Słowa te znajdują oddźwięk w wyobraźni Poety, przypominając mu siłę tatrzańskiego wiatru, i wywołują pragnienie lotu:

Hen z Tatr
przylatują ku mnie przypomnienia!
Skrzydeł! – nad ten las z kamienia
lecieć – w górę – (Wyspiański 1973, 149)

Dodajmy, że wiatr w kulturze europejskiej XIX wieku odgrywał wyjątkowo ważną rolę, co wiązało się także ze wzrostem znaczenia obserwacji meteorologicznych (Corbin 2021), ale także z wyobraźnią eschatologiczną ludzi tamtego czasu.

Pod koniec trzeciego aktu, w chwili zapadania w letargiczny trans, goście weselni zauważają, że wiatr cichnie. „Ustał przecie wiatru wiew”, mówi Pan Młody (Wyspiański 1973, 237). Domeną wiatru jest przestrzeń otwarta, pogrążona w ciemności natura, której przeciwieństwo stanowi oświetlony dom; w nim tłoczą się ludzie, śpiewają, hałasują, krzyczą. Przestrzeń zamknięta to świat społeczny, otwarta – domena tajemnicy. Istotna jest przy tym symbolika granicy między światami, symbolika liminalna; miejsce przejścia, ważne zawsze, gdy uruchamia się to, co fantastyczne, stanowią tu drzwi lub okna. Zaproszenie fantastycznych gości przez państwa młodych staje się okazją do ingerencji tego, co nieoswojone, obce, inne. Zasadę symbolicznego myślenia stanowi przekonanie o istnieniu magicznej granicy dwóch światów. Przypomnijmy słynny plakat stworzony przez Stanisława Wyspiańskiego towarzyszący krakowskiej prapremierze *Wnętrza* Maurycego Maeterlincka: widzimy tu podwojony wizerunek dziewczynki z dłońmi opartymi o szybę – w środkowej kwaterze okna brak tej, która odeszła, to miejsce wypełnia napis. Tak ważne u Wyspiańskiego wyobrażenie okien otwartych na zaświaty podjął, jak ukazała to Katarzyna Fazan, Tadeusz Kantor w swoim teatrze śmierci (Fazan 2009).

Eschatologiczny a zarazem odrodzieńczy sens dramatu wypływa wprost z mitu agrarnego i z symboliki ziarna, wbrew atmosferze ostatnich scen. Zdawać by się mogło, że to jedynie świat uśpiony, bez nadziei na przebudzenie, tymczasem dramat działa za pomocą swojej wewnętrznej energii. *Wesele* zostało zaprojektowane jako utwór, który dostarcza przeżycia o charakterze katartycznym. Jak wiemy, nie jest tragedią, ale właśnie jako dramat nawiązujący do obrzędu i do ukrytych, mitycznych znaczeń ma wielką moc wywoływania *katharsis*. Potencjał katartyczny jest tu największy w dramacie polskim od czasu Mickiewiczowskich *Dziadów*. To, co się stało podczas premiery, jest tego dowodem: aktorzy i widzowie nastawieni początkowo co najmniej ostrożnie, jeśli nie sceptycznie, przeżyli wspólnie coś niezwykle intensywnego i prawdziwego. Nie chodzi o zamkniętą w przestrzeni teatralnej akcję utworu, ale o wstrząs estetyczny i etyczny wywoływany przez dzieło – doznanie wstrząsu przez odbiorcę umożliwia jego wewnętrzne przebudzenie. Ten uniwersalny sens dzieła był ważny nie tylko w czasach przed odzyskaniem niepodległości.

Warto zawiesić dawne pytania o wymowę utworu i poddać się jego magii. Uśpienie czy odrodzenie? Dzięki ambiwalencji symboli nie musimy wybierać. Potencjał dramatu jest ogromny i wciąż niewyczerpany, a to, co najważniejsze, dokonuje się w ostatnich scenach i w chwili, gdy przedstawienie się kończy. W każdej udanej inscenizacji w przeżyciu tym bierze udział widownia. Można narzekać na nadmiar kulturowych odniesień w utworze,

co dziś stawia przed odbiorcą wysokie wymagania, ale zauważmy, że dzieło Wyspiańskiego zostało zaprojektowane jak swoista kapsuła czasu – przetrwalnik kultury XIX i jak się okazało także, antycypacyjnie, profetycznie, XX wieku. Nie szkoda więc wysiłku na przypominanie sobie, kto jest kim w *Weselu*, jakie były pierwowzory postaci i konteksty pojawiania się osób dramatu.

Rodzinny przekaz

Na zakończenie chcę się podzielić wspomnieniem rodzinnym, w którym kryje się coś znamiennego dla chwili sprzed odzyskania niepodległości – otóż na przedstawienia *Wesela* pielgrzymowano nawet z odległych zakątków ziem polskich. Ta fala objęła także moją rodzinę – niedługo przed wybuchem I wojny światowej do Krakowa przyjeżdżają na spektakl *Wesela* trzy niezamożne siostry z Zagłębia Dąbrowskiego.

Maria, Helena i Stefania opuszczają na krótko prowincjonalny, przemysłowy Sosnowiec położony blisko granicy zaboru rosyjskiego. Gdy wykiełkował ich zamiar, przeczytały *Wesela*, potem udało im się zaplanować odwiedziny u dalekich krewnych na Salwatorze. Jedną z sióstr była moja babcia, to ona opowiedziała mi tę historię i przekazała mi zniszczony egzemplarz *Wesela* – jest to trzecie wydanie z roku 1903. Dziewczęta kupiły najtańsze bilety, na balkonie II piętra (na tak zwanej jaskółce albo paradyzie) – dziś również zwiedzając Teatr Słowackiego, można zobaczyć, że prowadzą tam osobne schody, nie te reprezentacyjne, pokryte czerwonym chodnikiem. Na samej górze jest duszno i gorąco, ale to nie ma znaczenia. Są pierwszy raz w prawdziwym teatrze, bo amatorskie przedstawienia, które wcześniej widziały, się nie liczą. Wiedzą, że prędko nie pozwolą sobie na taką wyprawę i są przekonane, że *Wesela* trzeba zobaczyć. Najbardziej przejęta jest najmłodsza, trzynastoletnia Stenia. Gdy światła gasną i podnosi się kurtyna, siostry muszą ją trzymać mocno w pasie, tak bardzo wychyla się przez barierę balkonu, żeby jak najlepiej widzieć i słyszeć. To ona najważniej przeczytała dramat, a teraz dosłownie chłonie przedstawienie.

Wyobrażam sobie trzy panny Zbereckie w ich najlepszych, wizytowych sukniach i najlepszych bucikach, najpierw z niewielkimi bagażami w pociągu jadącym do Krakowa (mają ze sobą egzemplarz *Wesela*, chcą się jak najlepiej przygotować). Potem są u krewnych ojca, którzy dobrze wiedzą, że pracującemu ciężko wdowcowi z czworgiem dzieci nie powodzi się najlepiej. W dorożce, którą dziewczęta wracają z teatru na Salwator, rozmawiają rozgorączkowane – ich odbiór jest przede wszystkim podyktowany przez znaczenia patriotyczne, ale magia spektaklu sprawia, że zapamiętają ten wieczór na zawsze. Za rok wybuchnie wielka wojna i marzenia o niepodległości będą znacznie bliższe realizacji. Najstarsza wie więcej o tych nadziejach – często przekracza granicę rosyjską w Sosnowcu i pod pozorem robienia zakupów przenosi niepodległościową bibułę. Chciałyby

prowadzić samodzielne życie emancypantki; w przyszłości tylko ona spośród trzech siostr będzie miała dzieci. Dwie z nich marzą o tym, by się dalej kształcić, srodkowa nie ma takich ambicji, po ukończeniu szkoły handlowej chce szczęśliwie wyjść za mąż. Maria, która zna jedną z pierwszych krakowskich studentek, farmaceutkę, wiąże plany dalszej edukacji tylko z najmłodszą i najzdolniejszą siostrą; chce pracować, żeby ona mogła pójść na studia. Jednak Steni nie będzie to dane, umrze przedwcześnie w dramatycznym roku 1920.

Domowa legenda ma swoje potwierdzenie na szerszą, nie wyłącznie rodzinną skalę. *Wesele* wywołało rzeczywistą a nie tylko artystyczną zmianę; dramat Wyspiańskiego stanowił jeden z ważnych impulsów przemian społecznych; wstrząs, jaki przyniósł, wpłynął na kształt polskiego patriotyzmu w pierwszych latach XX wieku, co miało swoją kulminację w chwili wybuchu wielkiej wojny. Przełom dokonywał się równocześnie w wielu dziedzinach i miał wiele przyczyn; kwestionowano dotychczasowe granice warstw społecznych, zadawano pytania o możliwość przebudzenia się z marazmu i działań na rzecz odzyskania niepodległości. Kobiety brały w tych wydarzeniach świadomy udział.

Wesele to również dzieło założycielskie dla całej serii utworów, literackich, teatralnych, filmowych, które przez cały XX wiek – a także teraz – zadają pytania o stan społeczeństwa polskiego. Wyjątkowy weselny czas pozwala zobaczyć w syntetyczny skompresowany sposób to, co nas wszystkich dotyczy.

Bibliografia:

- Corbin Alain, 2021, *Wichura i wietrzyk. Historia sposobów doświadczania i wyobrażania wiatru*, Klenczon W. (przeł.), Warszawa.
- Czabanowska-Wróbel Anna (red.), 2009, *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Kraków.
- Despret Vinciane, 2021, *Wszystko dla naszych zmarłych*, Kropiwiec U. (przeł.), Kraków.
- Fazan Katarzyna, 2009, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków.
- Gennep Arnold van, 2006, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, Biały B. (przeł.), Warszawa.
- Gutowski Wojciech, 2009, *Wesele, czyli zaćmienie mitu*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Czabanowska-Wróbel A. (red.), Kraków.
- Kosiński Dariusz, 2009, *Uciec z „Wesela”*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Czabanowska-Wróbel A. (red.), Kraków.
- Kosiński Dariusz, 2007, *Polski teatr przemiany*, Wrocław.
- Kosiński Dariusz, 2010, *Teatra polskie – historie*, Warszawa.
- Leszczyński Adam, 2020, *Ludowa historia Polski*, Warszawa.

- Michalik Jan, Stafiej Anna (red.), 2003, *Magia „Wesela”*, Kraków.
- Miodońska-Brookes Ewa, 1997, *„Mam ten dar bowiem, patrzę się inaczej”*. *Studia o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków.
- Pochłódka Anna, Robotycki Czesław, 2009, *Kultura ludowa w dramatach Wyspiańskiego w kontekście współczesnej wiedzy antropologicznej*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Czabanowska-Wróbel A. (red.), Kraków.
- Popiel Magdalena, 2007, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków.
- Sitniewska Roksana, 2018, *Wesele*, w: *Słownik polskiej bajki ludowej*, t. 3, Wróblewska V. (red.) Toruń.
- Śliwińska Monika, 2020, *Panny z „Wesela”*. *Siostry Mikołajczykówny i ich świat*, Kraków.
- Wyspiański Stanisław, 1973, *Wesele*, Nowakowski J. (oprac.), Wrocław.
- Ziejka Franciszek, 1997, *Wesele w kręgu mitów polskich*, Kraków.

O Autorce:

Anna Czabanowska-Wróbel – prof. dr hab., badaczka literatury Młodej Polski, poezji współczesnej i literatury dziecięcej. Kieruje Katedrą Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej UJ. Autorka książek: *Baśń w literaturze Młodej Polski* (1996); *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski* (2003); *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego* (2005); *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu* (2009); *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice* (2013), *Utopia powtórzenia. Powtórzenie, podmiotowość, pamięć w literaturze modernizmu* (2019). Redaktorka i współredaktorka wielu książek zbiorowych, między innymi o twórczości Staffa, Tetmajera, Micińskiego, Wyspiańskiego, Bursy, Zagajewskiego, Różyckiego, o czterech żywiołach w literaturze dziecięcej. Członkini Komitetu Nauk o Literaturze PAN, Komisji Historycznoliterackiej PAN w Krakowie, Okręgowego Komitetu Olimpiady Literatury i Języka Polskiego w Krakowie.