

## **Maria Jolanta Olszewska: Wyspiański. Nowatorska opowieść o polskich toposach. Szkic do problemu**

Koncepcja dramaturgiczna tłumaczy sposób, w jaki w dramatach Wyspiańskiego objawia się prawda o Polsce i Polakach, o polskich dziejach i współczesności, dlaczego tak a nie inaczej funkcjonują tu polskie toposy. Aby prawda ta była pełna i wiarygodna poeta starał się dotrzeć do podświadomości swych bohaterów, a zatem do tego, co zostało przez nich zepchnięte gdzieś wstydliwie w głąb, świadomie wyrzucone z pamięci tak w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym – pisze Maria Jolanta Olszewska w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Wyspiański. Sztuka idei”.

Niewątpliwie sprawa Polski, polskości, wspólnoty narodowej i wyobraźni narodowej była nadrzędnym i wciąż powracającym tematem w twórczości Stanisława Wyspiańskiego romantyków, udusić się usiłuje go kadzidłami, sprawia się nad jego grobem triumf masek”.. „Świadomość narodu jest według Wyspiańskiego przepełniona schematycznymi ujęciami, uproszczonymi widzeniami brak w niej przejawów etycznych. Wyspiański zmierzał do obalenia fałszywych przekonań, idei funkcjonujących w myśleniu narodu. Były one wywiedzione przez niego nie tyle z historii, ile z niewłaściwej jej interpretacji, nie tyle z poezji romantycznej, ile z jej błędnego czytania”[1]. Celem działań artystycznych Wyspiańskiego nie była prosta krytyka ani apoteoza przeszłości i tradycji, ani też polemika z ideologią romantyczną. Autor *Wesela* był artystą, poetą-malarzem i

dramaturgiem wciąż poszukującym nowych form wyrazu dla udźwignięcia dręczących go nieustannie podstawowych pytań, wśród nich szczególne miejsce zajmowało pytanie o Polskę i polskość. Fundamentalne znaczenie dla odczytania sensu jego dramatów ma odszyfrowanie sposobów obrazowania przeszłości[2]. Wyspiański wielokrotnie powtarzał, że jego marzeniem było doprowadzenie każdej myśli do dramatu, o czym tak pisał do Lucjana Rydla: „Dramat wszędzie zawsze – jakimkolwiek obrzucony pojęciami, skorupami, grzybem, chwastami literackimi, konwenansem scenicznym, czy rutyną, czy szablonem, czy werwą, czy fantazją, ale dramat”[3].

Celem działań dramaturgicznych poety – jak wynika z powyższych rozważań – nie było komponowanie scen, wymyślanie nowych układów i sytuacji, mających swe źródła w swobodnej grze wyobraźni, tylko dążenie do ujawnienia działania ukrytych sił wewnętrznych w postaciach i rzeczach, które determinują wszelkie czyny. Żądza „odgadnięcia”, „ujawnienia” istoty czyjegoś życia staje się w przypadku dramatów Wyspiańskiego celem nadrzędnym. A zatem „pragnienie ujęcia istoty jakiejś rzeczywistości chęć pełnego odgadnięcia kogoś czy czegoś i chęć ukazania odgadniętego, wyłuskanego jądra jakiejś istniejącej już, określonej postaci czy zdarzenia – musiało jak ognia unikać dwu niebezpieczeństw: nieprawdy szablonu i nieprawdy fikcji. W jednym kryje się martwota niezróżnicowania, w drugim – nicość. Przyjęta, zmechanizowana formuła na ujęcie pewnych rzeczywistych zjawisk i wytwory łatwo pobudliwej imaginacji [...] – oba te krańce grożą nieuchronnie oderwaniem od rzeczywistości, od prawdy. Chęć odgadnięcia danej rzeczywistości wywołuje potrzebę nieoddalania się od niej, ale oparcia się na niej, a trzymanie się rzeczywistości w sztuce nazywamy przecież realizmem”[4]. Dlatego w kreowaniu zdarzeń i postaci Wyspiański skupił się na najniezbędniejszych motywach, eliminując wszelkie szczegóły i realia. Antydrobiazgowość

psychologiczna i usunięcie powszedniości nadało kompozycji, układowi dramatu i postaciom cechy sakralne i monumentalne. Tę, tak ważną dla kształtu artystycznego i ideowego sztuk monumentalność, wspiera akcja, z której Wyspiański świadomie usunął wszystko to, co jest zbędne z punktu widzenia celowości specyficznie rozumianej przez niego dramatycznej formy o charakterze tragediowo-misteryjnej.

*Celem działań  
dramaturgicznych poety – jak  
wynika z powyższych  
rozważań – nie było  
komponowanie scen,  
wymyślanie nowych układów i  
sytuacji, mających swe źródła  
w swobodnej grze wyobraźni,  
tylko dążenie do ujawnienie  
działania ukrytych sił  
wewnętrznych w postaciach i  
rzeczach, które determinują  
wszelkie czyn*

Tej logice  
dramatycznej została  
podporządkowana  
całość myślenia  
estetycznego twórcy.  
„Niejasność dzieł  
Wyspiańskiego  
zasadza się więc na  
nieprzejrzystości  
znaczeń, która  
wynika z tzw.  
samozwrotności  
znaków i ich  
układów, kierującej  
uwagę w pierwszym  
rzędzie na  
ukształtowanie

struktury dzieł. Byt niejasny dramaty zawdzięczają kompozycji obrazów, zacierającej bezpośrednią referencjalność, nie tylko czy nie tyle na poziomie pojedynczych znaków, co ich sekwencji i wzajemnych związków. Skutkiem tego niejasność ogarnia globalne sensy utworów”[5]. Dlatego też prowadzenie sporów o jednoznacznie czytelny sens utworów Wyspiańskiego ze względu na pozorny brak spójności, niejasności czy nieklarowność warstwy fabularnej i związaną

z tymi problemami formalnymi nieostrość semantyki sztuki (idei etycznej) wydaje się bezzasadne i badawczo mało efektywne. Trzeba zdawać sobie sprawę z tego, że „wypowiedzi te [...] stanowią materiał niejednolity, wielokrotnie nawet sprzeczny wewnętrznie, rejestrujący przemiany poglądów autora *Wesela* na sprawy dramatu, teatru, sztuki. Próby porównywania wniosków, nasuwających się przy analizie tekstów dramatycznych poety z jego deklaracjami i komentarzami, kryją w sobie sporo zasadzek, bo deklaracje te wyrażone są językiem dalekim od precyzji i jednoznaczności”[6].

Tak więc w przypadku Wyspiańskiego „dramat jest więc czymś wypadkowym między istnieniem transcendentnym i procesem rozumowania i przeżywania, jaki przechodzi artysta, odgadujący ów byt transcendentny. Jest także utrwalonym procesem poznania, odkrywaniem prawdy o sobie i o świecie otaczającym. Spektakl teatralny jest zaś użyciem dramatu w funkcji argumentu sądowego, sądzeni są wszyscy, którym ten dramat zerwie maskę: aktorzy, widzowie, krytycy, którzy o tym dramacie pisać będą, sam twórca także, poprzez ten dramat, zbliżający do prawdy, czynnie siebie kształtujący”[7]. Konflikt w utworach Wyspiańskiego powstaje w wyniku działania sił: wolności (moralnej postawy człowieka) i konieczności (transcendentnych sił niezależnych od ludzkiej woli). W obrębie struktury dramatycznej poeta świadomie łączy różne porządki wyrażające odmienne wizje świata. Człowiek nigdy nie będzie „panem” poznania i swej woli, bo nie on sam tylko rządzi światem, co jasno i wyraźnie uświadamia sobie w chwili „tragicznego rozpoznania”, czyli spotkania z Losem. Wszelkie ważne dla siebie kwestie Wyspiański rozważa w kontekście: teatr – świat i sztuka – świat, czyli na tle swych koncepcji estetycznych. „W Teatrze Świątyni historia nie sprawuje władzy nad literaturą dramatyczną. [...] Płaszczyznę zrównania ustanawia szczególnego rodzaju «sytuacja komunikacyjna», w której

widz występuje w roli misty, jest «obdarowanym łaską» świadkiem lub współuczestnikiem dramatu misteryjnego, i zarazem doświadcza euforycznych uczuć jednoczenia z gromadą»[8].

*Wszelkie ważne dla siebie kwestie Wyspiański rozważa w kontekście: teatr – świat i sztuka – świat, czyli na tle swych koncepcji estetycznych*

Ta koncepcja dramaturgiczna tłumaczy sposób, w jaki w dramatach Wyspiańskiego objawia się prawda o Polsce i Polakach, o polskich dziejach i

współczesności, dlaczego tak a nie inaczej funkcjonują tu polskie topoty. Aby prawda ta była pełna i wiarygodna poeta starał się dotrzeć do podświadomości swych bohaterów, a zatem do tego, co zostało przez nich zepchnięte gdzieś wstydliwie w głąb, świadomie wyrzucone z pamięci tak w wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym. Autor *Sędziów* w szczególny sposób dowartościowuje emocjonalną stronę człowieka, która w kontaktach ze światem i innymi ludźmi oraz relacjach z Bogiem stanowi element podstawowy, pozwalający na ukazanie pełni życia wewnętrznego. Tak o tym mówi Poeta w *Weselu*: „To tak w każdym z nas coś woła: jakaś historia wesoła, / a ogromnie przez to smutna. / A wszystko bajka wierutna” (*Wesele* akt I sc. 24)[9].

A więc obrazy dramaturgiczne ujawniają to, „co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach” (*Wesele*, IV, 38). Dlatego do fabuły *Wesela* Wyspiański wprowadził osoby dramatu, czyli widma, będące personifikacją lęków, marzeń, tęsknot, przeczuć realnych bohaterów dramatu. W trakcie weselnej nocy, którą poeta nazwał „chwilą osobliwą”, przychodzi im poznać bolesną, wstydliwą prawdę o nich

samych. Zostaje obnażona słabość ich charakterów, ujawnione najskrytsze ludzkie pragnienia, marzenia, tęsknoty, fobie, traumy. W *Wyzwoleniu*, gdzie Konrad, odgrywający swoją rolę na scenie krakowskiego teatru, będący stereotypowym wyobrażeniem symbolu walki narodowowyzwoleńczej, podejmuje wielką dyskusję z *Maskami*, a następnie schodzi do podziemi, gdzie stoczy walkę z *Geniuszem*, aby potem ponownie na scenie w pustym, pogrążonym w mroku teatrze – inferno ulec eryniom i stać się *Erynnisem*, co można odczytać jako próbę wyzwolenia się spod władzy narzuconej mu roli. Tak jak w *Weselu* i *Legionie* także w *Wyzwoleniu* Wyspiański demaskuje stereotypy, aby pokazać czyn, który jest myślą, i w ten sposób uzyskać wyzwolenie ojczyzny przez samoświadomość narodu. Twórca mocno podkreśla znaczenie etycznych aspektów wszelkich ludzkich działań, w tym o wymiarze publicznym – wspólnotowym.

Celem działań Wyspiańskiego nie było budowanie prywatnej wizji historycznej, wchodzenie w polemiki z romantykami, tylko rekonstrukcja społecznej pamięci o przeszłości, którą uznawał za sprawę fundamentalną dla egzystowania narodu. Obrazy przeszłości istnieją zatem w jego dramatach w szczególny sposób. Obrazy polskiej przeszłości utrwalone w zbiorowej świadomości to ciągi stereotypowych obrazów patriotycznych dotyczących warunków istnienia Polski i Polaków, powszechnie nasycone emocjami bliskimi patriotycznej egzaltacji. Z zacięciem, wciąż od nowa Wyspiański powracał do różnych polskich spraw i nieustrudzenie wypracowywał polską formę. Utrwalona w tych dramatycznych obrazach przeszłości okazuje się ukryta trudna, bolesna, traumatyczna. To drażniące go w polskiej rzeczywistości nieustanne dążenie do sławy, celebrowanie klęski otaczanej hołdem i czcią, zatruwającej serca i umysły, ofiara podlegająca estetyzacji i w ten sposób zostaje społecznie dowartościowana, ten rodzaj pamięci, sprzecznej ze zwyczajną ludzką

egzystencją, prowadzi wprost – jego zdaniem – do mistyfikacji historii. Mit powstańczy – mit patriotyczny – obecny w *Warszawiance*, *Legionie*, *Lelewelu*, *Weselu*, *Wyzwoleniu*, *Nocy listopadowej* został poddany pod wątpliwość i zdekomponowany. W tych utworach ujawnia swą siłę ironia jako sposób konstruowania świata przedstawionego. Ironia najlepiej ujawnia swą moc w globalnych sensach utworów Wyspiańskiego. Ma ona charakter demaskacyjny, obnaża wszelkie fałsze i „oskarża współczesnych o brak świadomości stawania się winnymi i ofiarami mechanizmu stwarzania złudzeń” [10] Jak widać oskarżenia twórcy nie są skierowane wobec konkretnej przeszłości i konkretnych osób. Dobrym tego przykładem jest Bolesław Śmiały.

*Celem działań Wyspiańskiego nie było budowanie prywatnej wizji historycznej, wchodzenie w polemiki z romantykami, tylko rekonstrukcja społecznej pamięci o przeszłości, którą uznawał za sprawę fundamentalną dla egzystowania narodu*

Z ogromnym wyczuciem Wyspiański rozpoznaje zło obecne w ludzkich działaniach i myślach, zło wpisane jest w byt. Ma zatem charakter pierwotny. Człowiek nosi zło w sobie, zniewala ono człowieka tak w wymiarze

indywidualnym, jak i zbiorowym. Wpisane w polskie dzieje okazuje się siłą niszcząca, źródłem wszelkich klęsk i cierpień. Osoby dramatu, wszelkie mary, zwidy, upiory, demony, maski mają charakter piekielny. Polskie dzieje wypełniają zdrady, mordy, wojny, nieudane powstania, wpisane w romantyczną konwencję patriotyczną, swą zatrutą atmosferą zniewalają ludzkie umysły. Wspólnota narodowa ma charakter pozorny.

Klątwa historii dotyka bohaterów *Bolesława Śmiałego, Skalki*, jak i *Warszawianki, Legionu. Wesela, Wyzwolenia, Nocy listopadowej*. Wszyscy bohaterowie cierpią na niemoc rozpoznania własnej przeszłości, dlatego podejmują fałszywy czyn.

W *Weselu* i *Wyzwoleniu*, będącym szczególnym jego dopełnieniem, Wyspiański świadomie buduje udramatyzowany „Polaków portret własny”, ponieważ za jego pomocą stara się odpowiedzieć na fundamentalne pytanie o możliwość zbudowania wspólnoty narodowej i wywalczenia upragnionej od pokoleń wolności. Te dwa dramaty stały się poruszającym do głębi obrazem ówczesnego społeczeństwa. Wyspiański ukazał jego realne problemy. Skupił się przede wszystkim, choć nie wyłącznie, na wzajemnych relacjach różnych warstw społecznych, podjął zagadnienie ich stosunku do sprawy narodowej, co pozwoliło mu ujawnić ich polityczną niedojrzałość, a szerzej rzecz postrzegając, wykazać im brak świadomości historycznej i poczucia tożsamości narodowej, egzystowanie w moralnej pustce i aksjologicznej próżni. Dlatego do fabuły dramatu Wyspiański wprowadził osoby dramatu, czyli widma, a do *Wyzwolenia* scenę z Maskami. Są one fabularyzacją jaźni głębokiej bohaterów, personifikacją ich lęków, marzeń, tęsknot, przeczuć, obsesji, fobii. W trakcie wesełnej nocy, którą poeta nazwał „chwilą osobliwą”, jak i podczas przedstawienia w Teatrze Miejskim, przyjdzie im poznać bolesną, wstydliwą prawdę o nich samych. Zostaje obnażona słabość ich charakterów i małość. Wraz z wejściem na scenę Chochoła, słomianego stwora, zaproszonego przez Poetę i Rachelę, na oczach widzów otwiera się „polskie” piekło, z którego kolejno wychodzą różne demony. Chochoł wprowadza na scenę korowód diabelskich widm, budzących lęk w bohaterach, odsłaniających przed nimi prawdę, przed którą najchętniej chcieliby uciec. Na scenie po kolei pojawiają się osoby dramatu i tym samym zaczyna się szczególny seans spirytualistyczny.

Najpierw przychodzi Widmo – upiór Ludwika de Laveaux, zmarłego narzeczonego Marysi; postać zapożyczona z literatury romantycznej – upiór zmarłego kochanka (Gustawa) z IV części *Dziadów* Mickiewicza, wizualizacja miłości romantycznej, ale również schyłkowego dekadentyzmu. Dziennikarz widzi błazna Stańczyka pochodzącego z XVI w., zwanego w Polsce „złoty wiekiem”, ze względu na jej wielkość i potęgę; błazna, będącego symbolem mądrości politycznej, rozwagi i troski o dobro państwa. Błazen demaskuje słabość moralną Dziennikarza, który, nie wierząc w nic, nie widzi perspektyw dla pozytywnego rozwiązania sprawy polskiej. Kaduceusz, który wręcza mu Błazen, w tradycji symbol pokoju, natomiast w *Weselu*, odwrotnie – politycznego sporu.

Kolejna postać, czyli Hetman Ksawery Branicki, współtwórca konfederacji targowickiej, tu występuje jako symbol stanowej pychy, warcholstwa i zdrady narodowej, ukazuje się Panu Młodemu, który nie potrafi do końca wyzbyć się wstydu z powodu małżeństwa z chłopką. („Po co się Pan z chłopką żeni?”, *Wesele* akt I sc.18) Uświadamia widzom, że szlachectwo sprowadza się do pychy, megalomanii, anarchizmu i warcholstwa. Do Poety przychodzi Rycerz Czarny – Zawisza Czarny z Grabowa, będący uosobieniem wielkości, honoru i męstwa polskiego rycerstwa, który walczyło pod Grunwaldem w roku 1410. We współczesnym świecie nie pozostało jednak nic z etosu rycerskiego, a próchno pod jego przyłbicą demaskuje iluzję poetyckich snów o potędze Poety. Dziad, przedstawiciel ludu galicyjskiego, widzi Upióra, w którym rozpoznaje Jakuba Szełę, jednego z przywódców kainowej rzezi galicyjskiej z 1846 r., czyli krwawych wystąpień chłopskich skierowanych przeciwko szlachcie, duchowieństwu i urzędnikom austriackim. Rzeź odczytuje Wyspiański jako symbol bezlitosnej zemsty chłopów na panach za wielowiekowe niewolnictwo, tym samym demaskując mrzonki o pojednaniu narodowym. Na końcu

korowodu widm dołącza kolejny piekielny gość, czyli Wernyhora – legendarny lirnik kresowy, wróżbita, który w proroczej wizji przepowiedział odzyskanie przez Polskę niepodległości w granicach przedrozbiorowych, a więc restytucję Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Wernyhora rozkazuje Gospodarzowi, do którego przybywa, pędzić do Warszawy i zwołać wszystkie stany w sejmie. Matka Boża na Wawelu pisze uniwersał powstańczy. Na czele armii powstańczej ma stanąć Archanioł. Gospodarz otrzymuje od Wernyhory złoty róg, symbol czynu zbrojnego i walki narodowyzwolenczej. Jego dźwięk ma wezwać wszystkie stany do walki o wolność Ojczyzny. Ma to być bowiem czyn zbrojny, łączący wszystkie stany w jedną wspólnotę w imię niepodległości Polski. Wernyhora każe zgromadzić lud uzbrojony w kosy przed kościołem i czekać świtu, kiedy to na dźwięk rogu rozpocznie się walka o wolność Ojczyzny. W kosy uzbrojeni byli przecież żołnierze Tadeusza Kościuszki, walczący pod Racławicami, a potem kosynierzy z powstania narodowego 1863.

Pamięć wielkiej, heroicznej przyszłości wydaje się żywa i twórcza. Jest to tylko złudzenie. Weselnicy ulegają sile narodowych pragnień, którymi od pokoleń karmili swą wyobraźnię Polacy marzący o niepodległości. Według Wyspiańskiego powstanie powinno wielkim czynem narodowym. Do tego Polacy jednak nie dorośli. Zbyt duże są wzajemne urazy i poczucie krzywdy. Gospodarz, pełny bojowego zapału i wiary w sens czynu, daje Jaśkowi złoty róg, symbol owego czynu narodowego, ale ten, schylając się po czapkę z pawim piórem, będącą w dramacie symbolem próżności i prywaty, gubił złoty róg. Jego dźwięk nie wezwie narodu do walki o niepodległość Ojczyzny, co potwierdzają pełne szyderstwa i boleści słowa kończące dramat:

Miałeś, chamie, złoty róg,  
miałeś, chamie, czapkę z piór:  
czapki wichur niesie,  
róg huk po lesie,  
ostał ci się ino sznur,  
ostał ci się ino sznur (*Wesele* akt III sc. 38).

*Wesele* kończy się sceną zbiorową. Wszyscy bohaterowie, zgromadzeni w izbie, zasłuchani w dźwięki smętnej melodii granej przez Chochoła na nutę narodowego tańca, poloneza, poruszają się bezmyślnie w rytm usypiającej muzyki. Popadają w letarg, oczekując nadaremnie głosu złotego rogu. „Chocholi taniec” wizualizuje duchowe uśpienie narodu, jego małość i słabość.

Symbolika Chochoła nie jest jednak do końca jednoznaczna w swej wymowie. Kryje on w sobie otulony przed mrozem krzak róży. Przykryty słomą krzak symbolizuje uwięziony i uśpiony naród, ale budzi nadzieję, że tak jak wiosną kwiat rozkwitnie na nowo, tak naród polski zmartwychwstanie. Wyspiański wierzy w ukrytą moc duchową narodu. Mówi o tym również inny symbol w *Weselu*, jakim jest złota podkowa, którą zgubił koń Wernyhory. Podkowę odnajduje Gospodyni i chowa do skrzyni „na zaś”. Ten gest w symboliczny sposób zapowiada przyszłe zwycięstwo. Ale kiedy ono nastąpi, tego nikt nie wie. Żeby doszło do odzyskania przez naród wolności, naród musi przejść przez piekło cierpienia i śmierci po to, aby oczyszczony z grzechów, zmartwychwstał do wspólnej walki o wolność. A zatem nie czyn zbrojny źle zaprojektowany, tylko czyn wolnej świadomości – czyn myślowy –

prowadzi do wolności i wybicia się na niepodległość. Trzeba pokonać zło w sobie. W *Weselu* prawda ta została wypowiedziana przez Pannę Młodą w rozmowie z Poetą:

PANNA MŁODA

Śniło mi się, że siedzę w karecie  
i pytam się, bo mnie więżą przez lasy,  
przez jakiesi murowane miasta  
„a gdzież mnie, biesy, wieziecie?”  
a oni mówią: „do Polski” —  
A kaz tyz ta Polska, a kaz ta?  
Pon wiedzą?

POETA

Po całym świecie  
możesz szukać Polski, panno młoda,  
i nigdzie jej nie najdziecie..

POETA

A jest jedna mała klatka —  
o, niech tak Jagusia przymknie  
rękę pod pierś.

PANNA MŁODA

To zakładka  
gorseta, zeszyta trochę przyciąśnie.

POETA

— — — A tam puka?

PANNA MŁODA

I cóż za tako nauka?  
Serce — ! — ?

POETA

A to Polska właśnie

(Wesele akt III sc. 16)

W *Weselu*, a potem w *Wyzwoleniu*, Wyspiański dokonał zapisu polskich marzeń, iluzji, lęków, rozczarowań, i bezsilności. Stworzył obraz narodu rozdartego pomiędzy wielkością a małością, marzeniami o wielkim czynie a codzienną materialną rzeczywistością. Polska dusza jest uwięziona jak w skorupie w formie patriotycznej utrwalonej przez martwą już tradycję historyczną. Dlatego poeta dokonał bezwzględnego rozrachunku z dziedzictwem romantycznym mesjanizmu, z mitami narodowymi takimi jak mit Tadeusza Kościuszki, bitwy pod Racławicami i kosynierów, mit insurekcyjny, mit piastowski i jagielloński, ciężący na polskim życiu umysłowym i artystycznym przełomu XIX i XX wieku. Z pasją zdemaskował myślowe i artystyczne konsekwencje uproszczonego, schematycznego rozumienia tradycji, które zniewala świadomość narodową Polaków, żyjących wśród stereotypów, półprawd, iluzji, a co prowadzi do megalomanii narodowej i ostatecznie grozi zagładą moralną narodu (symbolika „chocholego tańca”).

*Wesele* jest dramatem mocno zakorzenionym w polskiej historii, tradycji i kulturze. Odbiór tego dramatu jest trudny, ponieważ wymaga od odbiorcy konkretnej wiedzy historycznej oraz zaangażowania emocjonalnego i intelektualnego. Wśród obecnych w *Weselu* wydarzeń historycznych takich jak rozbiory Polski (1772, 1793, 1795), powstania narodowe (listopadowe 1830 i styczniowe 1863) i chłopskie wydarzeniem, które jest najbardziej bolesne to rabacja galicyjska (1846), która łączy się z innymi, bolesnymi wydarzeniami, przywoływanym przez Wernyhorę w rozmowie z Gospodarzem, jakim były powstanie Bohdana Chmielnickiego (1648) i krwawy bunt chłopów ukraińskich (1768) zwany hajdamacczyną, wystylizowanymi w *Weselu* na biblijne obrazy Dies irae. Źródłem narodowej katastrofy okazał się nierozwiązany przez wieki konflikt społeczny szlachta – chłopci. Ten

motyw powróci w Wyzwoleniu. Wyspiański miał świadomość, że powtarzające się w polskiej historii rzezie, najpierw bunty kozackie, a potem rabacja galicyjska, należą do najboleśniejszych wydarzeń w historii Polski. Pamięć o nich została zepchnięta w głąb podświadomości. Wpisane w jego dramacie w konwencję apokaliptyczną, będące symbolem krwawej zemsty chłopów na szlachcie polskiej, stały się wielką tragedią dla polskiego narodu. Ale – według Wyspiańskiego – jest tragedia nie przepracowana myślowo i duchowo. Ich przypomnienie jest wyrzutem sumienia dla szlachty i inteligencji. Wyspiański bezwzględnie zdemaskował fałszywy obraz solidaryzmu wspólnoty narodowej („sami swoi, polska szopa” (*Wesele* akt I, sc.8), to „taka szopka, bo to nie kosztuje nic” (*Wesele* akt I sc. 27)).

Wszystko okazuje się społecznym kłamstwem, ponieważ „wyście sobie, a my sobie, / każdy sobie rzepkę skrobie” (*Wesele* akt I sc. 4). Dramaturg obnaża fałsz ludomanii, anachronizm myślenia kategoriami solidaryzmu społecznego i iluzję cudu inteligencko-chłopskiego pojednania, ponieważ są to tylko „Słowa, słowa, słowa, słowa” (*Wesele* akt I Sc. 11). Ujawnia bolesną prawdę historyczną o wzajemnych stosunkach szlachty i chłopów („Pon się boją we wsi ruchu / Pon nas obśmiewają w duchu” *Wesele* akt I. sc. 1). W tym kontekście ludomania uprawiana przez inteligenckich bohaterów *Wesela*, ich zachwyty nad bajecznie kolorową wsią, śluby z chłopkami i bieganie boso po sadzie, co wyrażone jest słowami Żyda skierowanymi do Pana Młodego: „pan się narodowo bałamuci” (*Wesele* akt I sc.17), to wszystko jest zakłamywaniem rzeczywistości, ucieczką przed odpowiedzialnością wobec historii i przed jej traumą. Wyspiański jest w pełni świadomy tego, że uczynienie przez polską szlachtę z chłopów niewolników miało konsekwencje natury społecznej i politycznej i boleśnie zaważyło na kształcie świadomości narodowej i tożsamości narodu, który okrutnie

podzielony nie mógł solidarnie ruszyć do walki o niepodległość. Podobny obraz społeczeństwa pogrążonego w samozadowoleniu wyłania się ze spektaklu odgrywanego na scenie Teatru Miejskiego. Sztucznie podtrzymywany jest mit jedności narodowej i wyjątkowości narodu. Wyspiański z pełnym okrucieństwem nakreślił obraz swego pokolenia, żyjącego w złudnym przekonaniu o własnej wielkości. Jednocześnie ostro przeciwstawił się wszelkim pokusom misyjnego posłannictwa Polski. Mesjanizm kojarzył mu się z cierpiętnictwem i celebrowaniem klęski. Twardo stał na stanowisku aktywizmu duchowego. Czyn duchowy uruchamia sumienia, któremu Wyspiański przyznawał funkcję eschatologiczną.

Śmierć jest w dramatach Wyspiańskiego wszechobecna. Paradoksalnie staje się ona zapowiedzią odrodzenia. Doskonale obrazuje to projekt witraża dla katedry lwowskiej pt. Polonia, gdzie nad obumierającą Polonią i jej pogrążonym w smutku otoczeniem wybijają się pędy żywych kwiatów i ramiona chłopców kierujące się ku górnej partii witraża - ku Madonnie z Dzieciątkiem i Archaniołowi Michałowi. Także nacechowana tanatycznie treść innych witraży czy projektów witraży, zwłaszcza tego związanego z postacią Kazimierza Wielkiego, prowokuje myśl o zmartwychwstaniu. Do niego droga prowadzi przez cierpienie i śmierć. „Z śmierci ciało się urodzi / Duch Słowo, Słowo potęga / [...] / Zmartwychwstaniecie – młodzi” (*Legion*, scena XII). Bowiem „Umierać musi, co ma żyć...” (*Noc listopadowa*, scena III, w. 215). Przestrzeń sceniczna u Wyspiańskiego przekształca się w ten sposób w „teatr śmierci”, ale jednak nie w teatr absurdu. Dopiero świadomość śmierci w tym świecie nadaje ludzkiemu życiu sens i wartość.

A zatem dramaty Wyspiańskiego są dramatami śmierci nadającej im wymiar tragiczny i eschatologiczny. Miarą wielkości człowieka jest dla poety postawa wobec śmierci. Cierpienie ma zatem moc oczyszczającą, twórczą i odrodzeńczą. Śmierć i cierpienie zmywają z duszy człowieka to co złe i nikczemne. Życie kojarzy się poecie z płonąca pochodnią, taką jak ta w Meleagrze. Samotność – cierpienie – śmierć postrzega poeta w kategoriach czynu moralnego. Bierna postawa nie ocali człowieka Wyspiańskiego przed ciosami losu i dlatego, tak jak bohater tragedii antycznej, skazany został na wieczną aktywność. Czyn, śmierć i zło są w jego utworach wzajemnie ze sobą sprzężone. Ale w świecie Wyspiańskiego „nie masz życia, krom przez grzech”[11]. Idący przez świat człowiek nie uniknie zła i krzywdy, zostawia więc swój zbrodniczy ślad. O tym śpiewają Syreny w zakończeniu Powrotu Odysa. W ten tylko sposób – według poety – można nadać światu kształt. Dlatego „chcę w czynach moich – prosi Odys tak bliski w swej kreacji Edypowi Sofoklesa – obaczyć mą duszę”[12]. Według Wyspiańskiego człowiek w swym ziemskim bytowaniu, nieodwołalnie skazany na zło, musi przejść przez miłość i grzech, nadzieję i pokutę, cierpienie życia, co ma wartość oczyszczającą. „Wyjaśnienie «co to jest człowiek» może być dane w chwili zbliżenia ze śmiercią [...], w odsłanianiu przed Bogiem prawdy zdobytej we własnej świadomości. Prawdy o swej pozornej wielkości i nędzy bytowania, prawdy wypełniającej młodość nieskażoną złem, prawdy o ocaleniu od zła przez miłość. Dochodzenie do prawd o sobie jest właśnie czynem człowieka. [...] Czyn to akt woli uruchamiający pracę w sumieniu, odsłaniający prawdę człowieka. [...] to [...] kierowanie się ku jedności z wolą Boga, Boga odnajdywanego w sobie, a nie w kreacji społecznego porządku”[13].

Dlatego z jego dramatów, wykorzystujących w twórczy sposób legendy, podania, ikonografię, anegdotę historyczną, daje się wyprowadzić myśl wykraczającą poza wąsko rozumianą polską historię, w kierunku refleksji moralnej i egzystencjalnej, a przede wszystkim nad obecnością zła w ujęciu indywidualnym i zbiorowym[14]. Pozostaje wiara, taka jak ta w Nocy listopadowej:

Wieki i lata, co przyjdą,  
żyć będą ziaren tych treścią.

[...]

Pokoleniom ostawię czyny,  
po ojcach wielkich – wielkie wskrzeszę syny –  
kiedyś – będziecie wolni

(Noc listopadowa, scena VIII, w.182-190)[15]

I drugi ważny fragment świadczący o wierze Wyspiańskiego w możliwość wyzwolin ducha w narodzie:

[...]

O Boże! pokutę przebyłem  
i długie lata tułacze;  
dziś jestem we własnym domu  
i krzyż na progu znaczę...

[...]

Bożego narodzenia  
ta noc jest dla nas święta.  
Niech idą w zapomnienia  
niewoli gnuśne pęta.

Daj nam poczucie siły  
i Polskę daj nam żywą,  
by słowa się spełniły  
nad ziemią tą szczęśliwą.

Jest tyle sił w narodzie,  
jest tyle mnogo ludzi;  
niechże w nie duch twój wstąpi  
i śpiące niech pobudzi.

Niech się królestwo stanie  
nie krzyża, lecz zbawienia.  
O daj nam, Jezu Panie,  
twą Polskę objawienia.

[...]

(*Wyzwolenie*, akt II, w.1454-1547; 1482-1497)[16]

Wyspiański zawsze i do końca obsesyjnie wręcz będzie przekonany, że: „Polska to jest wielka rzecz” (*Wesele*, II, 10). Droga prowadzi do niej przez wielki czyn dany z wolą wieków, o co modlił się w Hymnie *Veni Creator*. Wszelkie wydarzenia, bohaterowie, przedmioty, rośliny – tej idei są tu podporządkowane, budując szczególne kody patriotyczne, trudne w bezpośredniej lekturze. Może dlatego tak łatwo i wygodnie, jak pisał Stanisław Brzozowski: „Fałszuje się dziś Wyspiańskiego – tak jak fałszowało romantyków, udusić się usiłuje go kadzidłami, sprawia się nad jego grobem triumf masek”[17].

*Maria Jolanta Olszewska*

Foto: Polskie Radio

[1] M. Bukowska-Schiemann, *Wyspiański. Warianty odbioru*, [w:] *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, pod red. J. Błońskiego i J. Popiela, Kraków 1994, s. 7.

[2] Ibidem.

[3] S. Wyspiański do L. Rydla, list z 26.11.1896, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, Kraków 1979, cz. I, s. 383.

[4] T. Makowiecki, *Poeta-malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 156, 160.

[5] M. Bukowska-Schiemann, *Ja w śnie narodu przeklętym, uśpiony, Stanisława Wyspiańskiego dramaty – sny*, Gdańsk 1994, s. 7–8.

[6] E. Miodońska-Brookes, *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1972, s. 8.

[7] Ibidem, s. 12–13.

[8] M. Rawiński, *Dramaturgia polska 1918-1939*, Warszawa 1993, s. 98.

[9] Wesele na stronie [www.wolnelektury.pl](http://www.wolnelektury.pl)

[10] M. Bukowska-Schiemann, *Wyspiański. Warianty odbioru*, s. 23.

[11] S. Wyspiański, *Skałka*, [w:] idem, *Bolesław Śmiały. Skałka*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1969, s. 161.

[12] Idem, *Powrót Odysa*, [w:] idem, *Achilleis. Powrót Odysa*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1984, s. 230.

[13] M. Bukowska-Schiemann, *Wyspiański. Warianty odbioru*, s. 31–32, 30.

[14] *Ibidem*, s. 29.

[15] *Noc listopadowa*, [www.wolnelektury.pl](http://www.wolnelektury.pl)

[16] *Wyzwolenie*, [www.wolnelektury.pl](http://www.wolnelektury.pl)

[17] S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze kulturalnej*, Lwów 1910 s. 532 (reprint).