

DLACZEGO RÓŻA NIE ZAĆMIŁA WESELA O przyczynach powodzenia dzieła Wyspiańskiego

Wyspiański i Żeromski. To Wilhelm Feldman najczęściej łączył nazwiska tych dwóch, ogromnie przez siebie cenionych pisarzy. Jednakże nawet on dosłuchał się „znajomego echa [...] chochoła” w *Dumie o Hetmanie*, a nie w *Róży*¹. Późniejszym badaczom, m.in. mnie samej, a także Ewie Kalembie-Kasprzyk², zdarzało się wspomnieć o pewnych podobieństwach *Wesela* i *Róży*, jednakże nie zauważono szczególnych więzów łączących te dwa utwory. *Róża* Stefana Żeromskiego – przedstawiam tezę niniejszego tekstu – została napisana jako przeciwstawna, dyskusyjna odpowiedź na *Wesele*.

Zanim przejdziemy do właściwego tematu – kilka uwag. Otóż trzeba koniecznie pamiętać przy dalszych rozważaniach o ogromnej różnicy, jaka istniała pomiędzy cieszącą się autonomią Galicją, a uciskaną przez najgroźniejszego zaborcę Kongresówką. Wiele odmienności między *Weselem* a *Różą* z tych geopolitycznych różnic wynika. Dochodzi do tego inny przedział czasowy: *Róża* została wydana w roku 1909, zatem w smutnych latach, jakie nastąpiły po upadku rewolucji (powstania, jak ją niekiedy nazywano) 1905-1907. Zwłaszcza ostatnia faza rewolucji ukazała – obok przejawów bohaterstwa – przerażający brak zgody w narodzie, częste wypadki zdrady, upadek moralności. To właśnie dlatego w latach 1907-1914 nasila się w literaturze polskiej refleksja nad stanem polskiego społeczeństwa. Refleksja tym bardziej potrzebna, że już powoli narasta świadomość zbliżającej się zmiany: przecucie wojny. Odżywa tradycja ostrej krytyki, przestróg, napomnień, katastroficznych wizji przyszłości; tradycja zatem Piotra Skargi, *Grobu Agamemnona* Słowackiego i – to już wersja najbliższa czasowo – *Wesela* i *Wyzwolenia*. Najwybitniejsi pisarze, głównie związani z Kongresówką, starają się zdiagnozować i mity narodowe, i wady narodowe: Waław Berent w *Oziminie*, Tadeusz Miciński w *Xsiędzu Fauście* (rozdział *Tajemnicze miasto* to wręcz paszkwil na ówczesną Warszawę), Adolf Nowaczyński (m.in. w dramacie *Wielki Fryderyk*), a także, czy może przede wszystkim, Żeromski: w *Dumie o Hetmanie* (historyczna sceneria tylko wzmocniła siłę wyrazu), w *Urodzie życia* i w *Róży*. Demaskacja wad – dodajmy – łączy się często z próbami terapii.

¹ Zob. W. Feldman, „Krytyka” 1908, t. 2, s. 355-362, [cyt. za:] A. Hutnikiewicz, *Żeromski*, Warszawa 1987, s. 99. We wcześniejszej recenzji z *Wesela* Feldman ładnie połączył obydwu pisarzy: bohaterzy utworów Żeromskiego (choć również innych, np. Sieroszewskiego) znajdują Złoty Róg Wyspiańskiego. (*O złoty Róg*, „Krytyka” 1901, s. 341, [cyt. za:] *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, oprac. A. Lempicka, Kraków 1970, s. 115-116)

² Zob. E. Kalemba-Kasprzyk, *Prometeusz z przepiórką. Dramaty Stefana Żeromskiego: od Czarowira do Przełęckiego*, Poznań 2000.

Przypomnijmy to miejsce *Wesela*, które stanowi najbardziej pesymistyczną ocenę galicyjskiej teraźniejszości. Jest to rozmowa Dziennikarza ze Stańczykiem. To tu padają słowa o zsuwaniu się ku przepaści, o próchnie, trupach, gniciu, pleśni, a także – o wstydzie. Podsumowanie tej rozmowy jest wyjątkowo przejmujące: „Czy my mamy prawo do czego?! / Czy my mamy jakie prawo żyć...?” (II, 496-497)³. Dziennikarz woła „Nieszczęścia”; może ono by „nareście dobyło nam z piersi krzyku”. *Róża* to właśnie ów „krzyk” po spełnionym nieszczęściu, „Skarga to straszna”, jak pisał używając słów Kornela Ujejskiego, Stanisław Brzozowski.

Sięgnięcie przez Żeromskiego do *Wesela* nie zaskakuje; zrobił to trochę później również Waław Berent w *Oziminie*. To właśnie w tym, bardzo przecież znanym utworze znaleźć można było i proces demaskatorski wytoczony polskiemu społeczeństwu, i hasła, które około roku 1909 stały się szczególnie aktualne. Na przykład takie (są to słowa Poety):

Polska to jest wielka rzecz:
 podłość odrzucić precz,
 wypisać świętą sprawę
 na tarczy [...] (II, 640-643)

Spróbujmy przyrzeć się dokładniej na czym polegało owo nawiązanie *Róży* do *Wesela*. Zaczniemy od tytułu dramatu Żeromskiego.

W *Weselu* o wiele ważniejsza niż krzew czy kwiat jest zimowa, słomiana osłona róży: chochoł, pałuba, jak mówi Rachel. W tekście zatytułowanym *Dekoracje*, który poprzedza właściwy dramat, mówi się tylko o „krzewie otulonym w słomę”, a nie o krzewie różanym. Jest jednak i taki oto fragment, mówiony przez Rachel:

nie przeiębi najgorszy mróz,
 jeżeli kto ma zapach róż;
 owina go w słomę zbóż,
 a na wiosnę go odwiążą
 i sam odkwitnie. (I, 1251-1255)

To właśnie te słowa i tylko one, zostały wyeksponowane przez badaczy⁴. Połączone z odpowiednią formułą Adama Mickiewicza o „lawie” i Juliusza Słowackiego

³ S. Wyspiański, *Wesele*, [w:] *Dziela zebrane*, t. 4, Kraków 1958. Wszystkie cytaty z *Wesela* z tegoż wydania, w nawiasie obok cytatu cyfra rzymska oznacza akt, arabska numer wiersza.

⁴ R. Starzewski, *Wesele Wyspiańskiego*, Kraków 2001, s. 23. Pierwodruk: „Czas” 1901, nr 65-67, 69-70). Starzewski zaraz po premierze zwrócił uwagę na „rubaszną powłokę” i czekające na odkwitnięcie „liść i kwiat i owoc”, konkludując: „Jak w chochoł owiązana i polska dola”.

o „czerepie rubasznym” funkcjonują jako jeden z polskich symboli odrodzenia, symboli eleuzyńskich. Czy taka była intencja Wyspiańskiego: tego się nie dowiemy; wiadomo, że Wyspiański odmawiał objaśniania swoich symboli.

W gruncie rzeczy dopiero w świetle dramatu Żeromskiego róża z *Wesela* nabiera takiego właśnie znaczenia. Żeromski ukazał różę bez szpecącej słomianej osłony. Jest to kwiat rozkwitłej róży, symbol bohaterstwa i przelanej męczeńskiej krwi. Oto słowa Zagozdy z dramatu Żeromskiego: „Na zaklętych grobach powstańczych i bojowniczych zasadzą różę czarującą – różę świętą, której kwiat urząd najwyższy ludu nadawać będzie jako znak sławy, nagrodę za bohaterstwo, cnotę i geniusz. Wyznaczą dzień na pograniczu wiosny i lata, kiedy różę wypiją sok z prochów [...]” (s. 22)⁵. Taką właśnie nagrodę, „czarującą, szkarłatną różę”, opuszcza na pierś uśpionego więźnia Bożyszczę. Najważniejsza jednak jest scena przesłuchania w Sprawie drugiej: Czarowic, po wyniesieniu skatowanego Osta, „wydobywa chustkę, idzie na środek, w to miejsce, gdzie Oset leżał, przyklęknął i ściera chustką krew z ziemi”(s. 136). Potem pokazuje ją Naczelnikowi: „Patrz pan: czerwona róża” (s. 140). Czarowic również otrzymał – w zakończeniu – nagrodę róży: jest to tym razem dzika róża, której płatki strąca na martwego bohatera – Bożyszczę.

Ale i chochoł pojawia się w dramacie Żeromskiego. Jest to scena odwołująca się wprost do tekstu pierwotnego: do *Wesela*. Czarowic mówi do publiczności zgromadzonej na warszawskim balu maskowym (pomimo krwawych wypadków karnawał odbywał się w Warszawie normalnie): „Szeroko, szerzej zatoczyć taneczne koło. Nadszedł nareszcie po nocy tak długiej wesela waszego czas. Nie możemy niestety, niestety! – przywołać skrzypka godnego was, [...] Przywołaliśmy w nędzy naszej ku waszej uciezce muzykusa, na jakiego nas stać. Ubrał się w co ta miał. Związane wprawdzie ma ręce, ale wam zaśpiewa piosenkę ulubioną. Wybaczcie prostakowi. Śpiewajże państwu pioszeczkę, warszawski chochole!...” (s. 113). Ów warszawski chochoł, to powieszony skazaniec, w nakrochmalonym worze (jak było wówczas w zwyczaju) z resztkami urwanego postronka. Wzbudza on wśród balowej publiczności popłoch i wołanie o policję.

W zacytowanym przed chwilą fragmencie była mowa o „tanecznym kole”. Owo taneczne koło, oczywiście rodem z *Wesela*, powtarza się raz jeszcze; tym razem podczas przesłuchania. Czarowic mówi do Naczelnika: „Pan tu wspomniastes: karnawał w Warszawie [...] I ja mam chęć dziś tańczyć do upadłego, upaść w radosnym tańcu!” (s. 140). I rzeczywiście – zostaje puszczony w koło bijących go siepaczy. *Nota bene* są to rodacy-zdrajcy.

⁵ S. Żeromski, *Róża*, [w:] *Pisma*, t. 20: *Dramaty* (1), Warszawa 1955. Wszystkie cytaty z *Róży*; z tegoż wydania obok cytatów umieszczono w nawiasach strony. Do symbolu eleuzyńskiego powraca się w *Róży* na s. 28; Bożyszczę: „Nienawidzę złego, które w was jest, aczkolwiek przez wieki patrzenia w złe zrozumiałem, ja, lekarz waszej natury, że jest ono twardym i grubym nasieniem, z którego, gdy minie długa zima i wiosna wasza nastanie, dopiero wypuści kły”.

Róża, chochoł, taniec to łatwe stosunkowo do identyfikacji wspólne tematy. Sięgnijmy po mniej oczywiste, takie np. jak zdrajca. W *Weselu* jest to postać historyczna, Hetman, nazwany przez diabłów Braneckim. Jego zjawa („Pali pieniążek moskiewski?”) nękana przez diabły niczym Widmo Pana w *Dziadach*, została wykreowana na sposób ludowo-baśniowy. Zupełnie inaczej prezentuje zdrajcę Żeromski: Anzelm to dawny towarzysz, który wydał na mękę i śmierć znanych sobie bojowników z Czarowicem na czele. Pisarz, którego szczególnie pasjonował manicheizm, zło w naturze ludzkiej, stworzył znakomite studium zdrajcy, który upaja się swoją potęgą: „Na kogo padły moje oczy straszliwe, ten umierał [...] Ten kraj, którym sobie z niczego wyteżeniem woli utworzył, stał się moim mocarstwem. [...] Stałem się równy Bogu i szatanowi”(s. 18). Zdrajcy, w tym także Judasz, często goszczą w latach 1907-1914 na kartach utworów literackich, jednakże kreacja Anzelma jest wśród nich zdecydowanie najlepsza.

Szukajmy dalszych nawiązań do *Wesela*. Utwór Wyspiańskiego realizuje – jak wiele innych w tym czasie – Nietzscheański (ale także Ibsenowski) chwyt zdzierania masek, obnażania zafalszowań. Służy temu cała akcja utworu, streszczona słowami Gospodarza:

wszystko była maska podła:
 chłopcy, pany, pany, chłopcy, (II 1423-1424)
 [-----]
 wszystko była podła maska
 farbiona – jak do obrazka: (II, 1427-1428)

I jeszcze tak:

a o, co z nas pozostało:
 lalki, szopka, podłe maski,
 farbowany fałsz, obrazki; (II, 1459-1461)

Żeromski, podobnie jak Miciński w *Nietocie* i *Wicie*, posługuje się w podobnym celu rozległym symbolem: maskaradą. Prezentowane na balu kostiumy i maski, komentarze uczestników balu, podsuwają odbiorcy wyraźny, bardzo ostry osąd polskiego społeczeństwa.

Na maskaradzie pojawia się m.in. rycerz. Jak pamiętamy, Rycerz z *Wesela* (Zawisza Czarny) niesie „orężną dań” i „Moc”, jednakże po podniesieniu przyłbicy ukazuje Poecie „pustość, proch;” i „Śmierć, – – – Noc!”. Żeromski ustosunkował się do sceny Poeta-Rycerz w *Weselu* zdecydowanie krytycznie. Rycerz w *Róży* to jedna z tych postaci na balu maskaradowym, która została przyjęta przez publiczność nie tylko niechętnie, ale i z drwinami. Oczywiście nie należy identyfikować Żeromskiego z publicznością, jednakże tutaj sprawa jest bardziej skomplikowana niż w przypadku innych masek. Przypomnijmy odpowiedni fragment z *Wesela*: Poeta odpowiada przez łzy Rycerzowi wzywającemu go na nowy Grunwald: „czymże

bym ja tam być miał” (II, 612). A oto głos z publiczności w *Róży* zwrócony do Rycerza. Nie trudno doszukać się w nim elementów parodii: „Jesteśmy ludzie niewojenni, nad-cywilni, pozamilitarni. Nic nie mamy do czynienia z pałaszami. Darmo nas podjudzasz do „czynu” swym blaszanym durszlakiem”(s. 95). I dalej: słowom Poety z *Wesela*: „– Przyłbicie wznieś!” – wtóruje w *Róży* wezwanie publiczności: „Podnieś no, nieustraszony, maskę z fizjonomii!” (s. 95). I inny głos: „Nie udźwignie, bo to z prawdziwej blachy cynkowej, wyprodukowanej w Dąbrowieckim Za-głębiu”(s. 96). Taka postawa balowej publiczności demaskuje oczywiście jej stosunek do czynu zbrojnego. Jednakże wyraźne elementy parodii pozwalają się domyślać czegoś więcej. Żeromski, który nie lubił Kazimierza Tetmajera (w jednym z listów pisał, że to „zupełny dureń, pozer”⁶) w ten właśnie sposób wydrwił jego dramat o Zawiszy i jego postać jako Poety w *Weselu*.

Jest bowiem w *Róży* inny rycerz, potraktowany zupełnie inaczej. To już nie maskaradowy przebieraniec. Zjawia się w więzieniu we wspaniałej zbroi z mieczem i młotem głosząc mocarstwo woli. Stanowi symboliczny odpowiednik obudzenia się w Czarowicu mocy, energii, poczucia wewnętrznej wolności; tego wszystkiego, czego brakowało dekadenskiemu Poecie w *Weselu*. I znowu następuje gra z tekstem pierwotnym: kiedy Rycerz daje Czarowicowi broń, ten zachowuje się w sposób zdecydowanie odwrotny w stosunku do Poety w *Weselu*: „w szale radości pochwycił miecz, przycisnął do piersi. Ustami przywarł do rękojeści” (s. 66). Rycerz w *Róży* rozwała mur i kraty; razem z drugim więźniem, Danem wylatują w przestrzeń na koniach. W ten sposób została usymbolizowana możliwość poczucia wewnętrznej wolności nawet w więzieniu⁷. **Bibli. Jan**

Jak widać, krąg podobieństw ciągle się rozszerza. Wydawałoby się np. że więzienie jako takie nie ma nic wspólnego z utworem Wyspiańskiego. A jednak rozmowę Czarowica z Zagodzą o nudzie więziennej i sposobach jej przełamywania inaczej się odbiera pamiętając wynurzenia Nosa w *Weselu*; wynurzenia, które jak wszystkie akcenty dekadenskie wyraźnie denerwowały Żeromskiego. Oto słowa Nosa:

Wszystko nudzi,
wszystko mi się przykrzy już;
koło serca mi się studzi. (III, 17-19)
[-----]
o Wielkościach darmo śnić, (III, 36)

Zwróćmy zwłaszcza uwagę na ostatni przytoczony wers: „O Wielkościach darmo śnić”. W *Róży* śni się ciągle o zadaniach przerastających ludzką słabość. Stąd ak-

⁶ List do Oktawii Żeromskiej z IX 1899 roku, [cyt. za:] Stefan Żeromski. *Kalendarz życia i twórczości*, oprac. S. Kasztelowicz i S. Eile, Kraków 1961, s. 156.

⁷ W *Róży* także są nawiązania do *Wyzwolenia* Wyspiańskiego. Tym problemem jednak nie będziemy się zajmowali.

centy Nietzscheańskie, obecne już – jak wiadomo – w utworach Wyspiańskiego: młot, słowo Moc itp.

Nawiązania do *Wesela* można wyśledzić na różnych poziomach tekstu; nie zawsze jest to dyskusja, czasem mamy do czynienia z twórczą kontynuacją. Na przykład muzyka. W *Weselu*, ludowa i (co podkreśla tekst poboczny) melancholijna, stanowi ważne, ale tylko – tło. W *Róży* – urasta muzyka do osobnego tematu: koncert trojga, a potem tylko dwojga skrzypiec jest jednym z najważniejszych ówczesnych opisów odbioru utworu muzycznego. Takiego odbioru, który jest ekstazą i ostatecznym poznaniem. A także jest – po okropnych scenach więziennych – oczyszczeniem.

Na szczególną uwagę zasługuje podjęcie przez Żeromskiego tego chwytu z *Wesela* („co się komu w duszy gra”), który Stanisław Przybyszewski nazwał „projekcją wewnętrzną walki i rozterki”, i który uznał za symbol w dramacie⁸. W *Róży* taką rolę spełnia Bożyszczce. Żeromski odwołuje się do Percy’ego Shelleya, u którego „Bożyszczce ma swój tron w głębi ludzkiego umysłu”⁹. Owo Bożyszczce, nazwane także Dajmonionem zostało poszerzone u Żeromskiego o cechy duszy-absolutu: nieśmiertelnej, obdarzonej znajomością całej przeszłości dziejowej. Jednakże podobnie jak zjawy w *Weselu*, miewa również Bożyszczce w *Róży* wyraźny sobowtórowy charakter. Tak jak wtedy, kiedy jawi się Czarowicowi jako rycerz „mocarstwa woli”. Tak jest, kiedy jako pirat walczy z Czarowicem usiłującym odepchnąć pokusę zobaczenia Krystyny. A także wtedy, kiedy – za pomocą argumentów Henri’ego Bergsona z *Ewolucji twórczej* na temat wynalazku – przekonuje Dana o konieczności użycia broni masowego rażenia. Część dramatu Żeromskiego dzieje się w ogóle w psychice bohatera, stąd także swoista gospodarka czasem, utrudniająca zrozumienie utworu.

Ów szczególny kontredans kontynuacji i dyskusji *Róży* z *Weselem* widoczny jest również na wyższych układach znaczeniowych. Marazm polskiego społeczeństwa, tak wyraźnie podkreślany w *Weselu* niepokoi również autora *Róży*: gnuśność, to obok podłości jedno z częstych słów Żeromskiego. Mówi Czarowic: „Polska, zastój, nędza i ja – to jedno” (s. 49). Jednakże – w przeciwieństwie do *Wesela* – są w *Róży* wyraźne próby przełamania owej gnuśności. W przejmującym monologu Czarowica w więzieniu są m.in. również takie słowa: „...Jakże wytrzebić z dusz stuletnie zmartwienie polskie, tchnąć w rzesze wolę czynną, w której każdym akcie byłaby myśl rządząca?” (s. 49) Czarowic snuje w więzieniu marzenia o swoich przyszłych dokonaniach. Są to plany trochę neopozytywistyczne (nie odosobnione wtedy): budowa szkół, rozbudowa miast, rozwój nowoczesnego rolnictwa i handlu, rozszerzenie górnictwa. „Prastara wspaniałość” połączona z „nowoczesnym geniuszem”.

⁸ Zob. S. Przybyszewski, *O dramacie i scenie*, Warszawa 1905.

⁹ Mottem *Róży* jest cytat z P.B. Shelleya, *Fragment*, z 1821 roku.

Zatem nie – jak w *Weselu* – gdzie w zakończeniu Jaśkowi dech zapiera „Rozpacz, a przestrach i groza obejmują go martwością”. W *Róży* pokazana jest konkretna droga wyjścia. Nawet z niewoli narodowej. Żeromski miał zawsze skłonności do myślenia utopijnego, jednakże zakończenie *Róży* to już zupełnie inna *science-fiction*. Współwzięcie Czarowica, Dan wymyślił broń, coś w rodzaju lasera, za pomocą której kilkoro wtajemniczonych osób niszczy (właściwie pali) armię rosyjską. Za to zbyt fantastyczne rozwiązanie złązano Żeromskiego, choć był to autentyczny pomysł młodego inżyniera. Wynalazek Dana zaskakuje zwłaszcza w zestawieniu z bronią gotowych do niepodległościowego zrywu uczestników wesela i zgromadzonych na błoniach chłopów: były to kosy, szable, flinty i pistolety. Czy to zamierzone przeciwstawienie?

Inaczej także wygląda w obydwu utworach zbratanie z ludem (ów „lud” zresztą także nie jest jednakowy). W *Weselu* jest ono zasugerowane jako powierzchowne: „maska podła: chłopcy, pany”. Ileż w tym dramacie momentów ukazujących wzajemną odmienną, by nie rzec: wzajemną niechęć! W *Róży* owo zbratanie polega na czymś innym, Czarowic ma świadomość wyrwania ludu z rąk zaborcy; tego ludu, który w latach 1846 i 1863/4 dostarczał wrogom pojmanych lub zabitych powstańców. Oset i Czarowic razem konspirują, razem przeżywają kaźnię więzienną, łącząc się nie – w tańcu weselnym, lecz w „tańcu” przestuchań.

Jednakże nie ulega wątpliwości, że obydwu autorom droga była idea narodu zjednoczonego, zdolnego przeciwstawić się sile zaborców. Jest w *Weselu* scena, w której wszyscy goście weselni łączą się w zgodnym, zbiorowym przeżyciu. Tekst poboczny tak opisuje tę chwilę oczekiwania na cud wolności: „Wszyscy pochyleni, półkłępczący, zasłuchani; silnie dzierżąc w prawicach kosy; to mając szable, ze ściany pochwycone; to znów jakieś flinty i pistolety; w tym zasłuchaniu jak w zachwycie duszy”¹⁰.

A oto wersja Żeromskiego: tłum ogląda obrazy Grottgera: „W ciągu sekundy trwa zjednoczenie inteligencji, posiadaczy, rzemieślników, chłopów, robotników w uniesieniu, które mogłoby się stać źródłem odradzającego czynu. Nikt w tym gronie nie mógłby powiedzieć: Polska – to ja. Wszyscy mogliby o sobie powiedzieć: My – to Polska”(s. 85-86).

Przedstawiona tu próba ukazania relacji między dwoma tekstami: *Weselem* i *Różą* nie jest jeszcze pełna. Za chwilę do niej powrócimy, przyjmując nieco inny punkt widzenia. Jednakże już dotychczasowe porównanie nasuwa trochę niepokojące wnioski. *Róża* jest utworem dojrzałym, bogatym w przemyślenia, bardziej wysuniętym w przyszłość. Jednocześnie utworem co najmniej tak nowatorskim jak *Wesele* i na pewno nasyconym w jeszcze większym stopniu niż utwór Wyspiańskiego żarliwym patriotyzmem. Zawiera studium psychiki zdrajcy i – o czym się tu nie mówiło – studium psychiki więźnia, studium polskiego inteligenta, a nawet –

¹⁰ S. Wyspiański, *Wesele*, s. 222.

studium nowej, próbującej być wolną – kobiety. Przedstawia wreszcie *Róża* dyskusję polityczną ówczesnych partii i obozów. Dlaczego zatem nigdy nie uzyskała ani cząsteczki tego powodzenia, jakie stało się udziałem *Wesela*? I to zarówno u publiczności, jak i u badaczy literatury?

Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie, ciągle mając na względzie także *Wesele*. Na pewno nie stanowiła tu przeszkody wskazówka o „niesceniczości” zawarta w podtytule. To raczej zachęta dla reżysera niż przeszkoda. Choć niewątpliwie jest to utwór przede wszystkim do lektury ze względu na duże partie epickie, które wyraźnie rozsadzają ramy dramatu. Nie jest chyba zasadniczą przeszkodą język Żeromskiego, który ma swoich przeciwników; język Wyspiańskiego także nie jest przez wszystkich akceptowany. (*Nota bene* szkoda, że zanika umiejętność historycznego wczuwania się w języki dawniejszych epok. Tolerancja, którą się tak szcycimy, w tym przypadku zupełnie zawodzi. Współczesny język literatury uważany jest najczęściej za jedynie słuszny).

Trzeba zatem szukać przyczyn niedoceniaenia *Róży* gdzie indziej. Zaczniemy od kwestii ważnej: geograficznej. W autonomicznej Galicji było możliwe – w przeciwieństwie do Kongresówki – wystawienie natychmiast *Wesela* w teatrze, wyklócanie się z cenzurą o skreślenia, a nawet złożenie Wyspiańskiemu na jednym z przedstawień wieńca z liczbą 44. Natomiast *Róża* ukazała się pod pseudonimem Józef Katerla zarówno w pierwszym, jak i w dwóch następnych wydaniach (trzeba zaznaczyć, że pierwsze wydanie rozeszło się bardzo szybko). Rosyjski poddany musiał zachowywać ostrożność. O wystawieniu całości w teatrze nie można było marzyć w żadnym z zaborów. Dopiero w 1914 roku w tej nieoficjalnej stolicy Polski jaką było Zakopane wystawiono *Obraz I i II*, a w 1915 *Obraz III*. Całość wystawiono w Warszawie dopiero w wolnej Polsce w roku 1926, potem jeszcze, w roku 1936, był film. Interesujący i odważny spektakl krakowski, który już sama oglądałam, mógł wykorzystać tylko fragmenty. Taka sytuacja, nazwijmy ją sytuacją ograniczonej recepcji – wiele tłumaczy.

Były oczywiście także powody inne. Obydwa utwory – przechodzimy do ważnej cechy wspólnej – zawierają bardzo ostrą krytykę ówczesnego społeczeństwa. Różnią się jednak sposobem przeprowadzenia owej krytyki oraz reakcją odbiorców na tę krytykę.

Wesele jest utworem tak skonstruowanym, że cały utwór, niemal wszystkie jego warstwy biorą udział, by tak rzec, w negatywnym obrazie współczesności. Wypowiedzi wprost Dziennikarza i Gospodarza (te dwie są najważniejsze) napisane zostały w sposób zamierzony językiem mało precyzyjnym. Stanowią osobiste, nieco bezładne wynurzenia kogoś po alkoholu (Gospodarz jest już właściwie pijany), co łagodzi niewątpliwie ostrość zarzutów – w przypadku Dziennikarza – skierowanych częściowo do samego siebie. Dialog Dziennikarza ze Stańczykiem jest diagnozą ogólną (podobnie jak wymowa całego utworu), obejmującą wszystkich, bez wskazania poszczególnych ugrupowań politycznych. Taka krytyka ogólna jest

zawsze bardziej bezpieczna dla autora. Toteż różne ugrupowania chętnie anektowały ów dramat dla siebie. Urażeni byli raczej ci, których dotknęły konsekwencje utworu „z kluczem”: jedni – przejściowo, inni, jak Stanisław Tarnowski, w sposób nieprzejednany. Odbiór *Wesela* szedł na ogół w kierunku akceptacji zawartej w nim krytyki. (Oczywiście pamiętamy, że przedstawiciele starszego pokolenia odebrali utwór Wyspiańskiego nie najlepiej).

Inaczej było z *Różą*. Żeromski ukazał w bardzo złym świetle nie tylko rodaków niezaangażowanych w ruch rewolucyjno-powstańczy, nie tylko zdrajców współpracujących z ochroną, ale też skrytykował wszystkie ówczesne poglądy polityczne, nie oszczędzając nawet bliskich sobie bojowników. W ten sposób naraził się *Różą* dosłownie wszystkim¹¹. Tak zresztą bywa, kiedy wybiera się temat polityczny. W dodatku rewolucja 1905-1907 była tematem ryzykownym i wtedy, i później. Żeromski dochodził do swoich poglądów żarliwie zgłębiając racje innych. Jego postawa, osobna, własna, prawie nigdy nie była właściwie rozumiana¹². Główna idea *Róży*, wyrażona *expressis verbis*, czyli idea ofiarnej, aż do skrajnego cierpienia ofiarnej, walki o niepodległość Polski – nie wystarczała rozpolitykowanym, upartyjnionym, urażonym krytyką rodakom.

Autor *Róży* próbował przekazać swoją negatywną ocenę poprzez sceny *sensu stricto* dramatyczne, jednakże nie udało mu się uniknąć doraźnej publicystyki: całe partie *Róży* mają taki właśnie charakter. Chwyty dyskusji między dwoma oponentami nie wiele tu pomógł: poszczególne kwestie bywają bardzo długie, podobnie jak monologi. Nie ma tu żadnego porównania z wartko, niemal skrótowo toczonymi dialogami w *Weselu*. Nie udało się także Żeromskiemu uniknąć nadmiernej surowości. Jeśli *Wesele* nasuwa myśl o łatwej do przełknięcia satyrze, to *Róża* stanowi solenny, patetyczny, bezwzględny w swoich wymaganiach traktat moralny. Nie trudno zgadnąć, za którą wersją opowie się publiczność.

Surowość, a także brak litości dla bardziej wrażliwego czytelnika szczególnie obciąża sceny martyrologiczne. Wyspiański martyrologii nie lubił, nie miał zresztą w Krakowie z nią do czynienia. Co innego Żeromski, który zawsze, z całym sadyzmem rozrywał „rany polskie, żeby się nie zabiłymi błoną podłości”. Są w *Róży* sceny, które dopiero w naszych czasach, kiedy panuje moda na sadyzm, na ukazywanie cierpiącego ciała, mogłyby liczyć na uznanie. Jest to zwłaszcza scena katowania Osta w czasie przesłuchania oraz końcowa scena śmierci Czarowica.

¹¹ W liście do Stanisława Witkiewicza z 7 III 1910 r. Żeromski pisał: „Dziękuję drogiemu Panu za dobre słowo o *Róży*, która rozpalila przeciwko mnie wszystkie partie, zaczawszy od narodowej demokracji, przez socjalną demokrację, pępeesów frakcjonistów aż do warszawskiego postępowiczostwa”. [cyt. za:] *Stefan Żeromski. Kalendarz* [...], s. 275. W tymże Kalendarzu znajdują się fragmenty rozmaitych wypowiedzi na temat *Róży*.

¹² Jak się zdaje, za deklarację własnych poglądów Żeromskiego można uznać to, co napisał o Czarowicu: „Poznał w nieomylnym przejrzeniu, że stojąc na wysokości wolnego polskiego ducha nie jest i nie będzie nigdy złączony ani z tym zbiorowiskiem ludzi, ani z żadną na tej ziemi jednostką. Widział doskonale zaród zgniłości od początku i brud narosły pod wzniosłymi hasłami – i to zarówno wstecznymi, jak pod najbardziej skrajnymi. Cuchnęła ze wszech stron, kariera, żądza urzędu, pycha, pragnienie władzy”. (s. 149).

który – nie dość, że ma wypalone wnętrzości – to jeszcze nadziewa się na kolce krzaku dzikiej róży. Tego rodzaju sceny na pewno nie zachęcały do szerszego odbioru dzieła. Martyrologia narodowa bywa przypominana w przełomowych zdarzeniach naszej historii; później – przechowuje się ją w lamusie.

Jak się zdaje, wiemy już mniej więcej dlaczego *Róża* nie mogła być konkurentką *Wesela*. Prowadźmy jednak jeszcze przez chwilę nasze rozważania dalej, skupiając się już teraz na *Weselu*. Ścisłej, na dalszych cechach dramatu czy okolicznościach, które mogły się przyczynić do jego powodzenia u publiczności. Pomińmy jednak jako rzecz oczywistą i już niejednokrotnie udowodnioną, że *Wesele* jest po prostu dobrze zrobionym dramatem. Nie wszystkie dobre dramaty cieszą się niezmiennym powodzeniem u odbiorców. *Wesele* trudno było zaćmić. Wypiańskiego także się to nie udało: żaden z jego następnym dramatom nie miał ani aż takiego, ani tak długo trwającego powodzenia. Żaden także z późniejszych dramatom nie był do *Wesela* podobny. Czy to nie dziwne? Zdaje się, że mamy do czynienia z sytuacją podobną do *Pana Tadeusza*. Mickiewicz nie przypuszczał, że właśnie ten utwór, pisany z tęsknoty, ale i dla zabawy uzyska taką sławę. Wypiańskiego na pewno bawiło tworzenie dramatu, w którym – zawsze bardzo krytycznie usposobiony wobec otoczenia – przedstawi „przez pół serio, przez pół drwiąco” swoich znajomych, a przy sposobności wygarnie co myśli o stańczykowskim Krakowie. Ale żeby od razu arcydzieło i cyfra 44? O tym chyba jednak nie myślał. Toteż nie powiełał techniki dramatycznej *Wesela*, ale tworzył konsekwentnie swój ambitny „teatr ogromny”, teatr monumentalny.

A jednak tak się złożyło, że właśnie utworem o bronowickim weselu utrafił Wypiański w gust publiczności: zarówno ówczesnej, jak i późniejszej. Nawet nowatorstwo dramatu nie potrafiło temu przeszkodzić. Było ono zresztą częściowo oswojone dzięki odniesieniu do *Dziadów* i dzięki elementom baśniowo-ludowym. To zresztą jedna z cech nowatorskich tego dramatu przyczyniła się do jego pozytywnego odbioru: umiejętne zastosowanie – związanej z symbolizmem – sugestii stworzyło odpowiedni nastrój w całym utworze, ale szczególnie skutecznie zadziałało w tej jedynej w swoim rodzaju końcowej scenie: hipnotycznego tańca.

Bardziej jednak istotne niż nowatorstwo (z którym widz musiał się uporać) były inne czynniki, np. horyzont oczekiwań ówczesnych odbiorców literatury. Oto co pisał już po premierze Kazimierz Tetmajer: „O Stanisławie Wypiańskim pisałem na kilka tygodni przed wystawieniem *Wesela* [...] że myślę, iż to on jest tym wielkim poetą, na którego czekamy wszyscy, którego się spodziewamy, którego pragniemy i który przyjść musi”¹³. Oczekiwano także zapewne, zwłaszcza wśród młodych, na demaskację krakowskiego zacofania i pozornych działań zwłaszcza patriotycznych. Trzeba sobie szczególnie przypomnieć cykl artykułów Artura Gór-

¹³ K. Tetmajer, *Wielki poeta*, „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 43, [cyt. za:] *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, s. 126.

skiego *Młoda Polska* w krakowskim „Życiu” (1898). To ważny kontekst *Wesela*. O tym, że czekano właśnie na taki utwór, świadczą niektóre wypowiedzi krytyków po premierze, w których dosadna diagnoza Wyspiańskiego była wyraźnie podkreślana. Adolf Nowaczyński np. pisał: „Wyspiański zdarł brudną szmatę z duszy pokolenia i ukazał się zateęchły, śmierdzący, zarobaczony trup”¹⁴. Jak już wiemy na podstawie porównania z *Różą*, krytyka społeczeństwa przedstawiona w *Weselu* była jednak raczej umiarkowana. To zresztą właśnie jeden z powodów powodzenia utworu. Wyspiańskiemu udało się zachować odpowiednią proporcję między rozbudzaniem sumienia a „kalaniem własnego gniazda” czy „szarganiem świętości”. Podobnie jak udało mu się zachować równowagę między prześmiewczą satyrą a katastroficznym tragizmem diagnozy, jaką postawił swojej współczesności.

Kontynuujemy tropienie przyczyn powodzenia. Dramat z kluczem, jakim jest *Wesele*, zawsze bardziej zaciekawia: bawi rozpoznawanie prototypów, podnieca lekka atmosfera skandalu. Jakże inaczej oglądałoby się utwór o jakimś fikcyjnym ślubie.

Właśnie prezentacja świata doskonale znanego odbiorcom (także później: o prototypach *Wesela* zawsze w szkołach uczono) była ważnym elementem pozytywnej recepcji dramatu. „Sami swoi, polska szopa”. O swojskości tego utworu wspomniano zaraz po premierze; zrobił to zarówno Kazimierz Tetmajer, jak i Kazimierz Kaszewski – mając na uwadze „ogół tematów” lub „osnowę *par excellence* swojską: przynębiającą, ale sympatyczną”¹⁵. Dodajmy, że nie tylko osnowa, ale i cały *entourage* był swojski, „nasz” – jak to się czasem chętnie i z aprobatą mówiło: reprodukcje obrazów Jana Matejki, obrazki Matki Boskiej Częstochowskiej i Ostrobramskiej, tańczący w swoich barwnych strojach zadomowieni, w teatrze od czasów *Krakowiaków i Górali* krakowiaczy, czapka z pawim piórem, ludowa piosenka, nawet – jakże swojski jeszcze do niedawna chochoł spod okna.

A także – nie ukrywajmy – swojskie wady. Znowu przypomina się *Pan Tadeusz*. *Wesele*, jak i tamten utwór sprzed lat, ukazuje przecież głównie takie nasze stałe wady jak słomiany zapał, lekkomyślność i... pijaństwo. Są to wady, które – niestety – łatwo sobie wybaczymy. Wystarczy chocholi nakaz powrotu do kieratu „skrzeczającej pospolitości”, do codziennego tańca życia.

*

Jeśli wierzyć Józefowi Kotarbińskiemu¹⁶, Wyspiański pisząc *Wesele* dostosował się do jego rady, aby – po *Legionie* – sięgnął po temat z dookolnej rzeczywistości.

¹⁴ A. Neuwert-Nowaczyński, *Wesele*, „Słowo Polskie” 1901, nr 135, [cyt. za:] *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, s. 113.

¹⁵ K. Kaszewski, *Czy to przełom?*, „Wędrowiec” 1901, nr 47, 48, [cyt. za:] *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, s. 124.

¹⁶ J. Kotarbiński, *Narodziny Wesela Wyspiańskiego*, „Życie Teatru” 1924, nr 31/35, [cyt. za:] *Wesele we wspomnieniach i krytyce*, s. 40.

Powstało dzieło, które bawiąc i karcąc obudziło wówczas, i budzi ciągle sumienie narodowe. Wyspiański na tym nie poprzestał: postanowił napisać utwór inny, również o współczesności, o wiele jednak głębszy. Powstało *Wyzwolenie*.

Wyzwolenie nigdy nie dorównało w popularności *Weselu*...

Tekst był drukowany [w:] M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.

Maria Podraza-Kwiatkowska – profesor w Katedrze Historii Literatury XIX wieku Instytutu Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.