

STRESZCZENIE SZCZEGÓŁOWE

„Wesele” – streszczenie szczegółowe (dokładne) lektury

Stanisław Wyspiański

maturapolski.pl — darmowe opracowania lektur

Akt I — sceny I–X

Rzecz dzieje się w roku tysiąc dziewięćsetnym, w listopadową noc, w bronowickiej chacie — w świetlicy wybielonej na siwo, niemal błękitnej. Z bocznych drzwi dobiega huczne weselisko: basy, skrzypce, klarnet, tupot tancerzy wirujących „na polską nutę”. Cała uwaga osób przechodzących przez izbę-scenę zwrócona jest ciągle tam, ku temu tańcowi kolorów, wstążek i pawich piór — „nasza dzisiejsza wiejska Polska”. Wystrój miesza wieś z dworem i historią: obrazy Matki Boskiej Ostrobramskiej i Częstochowskiej, na biurku stos papierów, nad nim Matejkowska fotografia Wernyhory i litografia *Raławic*, na ścianie złożone w krzyż szable, flinty i pasy podróżne, w kącie zegar, portret damy w stroju z lat 1840. Te rekwizyty — narodowe, romantyczne, sakralne — będą później ożywać. Pod oknem stoi krzew otulony w słomę na zimę: chochoł.

Dramat otwiera rozmowa **Czepca z Dziennikarzem**. Chłop pyta „Cóż tam, panie, w polityce? Chińczyki trzymają się mocno!”, zdradzając żywe zainteresowanie sprawami świata. Dziennikarz zbywa go znużeniem („mam dość polityków po uszy”) i wyznaje program bierności: „Niech na całym świecie wojna, byle polska wieś spokojna”. Czepiec ripostuje, że chłop „chłopskim rozumem trafi”, że i na wsi czytają gazety i garną się do świata, a niektórzy byli aż dwa lata w Japonii na wojnie. Wytyka inteligencji, że ta boi się chłopskiego „ruchu” i obśmiewa wieś w duchu, przywołuje **Głowackiego** (bohatera spod Raławic) i puentuje gorzko: panowie mogliby wiele, „ino oni nie chcom chcieć” — formuła obnażająca paraliż woli warstwy oświeconej.

Kolejne scenki to seria flirtów obnażających dystans między miastem a wsią. **Dziennikarz** prawi komplementy **Zosi**, porównując ją do malowanego obrazka; ona kpi, że śpiewa nad nią „jak Lohengrin nad łabędziem”, choć „my dla siebie nie będziem”. **Radczyni** z Krakowa pilnuje **Haneczki** i Zosi, które chcą tańczyć z drużbami w pawich piórach; ciotka przestrzega przed ciżbą, gdzie chłopci „ni stąd, ni zowąd biją się po pysku”. W rozmowie z wiejską **Kliminą** Radczyni wprost formułuje przepaść stanową: „Wyście sobie, a my sobie. Każdy sobie rzepkę skrobie” — gdy Klimina po swojsku proponuje swatanie i wnuki, Radczyni reaguje wyniosłym zdziwieniem. **Kasper** tańczy z Zosią, zdradzając, że rają mu na żonę zazdrosną Kaśkę, a **Jasiek**, pierwszy drużba, kręci się w kółko z Haneczką.

Pojawia się **Ksiądz** z państwem młodym. Duchowny, sam „ze wsi, z chłopa”, skarży się, że niektórzy nim gardzą za pochodzenie, i marzy o awansie — pelerynce z konsystorza. **Panna Młoda**, prosta dziewczyna, nie rozumie wyniosłej mowy o „kościelnej dostojności” i wtrąca rubasznie, że o swoje trzeba „stoć i walić w morde”, co Ksiądz kwituje pobłażliwie: „Naiwne to i niewinne”. W intymnej scenie **Pan Młody** (inteligent zauroczony wsią) nienasyconie całuje Pannę Młodą, zachłystując się szczęściem i „chłopskim” sposobem kochania „po naszemu”;

ona, rzeczowa i zmęczona jego żarem, sprowadza uniesienie na ziemię: „Mos wesele! — Pódź do tońca!”.

Akt zamyka popisowy pojedynek słowny **Poety** z **Maryną**. Poeta szuka prostego wyznania „no, chcę ciebie”, jakby od wiejskiej dziewczyny, ale prowadzi z Maryną wystylizowaną, „skrzydełkową” grę o miłości i Amorze — przez pół serio, przez pół drwiąco. Maryna ostrzega, że „choć zimno, można się sparzyć”, a całą jałową błyskotliwość rozmowy Poeta sam nazywa: „sztuka dla sztuki”. Maryna trafnie odwraca ostrze — to nie ją, lecz jego może ugodzić niespodziana strzała uczucia.

Pojedynek Poety z Maryną dogasa pod znakiem powtarzanego refrenu „słowa, słowa, słowa” i etykiety „pan poeta”, którą kobieta przykleja rozmówcy, demaskując jałowość tej elokwencji. **Ksiądz** wraca do nowożeńców z przestrożą, że z wiekiem uczucie stygnie — „przyjdzie czas, co was ochłodzi” — lecz Pan Młody zbywa obawę: ślub już wzięli, Pan Bóg sprawę załagodzi. Panna Młoda znów reaguje po swojemu, zazdrośnie grożąc rywalce. Sam na sam Pan Młody zachwyca się strojem żony, ale charakterystycznie ją odrzeczawia: ogląda Jagusię „jak lalkę dobytą z pudełek w Sukiennicach, w gabilotce” — zapaska, gors, warkocze we wstążkach — ciesząc się, „że to moje, że to własne”. Realistyczna riposta Panny Młodej rozbija estetyczne uniesienie: buciki ma „trochę ciasne”. Gdy mąż radzi tańczyć bosy, ona z oburzeniem odmawia — „Trza być w butach na weselu” — co staje się drobnym, ale dobitnym znakiem, że wieś nie da się sprowadzić do dekoracji. W krótkiej wymianie z Księdzem o ludzkim szczęściu pada myśl, że drobne, niepozorne rzeczy „składają się na jedną wielką rzecz”.

Następują dalsze rozmowy. **Maryna**, rozgrzana tańcem z Czepcem (widziała „gwiazdy”, „napowietrzne jazdy”), kwituje różnicę stanów: „co insze złoto, a co insze miedź”. W ponownym starciu z **Poetą** prowadzi błyskotliwą, zagadkową grę (sfinks, meduza, „nowoczesny styl harbuza”) i celnie obnaża modernistyczną pozę: bałamuctwa „w wielkim stylu”, niby wyjątkowe i nowe, „tylko że tak robią wszyscy”. **Zosia** i **Haneczka** snują liryczny, baśniowy dialog o miłości i cierpieniu — o Parkach, które nożycami tną przedziwo losu; Zosia marzy, by jako Fortuna rozdać ludziom szczęście za darmo, żeby „się nie umęczali, kaźden jak więzień za swym pługiem”.

Centralnym epizodem aktu jest przyjsie **Żyda** (karczmarza Mośka) i jego córki **Rachel**. Pan Młody wita go jako „przyjaciela”, lecz Żyd trzeźwo precyzuje: „tacy przyjaciele, co się nie lubią” — związani interesem, zastawem, kredytem. To on wypowiada najostrzejszą drwinę z chłopomanii: pański chłopski strój „pan jutro zruci”, bo „to już było” i „jeszcze wróci” — przebieranka, nie tożsamość. Z dumą i czułością opisuje Rachelę: panna „modern”, wykształcona, była w Wiedniu na operze, czyta Przybyszewskiego, nosi włosy à la Botticelli, „chłopom kredyt daje” — przez co rozdarty jest „tu interes, a tu serce”, i pyta, po co pan żeni się z chłopką, skoro „są panny inteligentne”. Pan Młody odpowiada, że tamte są dlań „przeciętne”. **Rachel** wkracza jako głos poezji: zwabiona z karczmy przez błoto, widzi rozświetloną,

rozśpiewaną chatę „jak arkę w powodzi”, „na kształt czarów łodzi”. Pan Młody podchwytuje obraz ciem leących do świec — które u „ogarka” czeka spalanie skrzydeł (ironiczna zapowiedź klęski złudzeń). Wyznaje swoją ucieczkę z miasta „szarej pleśni” ku „żywej urodzie” ludu: od miesiąca chodzi boso, z gołą głową, „od razu się czuję zdrowo”, i kiedyś to wszystko opisze. Rachel namawia go, by tę roztańczoną gromadę wprowadzić do poezji — „jak pan trochę zmieni, doda”. W finałowych scenkach Poeta zagaduje Rachelę o miłości (Amor, Galatea, Bellerofon); dziewczyna, „poezją przesiąkła”, odcina się od adorującego ją koncypienta-jurysty jako od „limfy” — kogoś, kto tylko powtarza cudze, „nie indywidualista”. Rachel wyznaje, że żąda poezji „z pierwszej ręki”, świeżej jak od kwitnącego sadu, marzy o miłości wolnej i roznamiętnieniu — ale przyznaje, że gdyby szczęście naprawdę się spełniło, „przestałaby marzyć”.

Druga połowa aktu pogłębia portrety inteligencji. **Pan Młody** deklaruje Radczyni „jak się żenić, to się żenić”, a ta studzi go obrazem małżeństwa jako skoku w studnię („Topi się, kto bierze żonę”). W odpowiedzi wygłasza długi, transowy monolog o muzyce wesela jak mielącym młynie, w którym chciałby usnąć i uciec od życia „zbyt zawilego”: „zakupiłbym sobie grajka — spać”. To programowa ucieczka w sen, bajkę i zapomnienie zamiast czynu, kwitowana ironicznie przez Radczynię: „Ach, pan gada, gada, gada”. W rozmowie z **Poetą** Pan Młody przyznaje, że patrzy „na piękno i szczęście cudze, że nie moje to, co moje”; obaj snują wizję poezji wyrastającej z prozy życia, aż po efektowny obraz człowieka, który w wieńcu róż wstępuje na płonący stos i śpiewając umiera — śmierć jako „Siła”.

Kluczowa jest rozmowa **Poety z Gospodarzem**. Poeta marzy o dramacie „groźnym, szumnym jak polonez”, o bohaterze-rycerzu w zbroi, „chłopie qui amat” — i kreśli obraz zakłętego rycerza stojącego u źródła: spragniony, czerpie ręką, lecz „woda mu się zabrudni”, musi pić męty — figura polskiej niemocy, „taki jakiś polski święty”. Stąd wyrasta wielki diagnostyczny passus o polskiej duszy: „duch się w każdym poniewiera”, rwie się „do ogromnych, wielkich rzeczy”, chciałby „ramię rozpostrzeć szeroko, wielkie skrzydła porozwijać” — „a tu pospolitość skrzeczy, włazi w usta, uszy, oczy”. Wielkość raz po raz wstaje i raz po raz gaśnie, „rok w rok w każdym pokoleniu”. Rozmowa wieńczy się apoteozą chłopca: w oczach inteligentów „chłop urasta do potęgi króla Piasta”, a Gospodarz — od dziesięciu lat żyjący na wsi — potwierdza to z przekonaniem: w pracy i modlitwie chłopca jest „godność, rozwaga, pojęcie”, „chłop potęgą jest i basta”.

Tę idealizację natychmiast konfrontuje rzeczywistość. **Czepiec** wraca do rozmowy o gotowości chłopów do czynu: „kosi wissom nad boiskiem”, „ino kto by nos chcioł użyć” — lecz jego waleczność ma wymiar brutalny i drobny, jak opowieść o tym, jak przy wyborach huknął Żyda w pysk, aż ten „krwiom się zamrocył”. Czepiec radzi błędzemu Poecie wziąć żonę „z prosta”: „duża szczęścia, małe kosta”, i marzy, żeby ludzie „w kupę się wzięli, toby się przecie nie dali” —

przebłysk myśli o solidarności. Poeta odpowiada autoportretem wiecznego wędrowca, ptaka-żurawca, „latawca” gnanego po świecie tęsknotą i bólem.

Ostatnie scenki wnoszą mroczny, historyczny kontrapunkt dla weselnej radości. W rozmowie **Ojca** (gospodarza z Bronowic) z **Dziadem** ten ostatni przypomina, że niegdyś między panami a chłopami „była krew, rzezańce i splamiła krew sukmany” — aluzja do rabacji galicyjskiej 1846 roku. Ojciec wypiera się winy („Jo nic nie wiem, jestem czysty”), Dziad zaś, jako świadek, wspomina też zarazę: jak „topniał śnieg i krew splukiwał, a potem Widziadło kroczy, wielką czarną chustą wieje i Śmierć sieje” — cholera zbierającą setki ludzi w czas zapust. Pod pozorem pojednania stanów tli się więc niezabliźniona pamięć wzajemnej rzezi. Krótka wymiana Dziada z **Żydem**, który odsyła go do zamiatania karczmy, domyka akt nutą codziennej, prozaicznej obcości.

Interes i wzajemna pretensja wybrzmiewają w rozmowie **Żyda z Księdzem**. Wesele kwitują jako „szopkę” — pańskie przebieranie się w chłopstwo („jeden Sas, a drugi w las”). Obaj prowadzą stychomityczny, jakby kupiecki dialog o jutrzejszym terminie spłaty dzierżawy karczmy: „Bierę, płacę. — Daję, bierę. — Moje, twoje. — Twoje, moje”. Gdy przy stołach zaczyna się bijatyka (Czepiec „gruchnął Maćka w łeb”), Ksiądz zbywa ją flegmatycznie — „Żyd, chłop, wódka, stare dzieje” — a obaj wzajemnie wytykają sobie wyzysk chłopca: Ksiądz Żydowi lichwę i pojenie wódką, Żyd Księdzu zbyt wysoki czynsz. Wchodzi **Czepiec** i spór zaostreza się w scenie XXIX: Żyd domaga się zapłaty za koniczynę, Czepiec wybucha nienawiścią klasową — „Ty psie ścirwo (...) ssają naszą krew, grosz ludzą, nasze szyćko świństwem brudzą” — i odmawia zapłaty długu, oskarżając równocześnie księdza („z waszej łaski Mosiek w karczmie się rozpiro”). Naciskany z dwóch stron, przyznaje, że w gorącości potłukłby kości „nawet rodzonemu bratu” — chłopski temperament odsłonięty od ciemnej strony.

Tę uwagę o temperamencie podejmuje **Gospodarz** w rozmowie z **Panem Młodym** — to scena-klucz aktu. Patrząc na bijących się chłopów, mówi: „temperament gra, zwycięża”, chłopci „zapalni jak sucha słoma”, a „tylko im zabłysnąć nożem, a zapomną o imieniu Bożem — taki rok czterdziesty szósty”. Pamięć rabacji wraca tu jako żywe ostrzeżenie: „to, co było, może przyjść”. Obaj wyliczają rodzinne rany — „mego dziadka piłą rznąli”, „mego ojca gdzieś zadźgali (...) kijakami, motykami krwawiącego przez lód gnali” — powtarzając jak refren „myśmy wszystko zapomnieli”. Pan Młody dorzuca gorzką samokrytykę inteligencji, która zapomniała o nędzy i mękach wsi, a „stroimy się w pawie pióra”. Gospodarz odpowiada chłopską wiarą wieśniaczego trwania i natury: „były bogi, będą bogi”, „wiara jeszcze jakaś w ludzie”, że „coś z tego przecie będzie”. Rozmowę zamyka powtarzany, niepokojąco bezradny refren: „jak się wszystko dziwnie plecie”. Następna krótka scenka — **Gospodarz i Ksiądz** wznoszą staropolskie toasty na pożegnanie: „Strzemiennego!”, „Kurdesz nad kurdeszami!”.

Wątek družbów i panien domyka się ironicznie. **Haneczka** czule dziękuje **Jaśkowi** za taniec, a Jasiek pieści się nią „jak świętym obrazkiem, jak pisanką”. W rozmowie z **Kasprem** obaj

drużbowie najpierw chępią się, że „te panny to nos chcom”, zaraz potem podejrzewają, że panny „ino kpiom” — i godzą się rezygnacją „albośmy to jacy, tacy”. Sam **Jasiek** wygłasza emblematyczny dlań monolog o pawich piórach: „pawie pióra kradnę, postawię se pański dwór” — marzenie o wywyższeniu, o „złotym worze” wysypanym ludziom „przed ślipie”. To powtórzenie motywu pawich piór (wcześniej symbolu przebieranki inteligencji) zapowiada zgubną rolę Jaśka w finale. Tymczasem **Pan Młody** w starciu z **Radczynią** broni swojej decyzji o szybkim ślubie, ona zaś trzeźwo przewiduje, że nawet największych zakochanych rozbije proza życia — „o ten kredens, o tę szafę rozbiją się, jak o rafę”; uparcie powtarza: „Mego zdania to nie zmienia”.

Akt I wieńczy ciąg scen, w których **Poeta** — pół żartem, pół na serio — uruchamia fantastyczny mechanizm dramatu. W rozmowie z **Rachel** dziewczyna wyznaje pociąg do natury i do „poezji żywej zakłętaj”, którą widzi wszędzie wokół. To ona podsuwa pomysł będący punktem zwrotnym całego utworu: by zaprosić na wesele chochoła — krzew róży otulony słomą za oknem — i z nim „wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy, pioruny, brzęczenia, śpiewy”, całą „nadprzyrodzoną Moc”. Poeta podchwytuje grę, widząc Rachelę „pochyloną nad chochołem, jakby z obrazu Bern-Džonsa”, lecz dziewczyna lekko dystansuje się od własnej egzaltacji: „nie dorosłam do wielkich skal; bawię się pour passer le temps tylko”. Następnie Poeta namawia **Pannę Młodą**, by zaprosiła na podsluchy „z Piekła duchy”, którym źle, których „duch się strachem męczy, a do wyzwoleństwa się rwie”. Wreszcie wraz z **Panem Młodym** i **Panną Młodą** wśród śmiechu rzucają zaproszenie chochołowi: „Przyjdź, chochole, na Wesele (...) wraz na gody do gospody!”, umawiając zjawę na północ — „Skoro północ zacznie bić, do nas tu na izbę przydź”. Beztroski żart („mozes sobie z nami kpić”), wypowiedziany na progu nocy, niepostrzeżenie otwiera bramę dla wizji, które wypełnią akt drugi.

Akt II

Akt drugi rozgrywa się głęboką nocą: świeczniki są pogaszone, izbę oświetla tylko mała kuchenna lampka, jest już po północy. **Gospodyni** próbuje zagonić **Isię** do snu, lecz mała upiera się, że spać jej się nie chce, „pokil bedom grać” — chce jeszcze choć raz okrążyć izbę w tańcu i koniecznie zobaczyć oczepiny, obrzęd przyjęcia panny młodej w grono mężatek („Chciałabym być duzom”). Gdy **Klimina** woła na cepiny, Gospodyni z nią odchodzą z płonącymi łojówkami ku weselnej izbie. Isia zostaje sama, bawi się przykręcaniem lampki i wpatruje się w światło — i właśnie wtedy na zegarze bije północ, dokładnie godzina, na którą zaproszono chochoła.

Zjawia się **Chochół** — pierwsza z nocnych zjaw. Słomiany krzew odpowiada na żartobliwe wezwanie: „Kto mnie wołał, czego chciał — zebrałem się (...) jestem na Wesele, przyjedzie tu gości wiele”. Zapowiada przy tym regułę całej dalszej nocy: „Co się w duszy komu gra, co kto w

swoich widzi snach (...) na Wesele przyjdzie w tan" — każdemu ukaże się to, co nosi w sobie. Isia, przestraszona i zniecierpliwiona, odpędza go po dziecięcemu („A ty mi się przepadaj, śmieciu jakiś, chochole (...) wynocha, paralusie!”), lecz zjawia uparcie powtarza, by powiedziała tatusiowi, że „tu gości będzie miał, jako chciał”. Chochoł przypomina, że to sam gospodarz okrył go słomą, by jesienny wichur nie zmroził róży krzaka — i że zaproszenie obliguje.

Nastrój pólśnu udziela się dorosłym. Zmęczeni tańcem **Marysia** i **Wojtek** przysiadają; Wojtkowi „zawróciło się w głowie”, zdaje mu się, że „łazą koło nos cienie”, a po ścianie goni czarna figura rzucana światłem. Półprzymyślnie nuci złowróżbne przyśpiewki („ale nie nase, Marysiu”, „pon ci dziewczuchę zgoni”) i idzie z żoną do alkierza, zabierając lampkę — izba pogrąża się w mroku. Wtedy Marysia ukazuje się **Widmo** — jej dawny narzeczony, który niegdyś miał ją poślubić, lecz wyjechał „do obcych miast” i zmarł na obczyźnie. To scena-klucz: zjawia łączy w sobie miłość, przeszłość i śmierć. Widmo wyznaje, że był „rozhulańcem, pędziwiatrem”, aż „gdziesi w ziemię wpad, gdzie mnie toczy gad”, a zwabiły go z powrotem „echo z Tatr” i „głosy z chat”. Próbuje wciągnąć Marysię do tańca i objąć ją, lecz od jego stroju „wieje zimnem dołu”, „trupci ciągną”; choć przypomina czuły dawny dzień pod gruszą, „w dłoni dłoń”, Marysia z lękiem broni się — „ty nie mój, ty nie mój!” — aż Widmo, gnane przez „mus”, znika. Powracający **Wojtek** zastaje żonę bladą i roztrzęsioną; ona tłumaczy to zawiązanym chłodem od uchylonych drzwi i tuli się do męża („wolę ciebie, wolę ciebie”), tłumiąc spotkanie z umarłą miłością.

Centralną częścią chunku jest wielka scena ideowa **Stańczyka z Dziennikarzem**. Pojawia się Stańczyk — błazen królewski Zygmunta, uosobienie narodowego sumienia — a Dziennikarz (redaktor zachowawczego „Czasu”) rozpoznaje w nim „wielkiego męża”. Stańczyk gorzko odbija komplement: „wielki, bo w błazeńskiej szacie (...) błaznów coraz więcej macie, nieomal błazeńskie wiece”. Dziennikarz wygłasza rozpaczliwą diagnozę współczesności: „koncept narodowy gaśnie”, gasną „świece narodowe”, a dawna wielkość przepadła — „to bajki o Trzecim Maju”; po pogrzebie Matki-Ojczyzny „epigonów co zostało, na stypie się weselili (...) w pijaństwie duszę zabili, a nie mogli zabić serca”. Stańczyk bezlitośnie obnaża jałowość tej postawy: Dziennikarz czyni „spowiedź cudzych grzechów”, zalewa się łzami „o nieswoje”, a w gruncie rzeczy jest „przeciętnie zdrowy” i „jutro humor się naprawi” — to poza, nie czyn. Dialog narasta w obrazach przekleństwa ciężącego nad pokoleniem („szatę krwawą Dejaniry / Wielkość: Zbrodnia; Małość: podła — / Jakaż nasza dzisiaj Wola?!”) i kulminuje motywem dzwonu Zygmunta: Stańczyk wspomina, jak siedział u stóp króla, gdy zawieszano wielki dzwon, który „z wyżyn się rozdzwonił”, aż „tłum się wielki pokłonił”, a król „się zapłonił”. Dla Dziennikarza ten sam dzwon „tętni dziś”, gdy „grzebiemy, kto nam drogi” — „o pękniętym sercu: nasz ton”. Spór zacieśnia się w wyznaniach hańby i bezsiły: „Ja Wstyd!! (...) Piekło wiem gorsze niż Dante, piekło żywe”, „Żyję w Piekło!”, „Społem w przepaść! — Społeczeństwo!” — przy czym Dziennikarz drwiąco rozkłada słowo „społem” na „chłopskie »w pysk«, próżność i »serce pęknięte, co krwawi“. W histerycznym crescendo Dziennikarz „Nieszczęścia wołam!”

licząc, że dopiero katastrofa „dobyłaby nam z piersi krzyku” własnego pokolenia, gdy „stoimy u polskich granic, a mamy obecność za nic”. Stańczyk kwituje to pogardliwym „Puszczyku” i podejrzeniem, że redaktor po prostu „zgrał się przy zielonym stoliku” — że jego patos to gorączka chwili, nie prawdziwa walka ducha.

Spór domyka się przestrogą Stańczyka, że wolno smagać własne sumienie i piętnować zło, „ale Świętości nie szargać (...): to boli”. Po wymianie „Tragediante — Commediante” błazen wręcza Dziennikarzowi swój atrybut: błazeńską laskę nazwaną „kaduceus polski”, z poleceniem-zaklęciem „mąć nim wodę, mąć”. To gorzki, symboliczny gest — przywódcą narodowego zamętu zostaje ten, kto umie tylko mącić i jątrzyć słowem. Stańczyk gna go w wir wesela: „Mąć tę narodową kadź, serce truj, głowę trać! Na Wesele! (...) Staj na czele!”. Dziennikarz przyjmuje laskę jak przekleństwo — czuje, że błazen „wlał jad goryczny w krew”, że „zaćmił mu się Bóg”.

W rozmowie z **Poetą** roztrzęsiony Dziennikarz tłumaczy, że minął go „cień goryczy pełen wielkoluda” i zostawił mu „laseczkę kaduczą”. Wybucho skargą na duszącą go konwencję i koniunkturalną „drogę utartą do rangi”, którą gardzi, lecz której nie potrafi zerwać; wszystko brzmi mu fałszem — „Przyjaźń farsą, Litość: kłam (...) Miłość farsą” — a widok narodowych rekwizytów (pałaszy, obrazków, „scen narodowych”) doprowadza go do rozpaczliwego pytania: „Czy my mamy prawo żyć...? My motyle i świerszcze w niewoli”. Poeta zbywa to wzruszeniem ramion — „działa muzyka (...) na nerwy” — a Dziennikarz, dusząc się „dużą wesołością narodową”, wybiega: „Powietrza, powietrza!”.

Teraz zjawia nawiedza samego **Poetę**: z „otwartej toni” wyłania się **Rycerz** — potężny, zakuty w żelazo wojownik spod Grunwaldu, ucieleśnienie marzenia Poety o zbrojnym bohaterze. Chwyta go żelazną ręką („Daj dłoń! (...) Ty mój!”), woła „na koń” i wzywa do orężnego czynu, mając wizję chwały: „Grunwald, miecze, król Jagiełło”, „Witołd, Zawisza, Jagiełło”, pobojuwisko zasłane „stosami trupów”, z których wyrasta „rycerski zgotowany stos: Ofiarnica”. Każe brać z tej zbrojowni miecz i tarczę i stać wśród krwi, aż „ciała wstaną, a zbroje wzejdą”. Lecz gdy Poeta, drżąc, żąda „Przyłbicę wznieś!”, odkrywa pod nią pustkę — „za przyłbicą Noc”, „czarny loch”: heroiczna przeszłość, którą tak wielbi, okazuje się Mocą tożsamą ze Śmiercią („Duszę weź. — Patrz!! — Śmierć — Noc!”). Mimo to Poeta wychodzi z wizji odmieniony i rozpalony (scena z **Panem Młodym**): głosi „Potęga, wieczysta Potęga, Moc nieprzeparta!”, marzy, by „wypisać świętą sprawę na tarczy”, przyprawić „husarskie skrzydlate szelki”, aż „wstanie jakiś polski święty”. Pan Młody studzi go ironią („Będiesz sonet pisać czy oktawę?”, „Zajmujące”), lecz sam dostrzega już, że dom stał się „zaklętym dworem”, w którym „Piekło żywe (...) gorze”.

I rzeczywiście — kolejne mary mają charakter piekielny. Przed **Panem Młodym** staje **Hetman** (Ksawery Branicki, targowiczanie) dręczony przez diabły, otoczony szyderczym **Chórem** zjaw przypominających mu zdradę: „braliśta pieniędzy moskieski”, „zaprzedałeś kraj”. Hetman, ćwiartowany przez czarty, które „piją krew, żłopią krew”, a sztabowi „krzyczą za

mną: panie Branecki, nie żałuj", wyje z bólu, lecz mimo to wciąż wznosi zdradziecki okrzyk „sursum corda, wiwat Car!". Wyznaje, że gdy ktoś wymówi „Jezus", odzyskuje chwilę ulgi, ale wraca do mąk; diabły co noc każą mu nosić niecki świeżego złota — kary za sprzedaną ojczyznę. Pan Młody przeciwstawia jego dawnej pańskiej potędze dzisiejszą niewolę narodu: „a my dzisiaj w psiej niewoli: nie hetmany, strzęp, łachmany, gruz". Hetman odpowiada pełną pogardy dla ludu repliką magnata: „Czepiłeś się chamskiej dziewczki?! Polska to wszystko hołota", a panu młodemu radzi, że trzeba było „do bękartów Carycy iść smalić cholewki". Chór odprowadza go refrenem „na Weselu hula Śmierć (...) zaprzedałeś Czortu kraj".

Przerażony Pan Młody ucieka („tu Diabły (...) włóczyły przede mną człowieka, ach, powietrza"), mijając **Dziada**. Wtedy przed Dziadem zjawia się ostatnia, najgroźniejsza zjawa — **Upiór** zboczony krwią, dopominający się kubłą wody, by „ręce myć, gębę myć", bo chce „tu na Weselu żyć, hulać, pić". Gdy Dziad odpędza go jako przeklętego, upiór ujawnia tożsamość: „ja Szela!" — Jakub Szela, przywódca rzezi galicyjskiej 1846 roku. Z makabryczną dwuznacznością przypomina, że „byłem ich ojcom kat, a dzisiaj ja jestem swat", i podśpiewuje „A stało się to w Zapusty", próbując zmyć z siebie krew i wmieszać się w weselne gody. Szela targuje się z Dziadem o kubel wody, by „suknie prać — nie będzie znać", chwali się, że „w orderach chodzę", i ostatecznie zaprasza opornego starca: „na Wesele, na Wesele, podź tańcować, bośma brać" — krwawa rabacja domaga się miejsca w weselnym kręgu jako równoprawny gość.

Po ciągu piekielnych mar akt na chwilę wraca na ziemię — do rubasznych, realistycznych scenek weselnych nocy. **Jasiek, Kasper i Kasia** odgrywają komiczny trójkąt: obu družbów „ciągnie bez pól" ku tej samej dziewczynie, lecz Kasia zwodzi obu („Kiej na ogrodzie rosi"). Sprytny Kasper pozbywa się rywala, posyłając Jaśka po wódkę, i zostaje z Kasią sam. W scenie sam na sam dziewczyna przekomarza się i broni („Na ogrodzie sie zrosiło — jak kces gęby, na"), aż przyznaje, że obietnicę „przyjdziwa" rzuciła „tak na hece"; Kasper namawia ją na słomę pod stodołą, podśpiewując dwuznaczne „Ino mi się nie broń dziś, jutro mozes sobie iść". Wkracza pijany **Nos** z flaszką i kieliszkiem, wznosząc raz po raz toast „W twoje ręce", napastliwie dobija się o całusa od Kasi i drwi z młodych „gołowasów"; odprawiony, odchodzi z rezygnacją „Adie, druhna, jak nie, to nie" — a Kasper kwituje, że „cało flaszkę bestia schłoł".

Łagodnie sentymentalna jest scenka **Panny Młodej i Pana Młodego**. Zmęczona, prawie chora od tańca dziewczyna nie chce go żalować jutro i pragnie „hulać w kółeczko" do rana. Pan Młody snuje przy tym senne marzenie o wspólnym życiu: „postawimy se dwór modrzewiowy", brzoźki pod oknami, siedzenie w zieleni „we kwitnącym sadzie" — a oboje kończą, nucąc na przemian ludową przyśpiewkę o słońcu, pogodzie i smykaniu fiołków w ogrodzie. Idylla domu i natury kontrastuje z grozą poprzednich widziadeł.

W scenie **Dziennikarza z Zosią** powraca ironiczny ton ideowy. Znużona „w kółko, w kółko" Zosia wyznaje, że patrzy na chłopów „jak na przeróżnych ludzi" i „usypia serce", bo widok rzeczy „górných i pięknych w lichej poniewierce" ją boli, a głową muru nie przewierci.

Dziennikarz cynicznie obiecuje, że „ten ból przechodzi” — ma na to swoją „bibułę” (gazetę). Zosia odbija jego sceptycyzm celnymi formułami: „ojczyzna to chemia”, „serce, jak się czego uczepli, to dynamit” — i broni sensu własnego tańca: „że tam mój taniec coś znaczy”. Rozmowa rozplywa się w salonowym flircie o jej „mince, oczach, geście”.

Scena **Poety z Rachel** uświadamia, że żartem rzucone zaproszenie zadziałało. Rachel idzie za Poetą „jak cień”, przeczuwając, „że się tu zaczyna coś dziać”, i opowiada, że w drodze przecięła jej ścieżkę „jakaś osoba”. Poeta dostrzega, że ktoś „wyrwał krzew różany” — chochoł zniknął przed okna. Tłumaczy, że oto „dwór się od poezji trzęsie”, odbywa się „grunwaldzkie duchowe starcie” i „wielkie darcie piór”, z którego „lecą pióra orle, pawie, gęsie” — wnet ujrzą husarię i króla. Rachel potwierdza „atmosferyczną zmianę”: chata „stała się rozkochana w polskości”, jak garść lnu spalająca się żarem ducha. Oboje, w transie tatrzańskich „przypomnień”, wołają „Skrzydeł!”, „Na szczyty!”, „Walkiura!” i idą „patrzyć” na ozywające widziadła.

Wątek osiąga punkt kulminacyjny w sekwencji **Gospodarza i Wernyhory**. Najpierw parobek **Kuba** melduje przybycie niezwykłego gościa: jakiś pan zsiada „z siwka” w podwórzu, „ubiory na nim czerwone, siwa broda a lira u siodła, jak te dziady z Kalwaryje” — koń „ogromniec”. Kuba, oszołomiony, „jak żyje takiego Polaka nie ujoł”, a Gospodarz odpowiada z dumą, że „jeszcze duża takich Polaków ostało, co są piękni”. **Gospodyni**, zmęczona i obojętna, zbywa wieść o gościu („tu drzwi zawrzęs — tam se gwarzcie”) i odsyła męża, sama nie chcąc już nikogo witać. Gdy Gospodarz zostaje sam, wchodzi **Wernyhora** — legendarny kozacki wieszcz, postać z Matejkowskiego portretu wiszącego w izbie. To scena-klucz, ideowe serce aktu i zawiązanie głównej akcji. Wernyhora wita Gospodarza po imieniu („Sława, panie Włodzimierzu”) i oznajmia, że przybył „o Przymierzu” pomówić; uparcie odmawia poczęstunku i wzywania żony — „że to chwila osobliwa”. Wybrał właśnie ten dom z daleka, „od kresów”, bo gospodarze „sercem prości”, a „wielkich krzywd nie znali”. Wspomina „krwawe łuny i jęk dzwonów, i pioruny, i rzeź krwawą, krwawe rzeki” — rabacyjną przeszłość, przy której trupach stał, gdy „ojce klną na synów” — lecz Gospodarz słyszy to już tylko jak „sen jakiś daleki”, przygłuszany przez weselne grajki. Wernyhora przypomina swój profetyczny obraz: stał „w pożarnej łunie na siwym rumaku, czekając Bożego znaku”. Gospodarz wreszcie go rozpoznaje — „Pan-Dziad z lirą — Wernyhora!” — owego, o którym „jeszcze wczora tylko we śnie, tylko w marze”. Wieszcz przybywa „ze Słowem”, „z Rozkazem” — a gotowe już serce Gospodarza wita to „wezwanie piorunowe” formułą „Słowo-Rozkaz, Rozkaz-Słowo”.

Wernyhora wyklada wreszcie trzy zlecenia. Gospodarz ma jeszcze przed świtem rozesłać konnych gońców i wici „we cztery strony”, powołując „gromadzkie stany” — a sprzyja temu sam fakt, że przez wesele „prawie że są wszyscy społem”. Po wtóre, ma zgromadzić prosty lud przed kościołem, powitać go „Bogiem”, kołem, i nakazać ciszę: „niech żaden brzeszczot nie szczęknie”, a gdy rzesza uklęknie — niech wszyscy wyteżą słuch ku Krakowskiemu gościńcowi, czy nie posłyszają tętentu, z którym Wernyhora nadjedzie „z Archaniołem”. Reguła brzmi:

„Słuchać ślepo, wierzyć święcie”. Gospodarz, oszołomiony („to jak ze snu prawda żywa, chwila dziwnie osobliwa”), waha się między wiarą a podejrzeniem, czy gość to nie „upiór grobów” albo „czar” — lecz Wernyhora każe mu przysiąc Słowo i wskazuje za okno: wichura, ulewa i trzaskające drzewa to nie burza, lecz jego nadciągająca „drużba” — „tysiąc koni grudy bije ze złotymi podkowami”. Na koniec wręcza Gospodarzowi **złoty róg**: na jego „rycerny głos spotężni się Duch, podejmie Los” — to nim, w chwili zgromadzenia, ma być zwołany „bratni zбір”. Wszystko ma się dokonać „jutro, wielką tajemnicą”, w ciszy, „nim wstanie Słońce”. Powtórzone trzykroć „Jutro!!!” zamyka rozmowę okrzykiem Gospodarza „Wszelki duch!!!”.

W kolejnych scenach Gospodarz próbuje wprowadzić zlecenie w ruch — i tu zaczyna się dryf ku katastrofie. Budzi **Gospodynię**, oznajmiając, że był tu Wernyhora „w tajemnicy”, że „trza się zbierać”, i sięga po pasy, torby, flintę, pistolety i obie szable. Żona, trzeźwa i przerażona, bierze to za malignę pijanego, chorego męża: „Widmo z Piekła! (...) piłeś duza”, „położę się, boś pijany”. On jednak, „poprzysiągłszy się na duszę”, czuje, że „od tej pory żyć zaczniemy — coś wielkiego”, że to „Duch narodu” go urzekł. Następnie woła **Jaśka** i to właśnie jemu — drużbie, parobkowi — powierza misję: ma osiodłać konia, lecieć „w cztery strony”, pukać w okna, krzyčeć „musi” i sprowadzić przed świtem „chłopy z ostrzem rozmaitem” pod kaplicę. Jaškowi misja od razu kojarzy się po swojemu — „Chłopy z kosą — dobra nasza!” — myśli o zbrojnym wystąpieniu, nie o cichym czuwaniu. Gospodarz wręcza mu **złoty róg** z surowym przykazaniem: owinać sznur o szyję, dzierżyć mocno, „nie chyłać się nigdzie po nic, ino lecieć”, wrócić „nim trzeci pieje kur” i wtedy zadać — bo bez „tego złotego dźwięku wniwecz pójdzie cały ruch”. Jasiak zrywa się „leceć duchem!” — ale w drzwiach zawraca po porzuconą na podłodze **czapkę z pawim piórem**. Ten z pozoru błahy gest (po raz kolejny motyw pawich piór — symbol chłopskiej próżności i marzenia o pańskości) jest tragiczną zapowiedzią: troska o ozdobę przesłoni Jaškowi powierzony skarb.

Tymczasem pojawia się **Staszek** z drugim, materialnym dowodem cudownej wizyty. Potwierdza wygląd gościa — pan „w delii, w pąsach”, ze „złotymi iskrami na wąsach”, na siwym koniu krytym tkanym czaprakiem, z pistoletami i lirą u siodła — i opisuje konia jak diabła: gdy Wernyhora go dosiadł, rumak „ogniem piernął, ogniem łysnął”, osmalił pysk Kubie i Staszewi. Pod progiem na przysieniu Staszek znalazł zgubę — **złotą podkowę**, która „błyskotała się na bloku”. Gospodarz wita ją jak „znak widoczny, oczywisty”: „wymowniejsze niżli słowa”. Dla **Gospodyni** złota podkowa to po prostu „Szczęście w ręku” — ludowy talizman, który „w tajemnicy się ukrywa” i wrzuca do skrzyni, bo „szczęście swoje się szanuje”. Tu ujawnia się przepaść w rozumieniu: dla niej to domowe szczęście do schowania, dla niego — wezwanie do czynu, „skończyć nędzę — zacząć dzieła”.

Pod wpływem przeżycia Gospodarz wpada w wizyjny, „gorączkowy” monolog, w którym demaskuje cały otaczający świat jako iluzję: „cały świat zaczarowany, wszystko była maska podła”, „chłopy, pany, pany, chłopcy (...) wszystko była podła maska farbiona — jak do obrazka”.

W tej gorączce widzi przepych pańskiej przeszłości („hulaj dusza bez kontusza”, „hulajże, panie kochanku”) jako pozór, pod którym nikt już nie czuje, „że stoimy gdzieś na szczybie”. Gdy zbiegają się przerażeni **goście z miasta**, Gospodarz obraca tę diagnozę wprost przeciw inteligencji: „wy się wynudzicie w mieście, to sie wam do wsi zachciało”, a z całego narodu zostały już tylko „lalki, szopka, podłe maski, farbowany fałsz, obrazki”. Dawne „tęgie pyski (...) i do szabli, i do miski”, dawne „półwariackie animusze” zwyrodniały w bierność: „dzisiaj nie ma na co czekać”. Z pogardą rzuca gościom „w pysk wam mówię litość moje” — i pluje. Tym gorzkim gestem kończy się akt drugi: prorocze wezwanie zostało przyjęte, ale przez człowieka chwiejnego, otoczonego niewiarą i niezrozumieniem.

Akt III

Akt trzeci otwiera obraz klęski woli. **Gospodarz**, sam w ciemniejącym pokoju, chodzi tam i z powrotem, zatraskując raz po raz drzwi, które ktoś z zewnątrz wciąż otwiera — aż znużony kładzie się na zestawionych krzesłach i drzemie. Od tej chwili „wszystko już mówione półgłosem”: rozkaz Wernyhory zaczyna grzęznąć w sennym, pijackim odrętwieniu nocy. Wokół śpiącego gromadzą się **Poeta, Nos, Pan Młody, Gospodyni i Panna Młoda**, kwitując jego sen jako zwykle pijaństwo — choć Gospodarz przez sen broni się formułą o „polskim łbie”, co powinien być „i do szabli, i do szklanki”. Centralną postacią sceny staje się **Nos** — pijany esteta, karykatura modernistycznego dekadentyzmu. Wznosi obłądną pochwałę używania i sztuki: „evviva l'arte, życie nasze nic niewarte: kult Bachusa i Astarte”, przekonuje, że wobec Losu i „próżnego trzосу” „o Wielkościach darmo śnić, trzeba żyć, trzeba żyć”, a wzorem czyni Napoleona („Bonaparte, ten miał nos”). W malignie przewija mu się jednak natrętny motyw — „czynnik główny: ...miecz”, podchwycony przez Gospodarza („Miecz — miecz, czynnik główny miecz”) — echo nieświadomionej tęsknoty za czynem. Nos wyznaje przy tym własną klęskę: chciał „w tłumie zginąć”, „zniwelować się”, „zanurzyć się po szczyt głowy w ten świat zdrowy”, „indywidualność zdusić” — ale „natura rozśpiewała mu duszę” i mimo woli „na plan pierwszy wstąpić musi”. To kolejny portret inteligenta, który próbuje zniknąć w ludzie, lecz nie potrafi wyrzec się siebie.

Pijacki monolog Nosa rozwija się w groteskową spowiedź. Tłumaczy, że pije „bo musi”, bo dopiero wtedy „w piersi serce czuje” i „strasznie wiele odgaduje” — coś „po polsku miarkuje” w szumie lasu („has, has, has”), dorzucając, że „Chopin gdyby jeszcze żył, toby pił”. Opowiada przy tym błazeńską anegdotę o tańcu z Morawianką (chłopką, którą nikt nie chciał brać do tańca, a on ulitował się „bo ja pan”), o całowaniu jej z flaszką w garści, o wyłowionym z wina włosie i o tym, jak „runął jak głąz”, upiwszy całą flaszkę. Puentuje to dekadentckim „spłyniem, inni po nas przyjdą” i „après nous le déluge”, po czym zasypia na sofie. Obok drzemiący Gospodarz przez sen miesza wątek Wernyhory z maligną — „długa droga i daleka, jedzie drogą wielki pan” — i obaj, śpiący, pozostają już tak do końca aktu. W przerywnikach **Poeta** i **Pan**

Młody snują refleksję o tajemnicy ludzkiej duszy: „my jeno znamy połowę o sobie — któż resztę wie?”, „gdzie to człowiek chadza w śnie: straszno tam, tutaj źle”.

Sennej bierności panów odpowiada równoległa scenka chłopska. **Czepiec**, podpity, awanturuje się z **Muzykantem**, domagając się dalszego grania, skoro „zesypał piniądze”, i grożąc, że „pyski spierze” — lecz grajek spokojnie odsyła go spać: „niech se potańcują inni”. **Czepcowa** próbuje zabrać męża do domu („pojźde do dom, boś ochlany”), on zaś, zaprzeczając pijaństwu, odgraża się skrzypkom „po dobroci”. W krótkiej rozmowie obu gospodyń — **Czepcowej** i **Gospodyni** — przewija się trzeźwa, ludowa filozofia: wesela trzeba się „nawesołować z młodu”, bo „późni ino cięgiem narzeka”, a „miastowe państwo” tylko „patrzy się, patrzy, a poziwo” — przygląda się wsi z dystansem, nie umiając w niej uczestniczyć.

Następuje seria scen demaskujących inteligencję. W rozmowie **Rachel** z **Poetą** dziewczyna wyznaje szczere, choć nieśmiałe uczucie i żal, że ta piękna chwila „przemija”, że się „wzajem zapomną”. Poeta jednak chłodno przetwarza jej emocję w materiał estetyczny: skoro „Smutek to Piękno”, jej żal i „chmura na czole” prędzej czy później „wejdą w sztukę — czy jako sonet, czy liryka, czy feleton powieści”. Gdy Rachel pyta o swoją „muzykę serca, prawie miłość do pana najszczerzą”, Poeta odpowiada cynicznym kalamburem: „ta będzie najszczerzej oddana, co do wiersza” — uczucie istnieje dla niego o tyle, o ile da się je zapisać. W scenie **Haneczki** z **Panem Młodym** ujawnia się stanowa wyższość: dziewczyna, rozochocona tańcem, chciała pocałować družbę, lecz Pan Młody gani ją protekcyjnie („družbowie za głupi na to”, „wszystko dobrze, prócz całusów”), zastrzegając, że jemu jako poecie „to niby uchodzi”, „to się inaczej rozumie”.

Ideowo najważniejsza w tej partii jest scena **Poety** z **Maryną**. Maryna przeczuwa „przemianę w całej polskiej naturze” i zwierza się, że podsłuchiwała chłopów rozmawiających o Polsce „rozsądnie i szczerze” — „że trzeba jakoś żyć, że się nie trzeba dać, że dłużej tak nie może trwać” — i że temu wierzy. Poeta zbywa to ironicznym sceptycyzmem co do gotowości czynu („po co się to ciągle skarżyć biedy: po co myśleć”), lecz zaraz wygłasza najgłębszą w utworze diagnozę własnego rozdarcia. Czuje, że choć jest „przemieniony”, sam sobie nie wierzy i „we mgle jakowejś żyje”: skrzydła jego ducha są „spętane” ciężarem cudzych łez, bo „ktoś rzewnymi płakał łzami” gdzieś „w górze, u stropów, czy chmur”. Kulminacją jest wyznanie wewnętrznej sprzeczności paraliżującej polską duszę: „jest ktoś, co mnie wiąże do roli, i ktoś, co mnie od roli odrywa; jest ktoś, co mi skrzydła rozwija, i ktoś, co mi skrzydła pęta (...) jest jakaś ręka święta i jest dłoń inna, przeklęta; jest Szczęście, co się ze mną mija, i Nieszczęście, które mnie tuli”. Maryna kwituje tę spowiedź lekko, niemal salonowo — „że to pan wszystko tak pamięta, że pan tym wszystkim tak się czuli” — nie dostrzegając jej tragicznej wagi.

Tymczasem w świecie chłopskim wezwanie Wernyhory zaczyna krążyć jako pogłoska. W scenie **Czepca** z **Kubą** parobek zdradza wójtowi, co podsłuchał: do gospodarza zajechał konno „gość z Ukrainy”, „okropnie bogaty”, „pono setne lata”, o barach „jak chlebny piec”, na siwym koniu

„jak śnieg, mliko" z „pozłocistym czaprakiem" — i po naradzie „pon Jaśka wzion", a Jasiak „zakrzyknął: bić Moskali!". Mówili „o jakisi rzezi, krwi", że „trza objeżdzywać dwory". Sceptyczny Czepiec podejrzewa kpiny lub diabelskie sztuczki („Staszek: bajok, a ty: śpik"), lecz Kuba przywołuje twarde dowód — **złotą podkowę**, którą koń zgubił, a którą gospodyni schowała do skrzyni. To przekonuje wójta: „Ale Szczęście! — Jo już wim, trza, żebyśmy poszli z nim" — i wzywa Kubę, by ze świecą szykował zbiórkę, planując rozmówić się ze śpiącym Gospodarzem. Wreszcie w scenie z **Dziadem** stary ostrzega Czepca, że „tak się rozpytujom chłopcy, jakby się co miało dziać: chcom się do żelastwa brać", że „Jasiak cosi po wsi gonił" — a Czepiec kwituje rzecz fatalistycznie: „Stanie się, co ma się stać".

Nad uśpionym, zaprzepaszczonym rozkazem toczy się dalej zwyczajne, ludzkie życie wesela. **Czepiec** dopytuje **Gospodynię**, czy jej śpiący mąż „mówił co i ciekawego", lecz ona zbywa rzecz lekceważąco — „a kto by ta co rozumiał", „tylo z tego, co z niczego" — nie pojmując wagi tego, co przespała noc niesie. W salonowej rozmowie **Radczyni** z **Dziennikarzem** powraca portret zgnuśnialej inteligencji: redaktor, rad „od głupstwa oderwać się chwilę", wyznaje swój zupełny relatywizm — „rzeczy serio nie ma; wszystko jest prowizoryczne: przekonania, opinie, twierdzenia", „nawet Prawdy cienia". Przyznaje, że uciekł „z posterunku", że jego „Placówka" to imaginacja i „Danaid zbyt ciężkie trudy", a bywa wszędzie „tak z nudy", w towarzyskim młynie wista i kolacyjek, gdzie „z biegiem lat (...) ten umarł, tamtego brak", on zaś z nudów „przywdziewa frak" i „jakoś dobrze mi". Dwie kolejne scenki rozgrywają różnicę między dworem a wsią na korzyść tej drugiej. Radczyni z góry lituje się nad **Panną Młodą** — „on wykształcony, ty bez szkół", o czym będziecie rozmawiać przez długie wieczory — lecz dziewczyna odpowiada rezolutną, chłopską mądrością: „Po cóż by, proś pani, godał, jakby mi nie miał nic powiedzieć, po cóż by sobie gębę psuł?". W rozmowie z **Marysią** wraca elegijny ton: siostra przepowiada Pannie Młodej tęsknotę za opuszczaną wsią — za stajnią, ogrodem, tatusiem — „bo tutaj duszę mos (...) a tam ci będzie samotno (...) i bez to ci będzie żal", co dziewczyna odsuwa od siebie krótkim „mało szkoda, krótki żal".

Scenka **Marysi** z **Ojcem** cicho domyka wątek jej zmarłej miłości z aktu drugiego. Obojętny ojciec uchyla się od pomocy z gruntami i „upłatą" — „jo patrzę swego, jo niebogaty (...) cy za tego, cy za inzego" — a Marysia, patrząc na Jagusine wesele, wraca myślą do dawnego konkurenta, tego, „co umarł", za którego o mało nie wyszła, nim wzięła Wojtka. Wspomina, jak poznała zmarłego przyjaciela „na Hanusinym weselu", i wyznaje rosnący niepokój — „zrobiło mi się markotno, nie wiem czego (...) chyba, że onemu samotno". Patrząc na blednące z umęczenia druhnę, sama słabnie i płacze — „tak się w oczach mgli, wszystko widzę coraz bledsze" — echo nocnego spotkania z Widmem.

Sercem chunku jest scena-klucz **Poety** z **Panną Młodą** — najsłynniejsza ideowa figura dramatu. Osłabła „ze snu, z nocy" dziewczyna opowiada błąchy z pozoru sen: jechała „we złotej ogromnej karocy", napotkała diabła, a gdy wieziono ją „przez lasy, przez (...) murowane

miasta", pytała woźących biesów, dokąd jadą — i usłyszała: „do Polski". Stąd jej naiwne, a przeszywające pytanie: „A kaz tyz ta Polska, a kaz ta? Pon wiedzą?". Poeta odpowiada gorzką prawdą o utraconej ojczyźnie: „Po całym świecie możesz szukać Polski, panno młoda, i nigdzie jej nie najdziecie". Gdy dziewczyna kwituje to rezygnacją („to może i szukać szkoda"), Poeta każe jej przyłożyć rękę pod pierś — a na jej zdziwione „Serce —?!" pada lapidarna pointa: „A to Polska właśnie". Polska istnieje już tylko wewnątrz, w sercu prostego człowieka — nie na mapie świata.

W scenie **Poety z Panem Młodym** rysuje się kontrast dwóch postaw wobec mijającej cudownej nocy. Pana Młodego, zziębniętego o świcie, ogarnęły „kleszcze przestachu, ogromnej grozy": uląkł się „prozy, jaka jest we fantastycznym świecie", lęku, że to wszystko, „co jest tu przed nami żywe, tak się nagle wiatrem zmiecie", że wyciągają ręce „do widziadeł — bo to są widziadła". Poetę, przeciwnie, „niesie ten wichur z nocy": czuje, że „dusza pnie się po skale stromej w górę" z pewnością sił. Lecz na jego porywczą egzaltację Pan Młody odpowiada wyznaniem swojego ciasnego, sielankowego marzenia — „ja wolę gaik spokojny, sad cichy", kwitnące jabłonie, „kręciła się przy mnie żona", cichy kąk „jak te obrazki, co maluje Stanisławski" — programowa ucieczka w prywatną idyllę zamiast czynu.

Dwie ostatnie sceny chunku zderzają tę estetyzującą bierność panów z chłopską gotowością — to dramatyczne sceny-klucze. Wchodzi **Czepiec** „w kozuchu, z wielką kosą w rękę". Pan Młody i Poeta odruchowo biorą kosę za rekwizyt do obrazu — „Kosa! Jaka piękna" — i radzą postawić ją „w kącie". Czepiec ucina ten estetyczny odruch z furią: „Ano nastawiona do użycia (...) wy, panowie, nie wicie (...), co sie gotuje", „już sie obrazy skończyły; panom ino obrazy, płótna". Mówi o „Sprawie", lecz panowie wciąż nie pojmują — „my do Sasa, wy do lasa". W finałowej scenie Czepiec szarpie i budzi **Gospodarza**: we wsi „ludzie sie szamocą (...) garną, kupią", chłopi z kosami już się zbierają „kole studnie z gościeńca", „w Krakowie już wszystko gotowe", on sam jest „gotów i czeka dalszego rozkazowania". Lecz rozbudzony Gospodarz nic już nie pamięta — „zachodzę, zachodzę w głowę (...) Ja z Wami? A wy wszyscy z kosami?" — i raz po raz, jak echem, powtarza za chłopem pełne niepewności „Jakiś znak?". Pan Młody studzi zapał wprost: „Widzę, żeście krwi łakomy; jeno że na krew nie czas". Wówczas Czepiec rzuca panom najgorzkie oskarżenie: to oni rozpalili tę nadzieję — „Wyście to pożarnych świc rozpalili z naszych lic", to Gospodarz „szeptoł nieraz w noc, co mówiła Panna Święta, jako w nas jest wielga moc, jako (...) moc jest zaklęta". Gospodarz, rozdarty, wyznaje „A! wstydzę się waszych słów, choć mi radość z waszych lic", a Pan Młody dorzuca lękliwe „a wy zaraz w rękę nóż" — inteligencja, która rozbudziła chłopski żywioł pięknym słowem, cofa się przed nim, gdy ten żąda czynu.

Spór zaostza się w gorzkie oskarżenie. **Czepiec** ciska **Poecie** w twarz jego jałowy estetyzm — „Kręć pon ino prózne żarny, poezyje, wirse, książki (...), a jak trza sie mirzać z czego, to pon w sobie szyćko skryje" — a na obojętne „a przecież się nic nie dzieje" odpowiada jednym

piorunującym słowem: „Dnieje!!!”. Świt staje się znakiem. I tu rozgrywa się scena-klucz, obnażająca przepaść między dwoma sposobami widzenia świata: gdy **Pan Młody** i Poeta zachwycają się estetycznie wschodem — „opalowa rosa spływa, przesiewa się w dyamentach (...) Cud!” — Czepiec ucina ten zachwyt z furją: „Pon ino widzisz pchły, świecidła, rosę, ćmy, a nie chcesz znać, co som my: że w nas dnieje, dusa świci (...), że na nas czekają w mieście, że nas tu jest ze dwiedzieście z kosom, cepem, żelaziwem i że to, to nie som sny”. Reakcja Poety jest miażdżąco ironiczna — realny zryw odbiera jako materiał artystyczny: „bo mi się to dziś marzyło: jako dramat, jako sen”, „Co za temat! Chłopska krew i ten jego pański gniew”. Tymczasem **Gospodarzowi** zaczyna powoli świtać prawda — „ktoś tu był, co przejechał duże światy, ponoś kajsi z Ukrainy; przywiózł hasło cy papiry, rozesłać kazał wiciny” — a Poeta i Pan Młody przyznają, że istotnie słyszeli po północy „brzęki liry” od sadu, „spod jabłonki”, choć wzięli to za „mrzonki”.

Akcja narasta w gorączkowym ciągu krótkich scen. Czepiec ustawia przy drzwiach **parobków z nastawionymi kosami** (Kaspra i drugiego) na warcie, a do izby wciąż napływają nowi chłopci „poubierani jak do drogi”, z kosami i różną bronią. Kolejne postaci wybiegają i wracają z relacjami o cudach na niebie i pod Krakowem — i znów rozdziela je sposób patrzenia. Inteligenci widzą estetyczne widziadła: Poeta „huragan czarnych wron”, „z chmur się stawia jakby tron i jakieś zjawiska skrzydeł”, Pan Młody zorzę („Ze Zorzy się zrobiła krew (...) jakby wieża Zygmunowska miała we dwie strony wąs”), Panna Młoda ogromnego kruka strącającego rosę z brzoź, **Haneczka** „gonitwy po niebie konne, rycerze jacyś ogromni (...) w dwa szeregi”. Pan Młody kwituje to lękliwie: „a to graniczy z obłędem (...); jak to człowiek z czego byle wysnuje znaczące rzeczy”. Lecz **Gospodyni** widzi rzecz konkretną i przerażającą: „jakieś wojsko w ogniu stoi, całe pole pod Krakowem od tych kosisków się roi” — i wpada z trwożnym „Niech broni Bóg!! Cóż wy chcecie (...)? Cóżeście się kosów jeni”, próbując odpędzić chłopów od broni. Gdy Haneczka salonowo prosi Czepca o jego kosę („można by nią ciąć niebiosą na płaty, jak sztukę płótna”), ten odtrąca bluźnierczą zabawę: „zjawi się w naszy potrzebie nie bluźniercza, ale bitna (...); to juz nie lo panienki: Sprawa inso”.

Punktem kulminacyjnym jest moment, w którym **Gospodarz** — z pomocą podpowiedzi **Staszka** i **Kuby** (biały koń, lira i dwa pistolety w siodle, stary człowiek o siwej brodzie w ogromnym czerwonym kozuchu) — wreszcie wydobywa z mroku pamięci prawdę: „Słuchajcie — wytężcie słuch: był u mnie Duch: Wernyhora!”. Wśród zdumionego „wszelki duch?!” wyklada zlecenie: wieszcz „oblatywał nocą dwory”, rozesłał wici, dawał „rozkazy, hasła” i miał wrócić „tego rana”. Lecz rozkaz brzmi inaczej, niż rwący się do walki chłopci sądzili — „kazał broń brać”, ale „Nie lecieć — tu w miejscu stać. Czekać, jak zapieje kur, wytężać, wytężać słuch, aż się pocznie słyszeć ruch od Krakowa na gościńcu”, gdzie wjedzie „stary lirnik siwy”, przeżegna lirą niwy, a wtedy trzeba się pokłonić i dosiąść koni — „potem co — tajemno”. Pod dworem klęka tymczasem cały lud: „cała pod Krakowem błoń pełna ludu, pełna kos”, „sami swoi (...), som i z Toń”. Wszyscy zastygają w napiętym nasłuchiwanu — „Słuchać! Słuchać!” —

lecz oczekiwany tętent nie nadchodzi: **Pan Młody** u okna słyszy „jakiś pęd (...), lecz wplątał się w sad grusz; drzewa go więżą”, a Poeta dopowiada prozę świtu — „brzęk much (...), przedranny szum”. Klęczący tłum rośnie („coraz nowi, coraz nowi”), zapłakana Haneczka pyta, „czy on sam, czy jedzie społem”, a Gospodarz, wyciągając ramiona ku gościńcowi, każe: „Pokłońcie się o ziem czołem:” — i na tym wezwaniu, w chwili najwyższego oczekiwania, scena się urywa.

Napięcie sięga zenitu. **Gospodarz** roztacza przed zebranymi wielką profetyczną wizję: Wernyhora ma nadjechać „z Aniołem, Archaniołem na czele”, a tej samej nocy, gdy oni bawili się na weselu, „kędyś stało się tak wiele” — „Kraków ogniami płonie, a Matka Boża w koronie, na Wawelskim zamkowym tronie siedząca, manifest pisze: skrypt, co przez cały kraj polecą i tysiące obudzi i wzniesi”. Wszyscy, pochyleni i półklęczący, dzierżąc w garściach kosy, szable, flinty i pistolety, zastygają „jak w zachwycie duszy”. I rzeczywiście — w ogromnej ciszy zaczyna narastać tętent, coraz bliższy: „Tętni! — Jedzie! — Goni! — Pędzi!”, „będzie ze sta, do sta koni”. Gospodarz w uniesieniu woła: „to On — Boże! On, On — (...) Wernyhora”, „prawda żywa, Widmo, Duch, Mara prawdziwa”. Tętent, tuż bliski, nagle ustaje — i słychać już tylko czyjeś ciężkie, gwałtowne kroki w sieni.

We drzwiach staje **Jasiek** — pierwszy družba — z rozpaczliwym okrzykiem: „koń w podwórku padł”. Oszołomiony widokiem zastygłej w transie gromady („stoją wszyscy jak pośnięci (...) czy zakłęci”), nagle przypomina sobie o powierzonej misji: „prawda, żywy Bóg, przecie miałem trąbić w róg” — i z grozą stwierdza, że **złoty róg zginął**: „kajsim zabył złoty róg, ostał mi sie ino sznur”. W jego ślad wsuwa się kołyszący się **Chochół** i bezlitośnie ujawnia przyczynę katastrofy: „Jak ci spadła czapka z piór”. Oto sedno tragedii — Jasiek zgubił święty róg, zwołujący naród do czynu, bo schylił się po straconą wichrem **czapkę z pawich piór**, symbol chłopskiej próżności i marzenia o pańskim splendorze. Chochół powtarza jak wyrok: „Miałeś, chłopie, złoty róg, miałeś, chłopie, czapkę z piór: czapkę ze łba wicher zmiotł (...), ostał ci sie ino sznur”. Jasiek wybiega szukać zguby przy przydrożnej figurze — daremnie.

Następuje finałowa scena-klucz całego dramatu — **chocholi taniec**. Wracający Jasiek zastaje wszystkich nieruchomych, wrośniętych „jako drzewa w ziem”, z rękami na uszach, z zapartym tchem; świta, trzeba iść do bydła, a on „ino sam” pośród uśpionych. **Chochół**, wygramoliwszy się na malowaną skrzynię, tłumaczy, co ich spętało: „To ich Lęk i Strach tak wzion, posłyszeli Ducha głos: rozpion sie nad nimi Los”. I dyktuje Jaškowi makabryczny rytuał uśpiania: wyjąć zahipnotyzowanym kosy z rąk i cisnąć w kąć za piec, wytrząsnąć proch ze skałek do piwnicznego lochu, odpasać szable, na czołach zrobić kółka, zakreślić butem „wielki krąg” i „odmów pacierz, ale wspanak”. Rozbrojonych i odartych z gotowości do walki ludzi Chochół bierze we władanie: ujmuje podane przez družbę patyki niczym skrzypce i zaczyna grać — a z błękitnej atmosfery sączy się hipnotyczna „muzyka weselna, cicha a skoczna (...), usypiająca, leniwa (...), krwawiąca jak rana świeża: melodyjny dźwięk z polskiej gleby bólem i rozkoszą

wykołysany". Goście, wyzbyci broni i woli, chwytają się w tan — „Zniknoł czar! — To drugi CZAR!".

W omdlewającym, powolnym kręgu wszystkie pary wodzą się wokół stołu „w tan powolny, poważny, spokojny, pogodny, półcichy" — obraz narodu uśpionego, niezdolnego do czynu, zaklętego w jałowy, bezwolny rytm. Chochół podśpiewuje szyderczo, zmieniając tym razem „chłopie" na pogardliwe „chamie": „Miałeś, chamie, złoty róg, miałeś, chamie, czapkę z piór: czapkę wichur niesie, róg huk po lesie, ostał ci sie ino sznur". Gdy pieje **kogut** — znak, na który czekali — Jasiek na moment odzyskuje przytomność i rozpaczliwie próbuje przebudzić tłum: „Jezu! zapioł kur! Hej, hej, bracia, chycie koni! chycie broni, chycie broni!! Czeka was Wawelski Dwór!!!!". Lecz nikt go nie słyszy — „ino granie, ino granie, jakieś ich chyciło spanie". Daremnie usiłując rozerwać zwarte koło tanecznych par, Jasiek osuwa się ku ziemi porażony grozą i rozpaczą, a senny chocholi taniec trwa niewzruszenie. Kogut pieje ponownie, lecz tym razem już nikt się nie ocknie — nad uśpioną gromadą rozbrzmiewa tylko „nieustawną muzyką przemożny" głos Chochoła: „Miałeś, chamie, złoty róg...". Tym gorzkim obrazem narodowej niemocy — chwili dziejowej zaprzepaszczonej przez próżność, gnuśność i wzajemne niezrozumienie warstw — kończy się *Wesele*.