

STEFANIA SKWARCZYŃSKA

Łódź

O HEJNALE W ZWIĄZKU Z „WESELEM“ WYSPIAŃSKIEGO

(Na marginesie rozprawy Cz. Hernasa *Hejnał — polska pieśń poranna*)

Pragniemy na prawach dyskusji zaproponować pewne uzupełnienie materiałowe do cennej rozprawy Czesława Hernasa o hejnał, polskim gatunku literackim. Uzupełnienie to nie tylko wzbogaciłoby podstawowy materiał literacki o artystycznie cenną pozycję, ale także odsłoniłoby przed problematyką polskiego hejnału nowy aspekt.

Niewątpliwie do najciekawszych partii rozprawy należy ta, w której autor rozpatruje nowszy odcinek historycznego rozwoju hejnału; analizując hejnały Konopnickiej i hejnał Wyspiańskiego, zawarty w *Akropolis*, wskazuje na zmianę funkcji społecznej hejnału, a w konsekwencji na modyfikacje, którym podległy w nowej fazie rozwojowej jego czynniki strukturalne, wyznaczone przez momenty konstytutywne gatunku. Tak więc sytuacja wyjściowa, pora przedranna, to teraz nabrzmiała nadziejami sytuacja polskiego narodu, pozbawionego wolności; pobudka poranna to wezwanie do czynu wyzwolenczego czy do gotowości bojowej; ten, który wzywa, to już nie pierwotny rzeczywisty strażnik miejski, lecz poeta — strażnik ducha narodowego; bywa nawet, że instrument, na którym ów strażnik wygrywa pobudkę, to któryś z instrumentów muzycznych związanych z polską tradycją wojskową. Postulaty sztuki neoromantycznej niemniej jak warunki polityczne w zaborze sprzyjały nasyceniu hejnałów atmosferą symbolizmu, alegoryzmem i aluzyjnością.

Otóż pragnęłoby się poszerzyć materiał, na którym autor opiera swoje rozważania, o pozycję nie byle jaką, bo o nasze arcydzieło narodowe: *Wesele* Wyspiańskiego. Tutaj wchodzi w grę już nie wprowadzenie strukturalne hejnału w większą całość, jak ma się rzecz w późniejszym *Akropolis*, lecz o oparcie zawartości dramatycznej i ideowej utworu na fabule wyprowadzonej z konstytutywnych momentów hejnału. Uderzają tutaj dwie sprawy; z jednej strony to, że fabuła *Wesela* w swym podstawowym zrębie jest wyprowadzona z założeń sytuacyjnych hejnału, z drugiej to, że dramatyczna, a więc konfliktowa konstrukcja fabuły wynika

z fabularnego niejako zaprzeczenia kierunkowi rozwojowemu wprowadzonej sytuacji hejnałowej. Wchodzi tu zatem w grę chwyt ideowo-artystyczny zgodny w swym charakterze ze znamionym dla epoki chwytem odwrócenia motywu, chwytem, który służył literaturze modernistycznej do odnowienia tradycyjnych środków wyrazowych i do uzyskania patosu.

Przypatrzymy się owej hejnałowej fabule *Wesela* i jej dramatycznej konstrukcji.

Oto pora przedranna, *antelucanum*, oznaczające nie tylko ostatnie chwile nocy weselnej, ale — symbolicznie — ostatnie chwile rozpaczliwej nocy narodowej, a nawet ostatnie chwile jakiejś epoki, złego stulecia (co za moc ewokatorska realnego faktu, owego bronowickiego wesela w dniu 20 listopada 1900 roku, wesela w miesiącu doniosłym dla Polaków!). Miejsce hejnałowego strażnika miejskiego zajmuje strażnik ducha narodowego, narodowej doli, wódz narodu; z gorzką ironią Wyspiański, krytyk polskiej rzeczywistości, powierza tę rolę na pół mitycznemu Wernyhorze, który symbolizuje tutaj oparte na proroczych przesłankach marzycielstwo o Polsce w granicach dawnej Rzeczypospolitej; zadanie wezwania narodu do zbrojnego czynu pobudką na rogu przekazuje Wernyhora — wraz z samym złotym rogiem — Gospodarzowi, artyście-inteligentowi, szlachetnemu chłopomanowi, politycznie zaś ludowcowi spod znaku społecznego solidaryzmu; ten z kolei młodemu chłopcu wiejskiemu, który gubi zbawczy róg. A ci, którzy mają być wezwani, czekają nadaremnie na wezwanie, aż wreszcie muzyka Chochola pogrąża ich w letargiczny tan. Nie dochodzi zatem nie tylko do czynu wyzwolenczego, ale nawet do hejnałowego wezwania, mimo że jest i pora hejnałowa, i róg, i ten, który ma zagrać pobudkę, i ci, których ma ona zmobilizować. Nic się zatem nie stało, nic się nie zmieniło — i nic w tych warunkach społecznych stać się nie może. To sens tragiczny orzeczenia Wyspiańskiego o współczesnej mu rzeczywistości polskiej. Przekazał go hejnałowym układem sytuacyjnym swojej fabuły, wiernym w stosunku do elementów strukturalnych hejnału, niewiernym — celowo — w stosunku do kierunkowej rozwoju hejnałowej sytuacji. W ten sposób dla hejnałowej fabuły zdobył konflikt dramatyczny, a jego rozwiązaniem ostrą wymowę ideową dla utworu.

Tak więc należałoby, naszym zdaniem, uznać, że u podstaw dramatycznej fabuły *Wesela* Wyspiańskiego znajdują się założenia konstytutywne polskiego hejnału, gatunku literackiego o bujnym rozwoju w naszej literaturze, którego korzenie, przynajmniej niektórymi swymi odnośnikami, sięgają, jak wykazał to Cz. Hernas, w głąb pradawnej naszej twórczości ludowej. Fakt ten wielorako rzutuje na naszą wiedzę o literaturze. Przede wszystkim na nasze sądy o *Weselu* Wyspiańskiego, owym przedziwnym dziele o fakturze wynikłej z zespolenia literackiego przekazu

c konkretnym zdarzeniu z dramatem impresjonistycznym i symboliczno-fantastycznym. Teraz odnajdujemy pod jego modernistycznym kształtem głębokie złoża dawnej, polskiej kultury literackiej, co nie jest obojętne dla jego charakterystyki i oceny. Następnie fakt hejnałowej fabuły *Wesela* rzutuje na naszą wiedzę o hejnale jako gatunku literackim; świadczy o jego gatunkowej prężności, legitymującej się także przerzutem gatunku na grunt rodzajowy odmienny od tego, który go zrodził. Polski hejnał dzieli ją, jak się okazuje, z bratnimi gatunkami o wyraźnie zarysowanej sytuacji wyjściowej, czyli z tymi, które swą genezą tkwią bardzo wyraźnie w życiu, w historycznych formach kultury społeczno-obyczajowej, w faktach, stanach rzeczy i tendencjach rozwojowych rzeczywistości historyczno-społecznej. Owa prężność gatunkowa hejnału, wyrażająca się z jednej strony jego podatnością dla różnych funkcji, a więc i bogactwem jego przemian, modyfikacji i odmian, z drugiej strony jego podatnością na wiązanie się z obcym mu gruntem rodzajowym (hejnał włączony strukturalnie w obraz dramatyczny *Akropolis*, hejnał stanowiący fundament fabuły dramatycznej w *Weselu*) podnosi równocześnie rangę jego ważkości literackiej. To już nie plód gatunkowy marginesowy, krótkotrwały, obcy wielkim osiągnięciom literackim. Linia jego rozwoju, łącząca nazwiska Reja, Karpińskiego, Książnika, Konopnickiej i Wyspiańskiego, to przecież jednak wykładnik jego literackiego znaczenia.

Ponadto warto zauważyć, że owa gatunkowa prężność polskiego hejnału stawia go tuż obok spowinowaconej z nim skądinąd zachodniej *alba, aube*. Szczególnie jego dramatyczna realizacja w *Weselu* Wyspiańskiego czyni go godnym towarzyszem alby, zrealizowanej dramatycznie w *Romeo i Julii* Szekspira i epicko-liryczno-dramatycznie w *Konradzie Wallenrodzie* Mickiewicza.

CZESŁAW HERNAS

Wrocław

WYJAŚNIENIE

W artykule (*Le „hejnał“, chant matinal polonais*) przesłanym Redakcji „Zagadnień Rodzajów Literackich“ wspominam tylko jednym zdaniem o wpływie poetyki hejnałowej na *Wesele* Wyspiańskiego: „Pojęcie pobudki posiada u Konopnickiej różne interpretacje. Wśród nich: hejnał-znak, sygnał trąby, rogu, na który oczekuje się; a więc pojęcie nabiera wartości symbolicznej. Ten wariant — jak się wydaje — odegrał ważną rolę w twórczości Wyspiańskiego. Sprawa ta omówiona jest w innym miejscu“ (por. s. 96).

Przypis 1 do mego artykułu informuje, że wspomniane „inne miejsce“ to książka przedstawiająca zarys dziejów gatunku, omawiająca także

i dwa dramaty, w których w różny sposób wykorzystano poetykę hejnału (Olizarowski, Wyspiański). Spraw tych w artykule bliżej nie omawiam, wskazuję tylko na pochodzenie podstawowych elementów konstrukcyjnych *Wesela*.

LECH BUDRECKI
Łódź

W ZWIĄZKU Z „PRZEMIANAMI KRÓTKICH FORM EPICKICH:
NOWELA, OPOWIADANIE“

Chciałbym tu zasygnalizować kilka zagadnień, jakie nasunęły mi się z okazji interesującej rozprawy Teresy Cieślikowskiej *Les Transformations des formes épiques brèves: nouvelle, récit*. Wiążą się one w luźny jedynie sposób z głównym przedmiotem rozprawy. Nie dlatego, bym sądził, że nie zasługuje on na uwagę, a problemy tam podjęte są problemami pozornymi. Przeciwnie, wydaje mi się, że analiza pewnych typów prozy współczesnej to rzecz jak najbardziej potrzebna. Problematyka rozprawy zaś — moim zdaniem — jest i pasjonująca, i „rzeczywista“. Zapewne, można mieć tu te czy inne zastrzeżenia. Choćby do „struktur surrealizmu Kafki“. Choćby do koncepcji, że *Mistral* Faulknera „zbudowany został na osi egzystencjalizmu“. Choćby do interpretacji Dürrenmattowskiej *Kraksy*. Jednakże zastrzeżenia te dotyczą w zasadzie spraw szczegółowych i nie mogą wpłynąć na modyfikację uogólnień. Zdecydowałem się mimo to zwrócić uwagę na dwa zagadnienia poboczne. Pierwsze z nich odnosi się do terminu „struktura“¹, drugie natomiast do jednej z wielu marginesowych hipotez Teresy Cieślikowskiej. Czytelnikom winienem tu jeszcze jedno objaśnienie. Uwagi — które poniżej — nie roszczą sobie pretensji do precyzyjnego wysłowienia. Cięży na nich grzech niedopowiedzenia, szkicowości, metafory, grzech nazbyt często zdarzających się entymematów, by wymienić tu tylko „grzechy“ najważniejsze. Zdaję sobie sprawę z tych uchybień.

W rozprawach i rozprawkach zarówno teoretyczno-, jak i historyczno-literackich z ostatnich kilkudziesięciu lat nader często jawi się słowo „struktura“. Rzecz prosta, „taka to a taka struktura takich to a takich dzieł literackich“. Jawi się ono i w rozprawie Teresy Cieślikowskiej. Wyrażenia tego z reguły używa się jako nazwy. Używa się w co najmniej kilku znaczeniach. Czasem przez „strukturę“ rozumie się ten czy inny zbiór właściwości takich to a takich dzieł literackich, zbiór właściwości i relacji zarówno między tymi właściwościami, jak i między relacjami. Czasem zaś termin ten stanowi skrót językowy. „Struktura“ jest

¹ Tzn. taka to a taka struktura takich to a takich dzieł literackich.