

POLSKA DRAWD- TYCZNA

DRAMAT I DRAMATYZACJE W XVIII I XIX WIEKU

 **INTER—
PRETACJE**

68



POLSKA DRA- MATY- CZNA

redakcja:
Małgorzata Sugiera

DRAMAT I DRAMATYZACJE W XVIII I XIX WIEKU



KRAKÓW 2014

68

Copyright © by individual authors
Kraków 2014

Niniejsza monografia zbiorowa powstała w efekcie badań prowadzonych w ramach projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki "Polska dramatyczna. Ustanawianie i negocjowanie wspólnoty w dramacie polskim po 1765 roku" (N N103 4077940) oraz ze środków tego projektu została wydana

REDAKCJA NAUKOWA: Mateusz Borowski
OPRACOWANIE REDAKCYJNE I KOREKTA: Roman Włodek
SKŁAD, ŁAMANIE I PROJEKT OKŁADKI: Kuba Rudziński
INDEKS: Zbigniew Rzepka

WYDAWCA:
Księgarnia Akademicka
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks 012 431-27-43, 012 663-11-67
akademicka@akademicka.pl
www.akademicka.pl

ISBN 978-83-7638-444-3
<https://doi.org/10.12797/9788376384443>

REDAKCJA:

MATEUSZ BOROWSKI

MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ)tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.

SPIS TĚŠCI

>

9	<i>Łucja Iwanczewska, Dariusz Kosiński</i> POLSKOŚĆ IN EFFIGE
21	<i>Mateusz Borowski</i> DRAMAT XVIII I XIX WIEKU A PERFORMATYCZNE MODELE ZAANGAŻOWANIA
59	<i>Małgorzata Sugiera</i> U ŹRÓDEŁ AUTORYTETU DRAMATU
99	<i>Wojciech Baluch</i> RODZINA TO UTOPIA
143	<i>Lena Magnone</i> PROSTYTUTKA – NIEZBĘDNY CZŁONEK (POZYTYWISTYCZNEJ) RODZINY?
177	<i>Ewa Bal</i> FRANCUSKOŚĆ ZAMIAST POLSKOŚCI?
215	<i>Michał Kuziak</i> POLAK FRANCUZEM...
239	<i>Łucja Iwanczewska</i> BOHATER STARY JAK POLSKA
271	<i>Anna Pekaniec</i> OBECNE, NIEWIDOCZNE? STARSZE KOBIETY W AUTOBIOGRAFIACH
295	<i>Wanda Świątkowska</i> ARKADIA POD WULKANEM
337	<i>Agnieszka Marszałek</i> POLSKIE ARKADIE – REFLEKSY MITU
363	<i>Dariusz Kosiński</i> NATRĘCI, CZYLI KIEDY PRZYJDĄ PODPALIĆ DOM
397	NOTKI O AUTORACH
405	INDEKS

ŁUCJA IWANCZEWSKA, DARIUSZ KOSIŃSKI



POLSKOŚĆ IN EFFIGE

Tom *Polska dramatyczna 2. Dramaty i dramatyizacje w XVIII i XIX wieku* stanowi drugą odsłonę indywidualnych i zbiorowych rozważań o historii polskiego dramatu, wprzęgniętego w procedury historycznie uwarunkowanych dramatyizacji życia społecznego, politycznego i kulturowego. Opublikowany półtora roku temu tom *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyizacje w XX wieku* (Księgarnia Akademicka 2012) był pierwszą prezentacją zarówno strategii doboru analizowanych przez autorów dramatów, wyznaczania obszarów tematycznych i kontekstów historycznych dla ich interpretacji, jak też strategii metodologicznych, z których pomocą autorzy rekonstruują i negocjują obraz Polski dramatycznej, a często wytworzą ją w procedurze przemyslenia na nowo. Teksty w pierwszym tomie obejmowały swym zasięgiem interpretacyjnym XX wiek. Tom drugi sięga natomiast wstecz, aż do 1765 roku jako roku powołania i ustanowienia instytucjonalnych ram dla polskiego teatru i dramatu, czyli powstania w Polsce teatru publicznego. Ten rodzaj spojrzenia na historię dramatu i teatru z perspektywy określonego momentu jego trwania i przeobrażeń, a zatem z perspektywy cezur i ustaleń porządkujących, narzucanych zwykle przez historyków i wytworzone przez nich uprzywilejowane matryce narracyjne, otwiera pole możliwości przyjrzenia się temu, co w tak ustanowionej historii nieobecne lub wyłączone z dominujących narracji, a co – aktualizowane współczesnym rozpoznaniem – przynosi zupełnie nowe pożytki interpretacyjne. Badacze w obu tomach *Polski dramatycznej* dokonują nowych rozpoznań na gruncie dawnych ustaleń, które stanowią kontekst dla strategii negowania, dekonstruowania i negocjacji z tym, co zastane i utrwalone w paradygmatach kanonicznych. Patrzą na to, co

historyczne, z perspektywy dziś w procesie nieustającego, niegotowego i niezakończonego wzajemnego oświeclania się minionego i tego, co najbardziej aktualne. I dzieje się tak zarówno w rekonstrukcjach historycznie zmiennych mechanizmów fundujących wspólnoty minionych epok, jak i w kontekście ponownego przemyślenia reguł ich wytwarzania na gruncie twórczości dramatyczno-teatralnej.

Dominującym gestem autorów obu monografii jest gest negocjacji z gorsetem ciągłości i spójności, narzuconym przeszłości oraz historii teatru i dramatu. Stosowane przez nich procedury negocjacyjne obejmują wspólnotę jako wytwór wyobrażeń, idei, sposobów działania, scenariuszy zachowań jej członków. Tym samym ogarniają różnorodne przestrzenie i strategie jej wytwarzania – społeczne, polityczne, tożsamościowe – zarówno w perspektywie indywidualnej, jak i zbiorowej. Ujmując rzecz inaczej, można powiedzieć, że gest autorów jest rodzajem działania, które zrywa z mechanicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym rekonstruowania i opisywania historii, a zatem stanowi obietnicę nowego spojrzenia na wspólną nam przeszłość przedstawioną i wytwarzaną przez polski dramat i polskie dramatyzacje życia społeczno-politycznego. Konsekwencją tego zerwania stanowi nie tyle badanie ugruntowanych już, historycznych ustaleń na temat przeszłości polskiego dramatu i polskich dramatyzacji, ile przyglądanie się organizacji tych ustaleń, a zatem badanie strategii i procedur zastępujących i odgrywających minioną rzeczywistość wspólnotową Polaków. Odgrywających w takim sensie, w jakim przedstawienia i reprezentacje minionych czasów są pewnymi interpretacyjnymi propozycjami postrzegania przeszłości, wyznaczają pola dostępne refleksji, ustanawiają reguły porządkowania faktów i wytwarzają matrycę możliwych działań społecznych. Autorzy mają świadomość tego, że przeszłość nie narzuca nam własnej interpretacji, a teraźniejszość jest (przynajmniej do pewnego stopnia) autonomiczna wobec tego, co minione. A także tego, że każda wspólnota stanowi pochodną różnorodnych i powstałych z różnych pobudek interpretacji i działań, że nigdy nie jest skończona i gotowa. Przeciwnie – stale znajduje się w budowie i procesie ustanawiania.

Pozwala to przyjrzeć się przeszłości, którą zastępują przedstawienia konstruowane w dramatach, jak i mechanizmom oraz konsekwencjom samego gestu zastępowania i współtworzenia historii przez owe przedstawienia, kształtujące tak obraz rzeczywistości, jak i ją samą.

W pewnym sensie takie postępowanie stanowi metodyczną i świadomą realizację procedury zastępowania (*surrogation*), którą za fundamentalną i centralną dla performansu uznał Joseph Roach. Procedurę taką uznać należy również za kluczową dla performatyki, a może i każdej pracy myślowej i pisarskiej, polegającej koniec końców na wytwarzaniu słownych ekwiwalentów wydarzeń i doświadczeń. W opublikowanej prawie dwadzieścia lat temu, a w Europie chyba wciąż zbyt mało znanej, książce *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance* Roach proponował spojrzenie na performans, a właściwie na przedstawienie (w tym także plastyczne) jako na procedurę zastępowania. Z wyznaczonej przez niego perspektywy performans stanowi „mechanizm proponujący substytut czegoś, co wobec niego samego uprzednie”. Innymi słowy – pisze dalej amerykański badacz – „performans czasowo zastępuje trudną do uchwycenia całość, którą nie jest, ale którą musi daremnie usiłować jednocześnie ucieleśnić i zastąpić”¹. W myśli Roacha, inspirowanej klasyczną propozycją Richarda Schechnera, który powiązał, a nawet wręcz utożsamiał performans z „zachowanym zachowaniem” (*restored behavior*), proces zastępowania w niemal równym stopniu motywuje pragnienie ucieleśnienia, jak i przesłonięcia skomplikowanej, złożonej całości. Tej całości, której w pełni nigdy nie da się wyrazić, wypowiedzieć i przedstawić.

Więcej jeszcze – Roach twierdzi, że tym, co ostatecznie i istotnie stanowi przedmiot procesu zastępowania, jest nieuchronna nieobecność oryginału i produkowanie zastępujących go symulacji, które w efekcie procedury ustanawiania stają się „twardymi” elementami rzeczywistości społecznej, pamięci zbiorowej i indywidualnej, a także tradycji, w tym

¹ Joseph Roach, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, Columbia University Press 1996, s. 2-3.

narodowej. By uchwycić owo zastępowanie nieobecnego oryginału, Roach używa na określenie jego efektu terminu „effigy”. Słowo to można przetłumaczyć jako „wizerunek” lub „postać”, przy czym są to odpowiedniki niedokładne. Angielskie „effigy” odnosi się wprost do łacińskiego „effigies” znanego przede wszystkim z prawniczego zwrotu „in effigie” (dosłownie „na obrazie”). Oznaczał on obecną w prawie europejskim od średniowiecza normę prawną, zgodnie z którą, jeśli skazany nie doczekał wyroku lub zbiegł, można było wykonać karę śmierci na wizerunku, obrazie lub kukle. Tę samą procedurę stosuje się współcześnie w trakcie manifestacji politycznych, gdy protestujący palą lub w inny sposób niszczą wizerunek znienawidzonych polityków albo innych osobistości życia publicznego. Proponując termin „effigy”, Roach wskazał na te właśnie przypadki jako na szczególnie jasno pokazujące procedurę przesłaniania nieobecności:

Wizerunek to wynalazek, który umożliwia procesom regulującym performans (...) produkować pamięć przez zastąpienie. (...): Przy pomocy zastąpienia wizerunek wypełnia pustkę wywołaną nieobecnością oryginału².

Tak widziany proces performatywny ma dwa istotne aspekty, na które w różnym stopniu i w różny sposób zwracają uwagę badacze realizujący projekt „Polska dramatyczna”.

Wytworzenie i ustanowienie, czy też – by użyć terminu Erica Hobsbawma – „wynalezienie” tradycji, przeszłości i budowanych wokół nich wspólnot nie oznacza wcale, że są one fikcyjne w takim znaczeniu, które pozwoliłoby je lekko i bezkarnie uznać za niewiążące i nieskuteczne. Jest dokładnie odwrotnie – działające w procesie zastępowania siły performatywne nadają jego efektom wyjątkową moc. Sprawiają, że ich problematyzacja czy analiza krytyczna często napotyka na silny opór lub zostaje wręcz odrzucona jako sprzeciwiająca się temu, co społecznie uznane za fundamentalne i czemu często przypisuje się status

2 *Ibidem*, s. 36.

naturalnych składników tożsamości. Podważenie owej naturalności i istowości oraz związanego z nimi wyobrażenia o odwieczności wywołuje silny opór, lęk przed zagubieniem, rozmyciem granic i zniszczeniem procedur porządkujących ludzki świat.

Po okresie dynamicznego rozwoju myśli krytycznej i otwarciu na różnego rodzaju postępowania weryfikacyjne i reinterpretacyjne, mechanizm ten w sposób szczególnie wyraźny w kulturze polskiej i w polskim życiu społecznym zdaje się właśnie wchodzić w okres konserwatywnej reakcji. Rosnące w siłę propozycje odrzucenia krytycznych analiz własnej historii i wartości uznanych za nienaruszalny rdzeń wspólnoty wynikają z jednej strony z rosnącego poczucia zagrożenia przedłużającym się kryzysem (nie tylko ekonomicznym) i związaną z nim potrzebą stabilizacji i zakorzenienia się w tym, co własne. Z drugiej – świadczą jednak o nieskuteczności realizowanych w ubiegłych latach strategii i taktyk nicowania i weryfikowania polskiej przeszłości, w tym zwłaszcza dorobku polskiej kultury. Jak się dziś wydaje, zbyt wczesne i zbyt łatwo ogłoszone wyczerpanie się dotychczas obowiązujących paradygmatów (nie tylko romantycznego, o którym mówi się najczęściej i najwięcej), zaowocowało ich gwałtownym – wręcz upiornym – powrotem, którego wielką sceną stało się Krakowskie Przedmieście po kwietniu 2010 roku. Wytworzone wówczas reakcyjne sposoby zastępowania przeszłości (łącznie z tą najbliższą i najbardziej traumatyczną – przeszłością katastrofy pod Smoleńskiem), mimo dowodzonej przez wielu karykaturalności, zyskały status „twardej” rzeczywistości politycznej i społecznej. I dziś są może najbardziej oczywistym przykładem performatywnej siły przekształcającej fikcję w realność.

Chcąc nie chcąc, przyznać trzeba, że posmoleńskie procesy wytwarzania pamięci i tożsamości okazały się o wiele bardziej skuteczne niż poprzedzające je procedury krytyczne i te, które współcześnie usiłują stawiać im opór. Przed nieskutecznością zbyt łatwych przeniesień w sferze zastępowania przestrzega też najnowsza debata wokół gender, którą na arenie społecznej rozpoczął list pasterski Episkopatu Polski ze stycznia 2014 roku. Jeden mocny akt performatywny, mimo oczywistych przekłamań

i retorycznej manipulacji, niemal natychmiast skutecznie unieważnił wiele lat „słabych” projektów i prac naukowych oraz rozproszonych wysiłków działaczek i działaczy społecznych. Opór, jaki próbowały i próbują stawiać antygenderowej kampanii środowiska intelektualne i artystyczne, okazuje się nieskuteczny, zmuszając do zadania pytania o operatywność stosowanych praktyk, a także o izolację akademii od życia społecznego.

Pisząc o tym wszystkim, nie chcemy sugerować, że ten tom i projekt „Polska dramatyczna” z założenia dąży do przeprowadzenia jakichś zasadniczych weryfikacji procedur badawczych, czy że jego celem jest przebicie się na rynek medialny, gdzie wszak przede wszystkim toczy się dziś bój o społeczne przekonania i wyobrażenia. Zamiar zespołu realizującego projekt od samego początku wyglądał o wiele skromniej. Chodziło przede wszystkim o to, by poprzez uważną analizę i interpretację wybranych i z założenia niekanonicznych, często wręcz marginalnych, dramatów i dramatyzacji wydobyć i ujawnić przesunięcia i zastąpienia, których efektem jest Polska. Zdecydowanie jednak dążono do zniesienia naiwnie prostej opozycji między Polską współczesną i nowoczesną a jej wariantami dawniejszymi i tradycyjnymi, rzekomo anachronicznymi i należącymi wyłącznie do przeszłości. Z pewnością w pierwszym tomie zniesienie to było stosunkowo mniej widoczne, choćby z tego względu, że poddawaliśmy analizom dramaty i dramatyzacje z XX wieku. W tym tomie podjęto z kolei wyprawę na tereny o wiele bardziej oddalone od obszarów dotychczasowych badań wielu z badaczy realizujących projekt. Decyzję taką podjęliśmy w przekonaniu, że właśnie spojrzenie z perspektywy współczesnej na przeszłe przedstawienia i tworzące je procedury pozwoli uważniej i dokładniej myśleć o współczesności i o Polsce dramatycznej, wciąż tworzącej się i tworzonej na nowo.

Ważnym elementem tego skierowanego w przeszłość spojrzenia z oddali jest wyszukiwanie elementów nieoczywistych, takich, które nie należą do głównego, łatwo rozpoznawalnego nurtu wytwarzania, ustanawiania i umacniania polskości. Wiąże się to z drugim aspektem procesu performatywnego zastępowania, który poddał analizie Roach,

a mianowicie z jego nieuchronną niekompletnością. Performans oparty na zachowanym zachowaniu nigdy nie jest dokładny, co potwierdzają też klasyczne już rozpoznania Kierkegaarda i Deleuze'a dotyczące niemożliwości powtórzenia. Po każdym zastępowaniu pozostaje resztką, która jako nieprzydatna dla konstruowanego i akceptowanego przedstawienia zostaje wyparta i skazana na zapomnienie – również daremne, bo wcześniej czy później powróci w jakiejś postaci, w jakimś innym widowisku, ceremonii, rytuale czy bluźnierczej parodii. Projekt „Polska dramatyczna” w sposób szczególny dąży do uważnego przyjrzenia się tym resztkom: dramatom, scenariuszom, symbolom, figurom stosunkowo rzadko wykorzystywanym do tworzenia centralnego i celebrowanego wizerunku Polski i polskości. U podstaw takiego nastawienia leżało przeświadczenie, że przez ukazanie wielowymiarowości tego wizerunku i wydobycie jego porzuconych lub niewystawianych aspektów można wyjść poza klincz mocnej opozycji między tradycją a nowoczesnością, która w istocie fałszuje zarówno przeszłość, jak i teraźniejszość polskiego życia zbiorowego.

Idąc za tym przekonaniem, autorzy drugiego tomu monografii śledzą i analizują obraz polskiego świata przedstawiony w dramatach i dramatyzacjach dwóch stuleci, szczególnie oświetlając jego części składowe: autorytet tworzących je osób i instytucji, zakorzenienie w większych ruchach społecznych czy szkołach myślenia, a wreszcie zasięg i oddziaływanie medium, jakimi były teatr i dramat w konkretnych momentach historycznych.

W odniesieniu do pierwszego tomu kolejny przynosi zarówno kontynuację, jak i nowe propozycje. Autorzy drugiego tomu, związani z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, kontynuują badania nad wybranym i określonym tematem, którym zajmowali się w tomie pierwszym (choć zwykle prowadzą swoje badania na zupełnie innym materiale). Nadal wszystkim autorom wspólny jest indywidualny sposób tematyzowania wybranego zagadnienia, wykorzystywanie współczesnych perspektyw metodologicznych i wypracowanych na ich polu narzędzi badawczo-interpretacyjnych. Każdy zachowuje także indywidualny styl, autonomię

w doborze materiałów podlegających analizie i wyborze narzędzi interpretacyjnych. Drugi tom monografii jest także efektem indywidualnej pracy każdego z autorów, którzy na potrzeby projektu myślenia o Polsce dramatycznej trzech stuleci zaproponowali wspólnie pewien obraz tej Polski. Indywidualne projekty zostały jednak poddane zbiorowej dyskusji i konfrontacji z innymi sposobami myślenia i pisania podczas zebrań całego zespołu. Jak sądzimy, w tej różnorodności tkwi istotna wartość, ale też wielość perspektyw poddana zbiorowej dyskusji tworzy spoiwo Polski dramatycznej, która nie jest i nigdy nie była monolitem.

Innowacją w kompozycji i zawartości drugiego tomu monografii zbiorowej *Polska dramatyczna* jest przyjęcie „gości w dom”, by posłużyć się śródtytułem zamieszczonego w tomie tekstu Dariusza Kosińskiego. Tom drugi stanowi pokłosie konferencji pod takim samym tytułem, jak niniejsza monografia. Wraz z tomem pierwszym i planowanej jako tom trzeci antologii polskiego dramatu niekanonicznego tworzy on triadę zasadniczych odsłon trzyletniego projektu badawczego finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki. We wspomnianej konferencji uczestniczyli autorzy obu monografii, jak również goście: wybrani i zaproszeni przez autorów eksperci – historycy teatru i dramatu oraz historycy literatury, zajmujący się w swych badaniach XVIII i XIX wiekiem. Każdemu wystąpieniu badaczek i badaczy realizujących projekt „Polska dramatyczna” towarzyszył komentarz eksperta.

Komentarze te pełniły różne funkcje: stanowiły głos krytyczny i polemiczny wobec przedstawionych tez. Były rodzajem dopełnienia skonstruowanego tematycznego i metodologicznego pola badań. Eksperti komentowali, dopowiadali, budowali konteksty, byli głosem równoprawnie towarzyszącym przedstawianym zagadnieniom. Z pozycji swej wiedzy dotyczącej obu epok wskazywali na możliwość innych ujęć proponowanych tematów, a także na inny dobór materiałów, dzięki którym można pokazać badane zjawiska. Celem tego dialogu było zwiększenie pluralizmu badawczego, wprowadzenie głosów spoza Katedry Performatyki. Choć bowiem jej pracownicy to grono osób przyzwyczajonych twórczo się

różnić, to siłą rzeczy po kilku latach współpracy wytworzyły się pewne wspólne mechanizmy, pewne pola oczywistości. Tymczasem od początku realizacji projektu „Polska dramatyczna” nikt nie miał wątpliwości, że jest on skierowany przeciwko ujednolicającym narracjom i że także on sam stanowi dramatyczną grę. Do niej właśnie zaproszeni zostali eksperci.

Niestety z różnych powodów nie udało się opublikować głosów wszystkich gości konferencji. W tomie nie znalazły się przeznaczone do publikacji wersje wystąpień Anny Burzyńskiej, Anny Krajewskiej i Doroty Sajewskiej. Nie zmienia to faktu, że ich udział w projekcie był znaczący i wpłynął na teksty pomieszczone w tym tomie. Pozostałe komentarze ekspertów: Michała Kuziaka, Leny Magnone, Agnieszki Marszałek i Anny Pekaniec towarzyszą naszym tekstom na równych prawach. Na potrzeby niniejszej publikacji zostały przez autorów nieco zmienione, niekiedy też uzupełnione.

Jak już wspomnieliśmy, autorzy drugiego tomu *Polski dramatycznej* kontynuują tematy przedstawione i sproblematyzowane w tomie pierwszym. Kontynuacja odbywa się na kilka sposobów. Po pierwsze bywa przeniesieniem tematu na wyznaczające ramy czasowe tego tomu wieki XVIII i XIX. Tak czynią Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski, a także Wojciech Baluch. Zajmują się oni kolejno autorytetem dramatu i jego genologicznymi umocowaniami, szkołą obywatelską wytwarzaną i utwierdzaną przez teatr i społeczne dramatyzacje oraz zagadnieniem rodziny jako instytucji społecznej i politycznej. W ten sposób rozpoznania z pierwszego tomu, ustalają i analizują specyfikę podejmowanych tematów w kontekście wieków wcześniejszych. W tekście *U źródeł autorytetu dramatu* Małgorzata Sugiera przekonująco szkicuje relacje między tekstem dramatycznym i teatrem a kształtowaniem się strategii identyfikacji i przynależności do wspólnoty narodowej i kanonicznej widzów i odbiorców. Mateusz Borowski śledzi natomiast powiązania, relacje, procedury przenikania między dramatem XVIII i XIX wieku a performatycznymi modelami zaangażowania społecznego i obywatelskiego. Pokazuje, że binarne opozycje między tradycyjnym tekstem jako ustabilizowaną matrycą do produkcji iluzji teatralnej a tekstem jako materiałem do wykorzystania

w ramach przedstawień kulturowych aktywizujących odbiorców wciąż się zmieniają i podlegają kulturowym negocjacjom. Wojciech Baluch natomiast opisuje modele konstruowania i dekonstruowania rodziny w przestrzeni jej relacji z państwem, opisując wybrane modele rodziny XVIII i XIX wieku z perspektywy współcześnie konstruowanych scenariuszy życia rodzinnego.

Nieco inną strategię kontynuowania swych tematów przyjęli Dariusz Kosiński, Wanda Świątkowska, Ewa Bal i Łucja Iwanczewska, którzy – pozostając w ramach tematycznych zaproponowanych w pierwszym tomie – zdecydowali się wskazać i sproblematyzować inne figury i scenariusze istniejące w polskich dramatach i dramatyzacjach XVIII i XIX wieku, wpływające na kształtowanie się narodowej wspólnoty. Dariusz Kosiński pisze o scenariuszach najazdu, wtargnięcia intruzów, wrogów, obcych – zarówno w przestrzeń prywatną, jak i zbiorową. Wykazuje krok po kroku, że ten rodzaj powtarzanych w różnych okresach historycznych działań konstytuuje postawy Polaków, tak jednostkowe, jak i wspólnotowe. *Arkadia pod wulkanem* to tytuł tekstu Wandy Świątkowskiej, która analizuje wytwarzanie się wizji i struktury szczęśliwej arkadii polskiego dworku w obliczu zagrożeń przetaczającej się obok zewnętrznej, wzniosłej historii. Ewa Bal z kolei podejmuje temat formowania się polskiej tożsamości w konfrontacji z wpływami i matrycami tożsamościowymi zapożyczonymi z Francji, śledząc drogi kształtowania się tożsamości polskiej, jej wcielania się w scenariusze zachowań. Łucja Iwanczewska czyni natomiast głównym tematem swoich rozważań starość, lokowaną zarówno w bohaterach dramatów scenicznych, jak i w fundujących przetrwanie polskiej tożsamości z pokolenia na pokolenie dramatyzacjach społecznych. Pisząc o roli tradycji, autorytetu i o mechanizmach wymiany pokoleniowej, pokazuje, że starość jest kategorią fundującą wobec procesów konstruowania i każdorazowego uaktualniania polskiej wspólnoty narodowej.

Polska dramatyczna 2. Dramat i dramatyzacje w XVIII i XIX wieku, podobnie jak tom pierwszy, sama w sobie jest „effigium” – wizerunkiem zastępującym niemożliwą do przedstawienia całość. Świadomi tego,

nie chcieliśmy tworzyć wrażenia, że owa całość jest w ogóle możliwa do skutecznego ustanowienia i opisanie. Dlatego niejako wystawiamy tu fragmentaryczność naszych wizerunków, proponując swoiste diagnostyczne nakłucia. Mamy jednak poczucie, że zaproponowane przez nas postępowanie oraz jego efekty pozwolą skuteczniej zrozumieć i prze-myśleć złożoność kraju, w którym żyjemy, chroniąc jednocześnie tak przed wielbieniem jego patetycznych obrazów i pomników, jak i przed wykonywaniem na polskości wyroku „in effige”.

MATEUSZ BOROWSKI



DRAMAT XVIII I XIX WIEKU
A PERFORMATYCZNE MODELE ZAANGAŻOWANIA
WSPÓŁCZESNE OBLICZA KLASYKI

Inscenizacja dydaktycznej komedii *Pijacy* (1767) Franciszka Bohomolca w 2009 roku na deskach Starego Teatru w Krakowie to dobry punkt wyjścia do refleksji nad statusem klasycznych tekstów jako podstawy do dyskusji nad aktualnymi problemami społeczno-obyczajowymi. Pozwala też podjąć trudną kwestię związków współczesności z tradycją. Premiera spektaklu w reżyserii Barbary Wysockiej odbyła się w ramach sezonu „re_wizje. sarmatyzm”, którego celem było ożywienie dzieł polskich klasyków XVIII i XIX wieku dla dzisiejszych widzów i podjęcie dyskusji z chlubnymi tradycjami teatru narodowego. W zamierzeniu projekt ten miał jednak spełniać nie tylko funkcję edukacyjną, przybliżając dramatyczną, literacką i publicystyczną tradycję, która popadła w zapomnienie. Chodziło przede wszystkim o to, żeby teksty dawne w nowych inscenizacjach posłużyły jako użyteczny materiał dla inscenizacji podejmujących współczesne problemy polityczne, społeczne i obyczajowe; takich inscenizacji, które jednocześnie nawiązują do przeszłości, by za jej pośrednictwem zyskać siłę politycznego oddziaływania na widzów. Świadczył o tym tyleż dobór repertuaru, co reakcje krytyków. Nie mieli oni wątpliwości, że spektakl Wysockiej to bodaj najlepsze przedstawienie z całego cyklu, w którym znalazła się *Trylogia* w reżyserii Jana Klaty, *Starosta kaniowski* w inscenizacji Marii Spiss, opatrzone tytułem *Rzeczpospolita babińska* czytanie facecjonistyki staropolskiej wybranej przez Stanisława Radwana oraz wykład performatywny *Kupiec* przygotowany przez Michała Zadareę na podstawie tekstu Mikołaja Reja. Chwalący Wysocką krytycy tłumaczyli jej sukces przede wszystkim umiejętnym wykorzystaniem teatralnych

środków, które pomogły – w gruncie rzeczy – zneutralizować negatywne oddziaływanie mało atrakcyjnego scenicznie tekstu. Reżyserka „potraktowała *Pijaków* – płaską, naiwną, niezręcznie napisaną umoralniającą komedię oświeceniową – tak, jakby był to niezwykle ważny, kanoniczny tekst, mieszczący w sobie najistotniejsze kody naszej kultury”¹. Udało jej się to, jak przekonują krytycy, przede wszystkim dlatego, że wydała tekstowi Bohomolca bezpardonową walkę², przenicowując go, polemizując z nim, przykrawając go tu i ówdzie oraz opatrując takim scenicznym komentarzem, który tekst z połowy XVIII wieku zdołał faktycznie przybliżyć dzisiejszej publiczności³.

Rzeczywiście Wysocka zrezygnowała z dydaktyzmu Bohomolca, zaś akcję jego sztuki potraktowała zaledwie jako pretekst do metateatralnej gry z widzami. Nie próbowała przecież w żaden sposób przenosić akcji *Pijaków* we współczesność początku XXI wieku. Osadziła ją w Polsce lat siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, na podwórku blokowiska, między blaszanym garażem, kontenerem na śmieci i trzepakiem, w środowisku szarych obywateli, którzy – co dla wszystkich powinno być zrozumiałe – mizериę codziennego życia topią w alkoholu. Nie tyle zatem zaktualizowała tekst Bohomolca, odnosząc go do współczesnych problemów, ile raczej go uprzyściplniła, umożliwiając widzom oglądanie akcji z wygodnej, historycznej perspektywy, która dodatkowo wzmacniała dystans do świata na scenie typowy dla komedii. Pozwoliła im śmiać się z groteskowo przedstawionej niedawnej przeszłości, którą niektórzy pamiętają jeszcze z własnego doświadczenia, a większość zapewne z filmów Stanisława Barei. Z tego punktu widzenia stereotypowa przywara Polaków, która w języku francuskim przeszła już do przysłowia, zyskiwała znaczenie

1 Anna R. Burzyńska, *Walka z tekstem*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/140-walka-z-tekstem.html> (31.11.2013)

2 Por. *ibidem*.

3 Por. Tomasz Nastulczyk, *re-wizje/sarmatyzm – kilka uwag z perspektywy badacza literatury dawnej*, „*Didaskalia*” 2009, nr 91, s. 52-56; Marta Bryś, *Bariera językowa*, *ibidem*, s. 56-58.

społeczne i polityczne jako symptom i produkt określonej formacji społecznej oraz specyficznych uwarunkowań kulturowo-historycznych.

Wysocka podkreśliła taką właśnie interpretację tekstu Bohomolca, kiedy zniwelowała wyraźną w oryginale różnicę między negatywnymi postaciami pijaków a pozytywnymi przeciwnikami opilstwa. Pokazała bowiem, na przykład, Teresę – u Bohomolca główną orędowniczkę życia w trzeźwości – jak wyraźnie pod wpływem alkoholu wychodzi na chwiejnych nogach z własnego wesela w dość sfatygowanej już sukni ślubnej. Starając się dodatkowo wzmocnić oddziaływanie scenicznego świata, Wysocka wykorzystała również całą gamę strategii recyklingu jako podstawowe narzędzie służące nawiązaniu interakcji z widzami. Główną atrakcją przedstawienia stały się przecież nie tylko popisy aktorów Starego Teatru, grających ku ucieście widzów wiecznie zapijaczonych nieudaczników, ale przede wszystkim zaproponowana przez reżyserkę zabawa w rozpoznawanie kolejnych odniesień, cytatów i aluzji. Przedstawienie odsyłało zarówno do historycznych już obyczajów z okresu kryzysu gospodarczego lat siedemdziesiątych, jak też do rodzimych i światowych wytworów kultury popularnej. Miejsce oświeceniowych typów charakterologicznych zajęły zatem rozpoznawalne typy społeczne. Obok Pijakiewicza-dorobkiewicza, Iwrońskiego-osiedlowego cwaniaczka i Sobreckiego-frajera, wiecznie naprawiającego swojego Fiata 126p, pojawił się przykuty do wózka inwalidzkiego Roztropski, ze sztucznym kotem na kolanach, stylizowany na Vita Corleone, granego przez Marlona Brando w filmie *Ojciec chrzestny*. Wysocka użyła również czytelnego chwytu metateatralnego, ujawniając obecność widzów jako adresatów akcji na scenie. Dwoje służących Pijakiewiczów zamieniła bowiem w obserwatorów i komentatorów akcji scenicznej. Niczym rezonerzy przyglądali się oni coraz bardziej rozbuchanym ekscesom pozostałych postaci, od czasu do czasu komentując je wprost do publiczności. Oboje wypowiadali też do mikrofonu krótkie monologi, napisane w stylu notatek prasowych czy wiadomości z telewizyjnych serwisów informacyjnych, opowiadając podszyte czarnym humorem i odwołujące się do współczesnych realiów historii o zgubnych skutkach

nadużywania napojów wysokowych. Osadzeniu akcji we współczesności służyły ponadto wykorzystane w przedstawieniu i pamiętane przynajmniej przez część oglądających piosenki Toma Waitsa, Maryli Rodowicz, Krzysztofa Krawczyka, zespołu Aya RL i Zbigniewa Wodeckiego, którego *Teatr uczy nas żyć* rozbrzmiewał w finale.

Przypominam kilka podstawowych strategii użytych przez Wysocką, bowiem właśnie one przesądziły o tym, że zarówno recenzentom, jak i rozbawionym widzom najwyraźniej nie przeszkadzał dość trudny w odbiorze język dydaktycznej sztuki z połowy XVIII wieku. Właśnie te zabiegi reżyserskie, a nie trudny w odbiorze tekst, zagwarantowały niezwykle żywy współudział widzów. Być może stało się tak dlatego, że komiczny efekt wykorzystanych zabiegów w niewielkim stopniu zależał od dokładnego zrozumienia słów wypowiedzianych przez aktorów. Rzeczywiście, twórcy spektaklu wygrali w tym przypadku batalię z nieaktualnym i niekomunikatywnym tekstem, gdyż jego funkcja ograniczyła się do dostarczenia tytułu przedstawieniu i wpisaniu go w ramy szerszego projektu „re-wizje/sarmatyzm”. To zresztą zabieg dość powszechny w polskim teatrze ostatniej dekady, przynajmniej od chwili, gdy na fali recepcji teorii i praktyki teatru postdramatycznego polscy twórcy teatralni zaczęli utwory sceniczne starsze i nowsze traktować jako „materiał dla teatru”. Tak potraktowane sztuki można dowolnie zmieniać, przekształcać i uzupełniać o inne teksty, realizując własną, autorską wizję sceniczną, której podstawowym zadaniem jest włączenie odbiorców w żywy dialog w teatralnym „tu i teraz”. Zarówno wybrana przez Wysocką metoda lektury klasycznego tekstu, jak i wspomniane wyżej reakcje dużej części krytyki stanowią jednak dla mnie nie tylko symptom rozpowszechnionego dziś w teatrze stosunku do klasyki, lecz także materiał do szerszej zakrojonej diagnozy.

Nie zamierzam jednak w tej chwili podejmować polemiki ze słuszością takiego podejścia do tekstów starszych i nowszych, którego dobrym przykładem jest inscenizacja *Pijków* w reżyserii Wysockiej. Nie chcę tym bardziej udowadniać, że koncepcja tekstu jako materiału dla sceny w polskim wydaniu niewiele ma w istocie wspólnego z praktykowanym w niemieckim teatrze co najmniej od czasów Bertolta Brechta i Heinera Müllera modelem użycia tekstu jako jednego z wielu elementów heterogenicznego wydarzenia teatralnego. Nie interesuje mnie również wpływ, jaki recepcja i adaptacja praktyk teatru niemieckojęzycznego – czy szerzej postdramatycznego – wywarła na kształt i poziom artystyczny życia teatralnego i sztuki aktorskiej w Polsce ostatnich lat. Inscenizacja *Pijków* ma dla mnie znaczenie diagnostyczne w innym sensie: jej pozytywne przyjęcie zaświadcza o współczesnym stosunku tak artystów sceny, jak krytyków do klasycznych tekstów z odległej epoki, kiedy o teatrze reżyserskim i teatrze jako sztuce autonomicznej i niezależnej od tekstu nikomu się jeszcze nie śniło. Teksty pisane zgodnie z tradycyjnymi wyznacznikami gatunkowymi i zawierające projekt fikcyjnego świata scenicznego ze względu na swoją zamkniętą formę wydają się nieprzydatne dla dzisiejszych reżyserów, skoro nie dają im żadnej szansy na stworzenie angażującego emocjonalnie i intelektualnie wydarzenia teatralnego. Dopiero radykalna dekonstrukcja tradycyjnych sztuk i uzupełnienie ich o inne teksty może przynieść pozytywny rezultat. Na przykład, Małgorzata Ruda w pochlebnej recenzji ze spektaklu Wysockiej pisała z przekonaniem na łamach „Dekady Literackiej”:

Bohomolec pracowicie dowodzi wyższości trzeźwości nad pijaństwem, wierząc, że literatura i teatr mogą zmieniać świadomość. Albo przynajmniej udaje, że wierzy w możliwość korekty sarmackiego obyczaju. Takiej naiwnej wiary w literaturę i teatr nie ma współczesny twórca teatru. Teatr interesuje

go jako zabawa w teatr, a teatralność jest dla niego podstawową wartością i wystarczającym powodem oraz celem własnej twórczości⁴.

Przytaczam tę opinię dlatego, że streszcza się w niej stosunek wielu innych recenzentów do scenicznego potraktowania *Pijaków* przez Wysocką. Krytycy pozytywnie oceniali inscenizację tekstu Bohomolca nie tylko dlatego, że objawiło się w niej „dramatyczne napięcie, którego brakowało samej sztuce”⁵. Ocenili to przedstawienie stosunkowo dobrze także dlatego, że spektakl stanowił metateatralny komentarz do współczesnej praktyki scenicznej i sposobów interpretacji tekstów dawnych i najnowszych.

Widać zatem wyraźnie, że „napięcie”, które zgodnie z dziewiętnastowieczną koncepcją sceniczności powinno wynikać z konstrukcji tekstu, dziś staje się efektem umiejętnego użycia strategii reżyserskich. Co dla mnie jeszcze ważniejsze, chwalać zwycięstwo Wysockiej nad tekstem, krytycy jednocześnie wydobyli podstawowy sens gestu wielu innych twórców teatralnych ostatniej dekady (choćby Pawła Demirskiego w *Dziadach. Ekshumacji*): wybór klasycznego tekstu służy temu, by udowodnić na scenie jego nieprzystawalność do współczesnego życia i nowoczesnej praktyki scenicznej. Tym samym inscenizacja nabiera wymiaru metateatralnego i metadramatycznego; staje się komentarzem tyleż na temat teatru i jego publiczności, ile tekstu dramatycznego i jego problematycznego istnienia we współczesnej praktyce scenicznej.

Jak się wydaje, można tego typu metateatralne przedstawienia Wysockiej, Demirskiego czy Zadary potraktować jako próbę poszukiwania porozumienia z publicznością i zaangażowania jej w dialog. Podstawą dla komunikacji i oddziaływania teatru na widzów staje się wtedy nie tyle zjednoczenie w obliczu tych samych problemów i społecznych zagrożeń, ile raczej dokonywany na scenie i sankcjonowany przez widzów akt zerwania z przeszłością, demonstracyjne i wspólnotowe

4 Małgorzata Ruda, *Pijacy, czyli kłopoty z tym, co jest grane*, „Dekada Literacka” 2009, nr 3, <http://www.dekadaleracka.pl/?id=4701> (31.10.2013).

5 Anna R. Burzyńska, *op. cit.*

odrzućcie tradycję wcielonej w kanon tekstów. W ten sposób współczesny polski teatr piecze dwie pieczenie przy jednym ogniu: gwarantuje sobie zaangażowanie widzów, jednocześnie uwalniając się ostatecznie spod dominacji tradycyjnej koncepcji tekstu jako fabularnej matrycy czy nadrzędnej struktury organizującej świat przedstawiony na scenie. I rzutuje to nie tylko na sposób realizacji klasycznych dramatów, ale także pisanych współcześnie tekstów, które nie respektują tradycyjnych norm sceniczności. Jednak spektakl Wysockiej i jego recepcja interesuje mnie jako przykład nie tylko tak rozumianego uaktualnienia klasycznego tekstu, ale także retrospektywnego budowania zamierzonego obrazu dawnego dramatu w ramach współczesnej praktyki scenicznej i instytucji krytyki.

Nic zresztą nowego w tym, że teatr na swój sposób wykorzystuje zasoby tradycji narodowej, wynajdując ją jednocześnie na nowo dla kolejnych pokoleń widzów. W ten sposób przecież estetyczne doświadczenie w teatrze ma szansę zmienić się w doświadczenie ze wszech miar społeczne, zaś scena stać się może medium, które skutecznie angażuje odbiorców w kolektywny akt o charakterze wspólnotowym. Jak doskonale widać na przykładzie spektaklu Wysockiej, dominujący dziś model zaangażowania w teatrze narzuca taką właśnie perspektywę oglądu dawnego dramatu. Teksty napisane zgodnie z prawidłami tradycyjnych gatunków, wykorzystujące pośrednictwo fikcji scenicznej, każe postrzegać jako dalece nieprzydatny materiał do prowokowania w teatrze żywej reakcji publiczności i zaangażowania jej w dialog ze sceną. Jak mi się wydaje, dominujący dziś model zaangażowania, tworzony wraz z upowszechnianiem się koncepcji teatru postdramatycznego, zdeterminował nasze rozumienie tego, jakiego typu teksty mają szansę angażować teatralną publiczność w dialog na aktualne tematy polityczne, społeczne czy obyczajowe. Jednocześnie praktyka sceniczna, polegająca na demontażu klasycznych struktur dramatycznych, wpłynęła znacząco na tworzone dziś na nowo narracje na temat typowych cech polskiego teatru, teatru, któremu przypisuje się charakter od zarania performatywny i postdramatyczny.

Taką perspektywę przyjął niegdyś Dariusz Kosiński, adaptując na gruncie polskich badań dramatologicznych zaproponowaną przez Lehmana koncepcję postdramatyczności. W opublikowanym na łamach „Dialogu” tekście *Przeciąg, czyli o pożytkach z myślenia o teatrze postdramatycznym* zasadnie polemizował z proponowanym przez niemieckiego teatrologa podziałem teatru na dramatyczny i postdramatyczny. Granicę między nimi sytuował Lehmann w latach siedemdziesiątych XX wieku. Tymczasem Kosiński przekonywał, że większość propozycji polskich romantyków i ich kontynuatorów nosi jawne znamiona opisanej w *Teatrze postdramatycznym* estetyki, zarówno pod względem formy pisanych tekstów, swobodnie łączącej rodzaje literackie i luźno komponowanej, jak też projektowanego przez tę formę innego typu kontaktu z widzami i społecznych funkcji teatru. Dlatego propozycję Lehmana potraktował Kosiński przede wszystkim jako „dobry punkt wyjścia dla pracy nad stworzeniem języka i narzędzi umożliwiających sensowne mówienie o tym, co w terminologii tradycyjnej da się wyrazić tylko przez paradoksalną zbitkę «niedramatyczny dramat»”⁶. To właśnie osobliwa koncepcja niedramatycznego dramatu leżała przecież u podstaw koncepcji narodowego teatru polskiego, którego źródłem stały się dzieła polskich romantyków. A zatem koncepcja teatru postdramatycznego pozwoliła na nowo zweryfikować same fundamenty polskiej tradycji teatralnej, a także ze współczesnej perspektywy dostrzec nowatorski i przełomowy charakter tych przemian, do których doszło w kulturze polskiej w pierwszej połowie XIX wieku. Nic zatem dziwnego, że w opublikowanej w 2007 roku pracy *Polski teatr przemiany* Kosiński dowodził zasadniczo performatywnego charakteru polskiej tradycji teatralnej⁷. W rozdziale znamiennej tytułowanym *Z niego wszyscy za ojca-założyciela polskiego teatru przemiany* uznał Adama Mickiewicza, który przebywając na emigracji w Paryżu

6 Dariusz Kosiński, *Przeciąg, czyli o pożytkach z myślenia o teatrze postdramatycznym*, „Dialog” 2006, nr 4, s. 89.

7 Idem, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2007.

w latach czterdziestych XIX wieku, wygłosił na Sorbonie wykłady poświęcone literaturom słowiańskim i nowej koncepcji żywej tradycji. Położył tym samym podwaliny pod taką koncepcję teatru i pisanych dla niego tekstów, z założenia niescenicznych, która zagwarantować miała czynny współudział członków wspólnoty w kolektywnym doświadczeniu przekazywania tradycji.

„Tradycja jest to prawda puszczona w obieg. Nie jest to, jak się powszechnie sądzi, zbiór opowieści, legend poetów religijnych albo poglądów uczonych w piśmie, ale tradycja to bezpośrednie udzielanie prawdy”⁸ – pisał Mickiewicz. Wyraźnie zatem uzależniał siłę oddziaływania tradycji od żywej komunikacji między wszystkimi uczestnikami wydarzenia teatralnego. Powoływał się przy tym na źródłosłów rzeczownika „tradycja”, czyli łaciński czasownik „tradere”. Dosłownie oznacza on przekazywanie z rąk do rąk, a więc nie przez słowo pisane, lecz działanie analogiczne do objawienia Chrystusa, czyli słowo żywe, wcielone tu i teraz. Tak rozumiana romantyczna koncepcja sztuki natchnionej zastąpiła dominujące wcześniej rozumienie sztuki jako działalności jedynie naśladowczej, mimetycznej względem natury lub antyku. Sztuka natchniona, sztuka wieszczka polskich romantyków, często krytyczna i konkurencyjna wobec oficjalnego Kościoła i jego instytucji, miała odwrócić podstawową zależność „objawienie – natchnienie – tworzenie”, by poprzez działalność artystyczną pozwolić tak twórcom, jak odbiorcom ich dzieł dotrzeć do samego źródła natchnienia, do „krainy duchów”, jak wówczas mówiono. I to parareligijne czy metafizyczne rozumienie funkcji sztuki, traktowanie jej w bardziej procesualny niż nastawiony na produkcję artefaktów sposób nie zmieniło się – jak przekonuje praca Kosińskiego – od czasów Mickiewicza do Grotowskiego i Gardzienic.

Zdarzeniowy charakter uprawiania tradycji, definiowanej jako „bezpośrednie udzielanie prawdy”, domagał się jednak nowego typu tekstów,

8 Adam Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 10, Czytelnik 1998, s. 163.

które muszą się wyzwolić się z klasycznych, wywodzących się jeszcze z antyku form i konwencji. Dramat, zdaniem romantyków, mógł uobecnić przeszłość i zarazem ją uaktualnić, wpisać w żywą teraźniejszość widzów. Mógł to wszakże zrobić pod warunkiem, że nie stanowił iluzyjnego powtórzenia na scenie jakiegoś wydarzenia przeznaczonego do oglądania przez zgromadzoną na widowni publiczność. Dlatego Mickiewicz napominał w *Lekcji XVI* piszących dramaty poetów słowiańskich, żeby całkowicie zapomnieli o teatrze i scenie, gdyż inaczej dadzą się zwieść widowiskowym możliwościom współczesnego im teatru. Myśleć winni raczej o prostocie właściwej bazarzowi, który umiejętnie wypowiedzianym słowem jedynie ożywia wyobraźnię swoich słuchaczy. Powinni pisać teksty w takiej formie, która umożliwi wielokrotne, aktywne powtórzenie tego doświadczenia; powtórzenie nie na zasadzie iluzyjnego przedstawienia, ale na zasadzie dokonującej się „tu i teraz” jego kolejnej aktualizacji, obejmującej swym zasięgiem również widzów.

Koncepcja teatru postdramatycznego, a także adaptowana na polskim gruncie teoria performatywności posłużyły zatem jako perspektywa pozwalająca nie tylko w nowym świetle odczytać polską tradycję teatru zaangażowanego, a wręcz usankcjonować go w nowej formie, dobrze współbrzmiejącej z czasem dynamicznych przemian politycznych i kulturowych na przełomie XX i XXI wieku. Polski teatr odzyska siłę oddziaływania i społeczne znaczenie, jeśli – wiernie wobec swoich romantycznych źródeł – odrzuci tradycyjne teksty i fikcję literacką na rzecz żywego, kolektywnego doświadczenia. Nic zatem dziwnego, że Wysocka zakończyła swoją inscenizację *Pijaków* piosenką *Teatr uczy nas żyć* w wykonaniu Zbigniewa Wodeckiego, powracając do tradycyjnego toposu teatru świata. Faktycznie, na początku XXI wieku tyleż wśród twórców teatralnych, ile wśród krytyków i teoretyków rozpowszechniło się przekonanie, że to „teatr uczy nas żyć”, bowiem umożliwia widzom wspólnotowe przeżycie, stanowiące fundament społecznego zaangażowania. Tymczasem teksty, tyleż klasyczne, co współczesne, nie potrafią nas niczego nauczyć, jeśli pozostaną martwą literą, pozbawioną wymiaru

społecznego i szerokiego oddziaływania na życie wspólnoty. Trudno też przypisywać im autonomiczny żywot, niezależność od praktyki teatralnej, biorąc pod uwagę ich przyjęty dziś status jako materiału użytkowego, pozbawionego wartości literackich i artystycznych. Niewątpliwie taki model relacji między sceną a tekstem nie wydaje się typowy wyłącznie dla naszych teatrów. Co więcej, stanowi on pokłosie dokonującego się wciąż tak zwanego zwrotu performatywnego w całej kulturze, który w decydujący sposób nie tylko zmienił wspomnianą wyżej, hierarchiczną relację, lecz również rozumienie polityczności form artystycznych i kulturowych. I te przemiany dotyczą nie tylko pola teatrologii.

Obowiązujący dziś model zaangażowania politycznego sztuki stanowi w dużej mierze efekt rozpowszechnienia się paradygmatu performatywnego. Niewątpliwie to on właśnie dostarczył nowych narzędzi, które umożliwiły takie przepisanie historii polskiego teatru, by wydobyć jego zasadniczo wydarzeniowy charakter. Nowa narracja o polskim teatrze narodowym, który od chwili powstania w romantyzmie przejawiał tendencje performatywne, dobrze mieści się w teoretycznych ramach, wyznaczonych przez takie prace, jak *Performatyka* Richarda Schechnera⁹ i *Estetyka performatywności* Eriki Fischer-Lichte¹⁰. Pomimo wszelkich dzielących je różnic, prace te utrwalają przekonanie o tym, że teksty i inne artefakty o rzekomo ustabilizowanej, zamkniętej formie nie mają takiej siły politycznego oddziaływania i zaangażowania jak performatywne wydarzenia, w których uruchomiona zostaje autopojetyczna pętla feedbacku, czyli wyjątkowa w danym miejscu i czasie bezpośrednia wymiana informacji i energii między wszystkimi jego uczestnikami. Wtedy dopiero w miejsce doświadczenia estetycznego pojawić się może doświadczenie społeczne i polityczne, zrodzone w trakcie bezpośredniej interakcji i partycypacji. Taka perspektywa wyklucza istnienie tekstu

9 Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego 2006.

10 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2008.

jako autonomicznego artefaktu, służy on bowiem wyłącznie temu, by zainicjować w teatrze bezpośrednią interakcję na żywo.

Należy jednak zastanowić się nad tym, czy faktycznie na fali zwrotu performatywnego zrodził się tylko jeden model zaangażowania, dla którego warunkiem koniecznym jest współobecność, brak zapośredniczenia medialnego i partycypacja wszystkich uczestników, a więc taki model, który performatywność sytuuje po stronie wydarzeń, natomiast odmawia jej tekstom. Ta kwestia wydaje się o tyle istotna, że publikowane w ostatnich latach prace dotyczące tyleż artystycznych form performatywnych, co historii i teorii dramatu, przekonująco problematyzują binarną opozycję między wydarzeniami a zamkniętymi dziełami sztuki i tekstami. Ich autorzy weryfikują to podstawowe założenie performatyki przedstawień przede wszystkim dlatego, żeby udowodnić, że również typowe artefakty o pozornie ustalonej strukturze stanowią produkt procesualnej interakcji w kontekście społecznym i instytucjonalnym. Do takich choćby weryfikacji zachęca sama Fischer-Lichte, kiedy jeden z rozdziałów swojej najnowszej pracy *Performativität. Eine Einführung* poświęca performatywnym aspektom percepcji w trakcie przedstawienia¹¹. Podkreśla w nim, że również materialność otaczająca każdorazowych uczestników wydarzenia stanowi efekt emergencji i wyłania się w efekcie dokonywanych przez nich aktów percepcyjnych. Stąd już o krok od stwierdzenia, że również na tradycyjnie rozumiane dzieła sztuki spojrzeć można jak na struktury inicjujące performatywne wydarzenia, zależnie od tego, kto, jak i z jakiego punktu widzenia na nie patrzy. Wystarczy wyjść poza granice inspirowanej performatyką teatrologii, by trafić na takie teoretyczne ujęcia, które kwestionują podstawowe dla tej dziedziny przekonanie o tym, że performatywny charakter mają wyłącznie te formy interakcji na żywo, które uruchamiają autopojetyczną pętlę feedbacku.

Jak przekonuje krytyczka i teoretyczka sztuki współczesnej Claire Bishop w wydanej w 2012 roku i poświęconej przemianom sztuk

11 Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Transcript 2012.

performatywnych w XX i XXI wieku pracy *Artificial Hells*, wydarzeniowość sztuki stawiała się stopniowo zakładem jej społecznego oddziaływania, poczynawszy od eksperymentów dadaistów, przez sztukę agit-propu po najnowsze formy intermedialne i artystyczne interwencje społeczne, wymykające się klasycznym klasyfikacjom i wystawiające odbiorców na nieznane i dzięki temu właśnie tak mocno angażujące ich doświadczenie¹². Mogłoby się zatem wydawać, że Bishop na polu historii sztuki potwierdza ustalenia Schechnera i Fischer-Lichte. Idąc w ślady Jacquesa Rancière'a, omawia bowiem całe spektrum strategii angażowania odbiorców w performatywne wydarzenia artystyczne. Wyraźnie sytuując się one poza tradycyjnymi hierarchiami sztuk, odrzucając ich ustalone struktury lub recyklingując je we własnych celach. Jednak praca *Artificial Hells* zachęca zarazem do podjęcia weryfikacji podstawowych założeń performatyki przedstawień, przede wszystkich zaś do przemyślenia na nowo koncepcji artefaktu jako tworu autonomicznego i pozbawionego mocy transformacji wspólnoty.

Bishop bardzo podejrzliwie przygląda się tym wszystkim optymistycznym narracjom badaczy sztuki współczesnej i krytyków, którzy dzisiejsze eksperymenty na polu partycypacji traktują jako rezultat postępującej aktywizacji odbiorców sztuki przez artystów. Śledzi genealogię sztuki partycypacyjnej od początku XX wieku i identyfikuje trzy główne punkty zwrotne tej historii, kiedy kolejne nowe formy współudziału wyłaniały się jako rezultat istotnych przemian społecznych i politycznych. Kluczowe dla historii sztuki partycypacyjnej okresy to druga dekada XX wieku, czyli narodziny włoskiego faszystu i wybuch rewolucji październikowej, następnie początek lat siedemdziesiątych, kiedy nasiliły się ruchy kontrkulturowe, a wreszcie koniec ery komunizmu w 1990 roku. Bishop bardzo uważnie umiejscawia analizowane zjawiska artystyczne i społeczne w pieczołowicie zrekonstruowanych kulturowych i teoretycznych kontekstach.

12 Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso 2012.

Chciałaby bowiem unaocznąć, jak różnorodne formy przybrać może partycypacja oraz jak rozmaite ideologiczne i polityczne funkcje sprawować. Autorka *Artificial Hells* nie ma wątpliwości, że wszelkie artystyczne formy partycypacyjne, które powstały po upadku komunizmu, nie mają wiele wspólnego ani z masowymi widowiskami w nowo powstałych państwach totalitarnych początku XX wieku, ani też z transgresyjną sztuką lat siedemdziesiątych, zrodzoną na fali sprzeciwu wobec hegemonicznych form zarządzania społeczeństwem. Jej zdaniem współczesne eksperymenty artystyczne, angażujące odbiorców w kolektywny akt, sytuują się w kontekście dominującej ideologii neoliberalnej, która sztukę zamieniła w kolejne dobro rynkowe. W konsekwencji również partycypacja jako główna cecha współczesnych form artystycznych stała się dobrem na sprzedaż. Dowodzi tego chociażby popularność internetowych forów, portali społecznościowych, czy interaktywnych formatów telewizyjnych, takich jak konkursy talentów. Tego typu formy komunikacji społecznej i rozrywki opierają się wprawdzie na partycypacji, ale programują ją w ściśle określony sposób i regulują zachowanie uczestników. Tym samym partycypacja wiąże się z respektowaniem norm współdziałania społecznego, nie otwiera jednak pola dla subwersywnych i nieprzewidzianych zachowań.

Z tego punktu widzenia współczesna sztuka partycypacyjna, również ta pokazywana w galeriach i prezentowana na wystawach zbiorowych, w dużej mierze służy promocji dominujących wartości ekonomicznych i politycznych. Według Bishop w wielu przypadkach współudział w tego typu wydarzeniach nie zachęca do zajęcia krytycznej pozycji wobec systemu społecznego i nie przeciwdziała społecznej alienacji. Nietrudno w argumentacji Bishop odnaleźć wpływ pracy *Performuj albo...* Jona McKenziego¹³, który twierdzi, że na przełomie XX i XXI wieku dobiegła końca epoka dyscypliny, zapoczątkowana w XIX wieku. Dyscyplina polegała bowiem na jak najwierniejszej, posłusznej realizacji ustanowionych

¹³ Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas 2012.

odgórnie reguł życia społecznego, których zasadność była sankcjonowana przez dyskursy naukowe, medyczne i socjologiczne. Dlatego w społeczeństwie mieszczańskim opartym na dyscyplinie wkład jednostki w życie społeczne polegać miał na podporządkowaniu się narzuconym wymogom instytucjonalnym. Tymczasem paradygmat performansu, nabierający coraz większego znaczenia od połowy XX wieku, akcentuje przede wszystkim kreatywność, niezależność i transgresyjność. Do takiego przewartościowania doszło nie tylko na obszarach artystycznych, ale także w dziedzinie sposobów organizacji życia społecznego, w tym również pracy w wielkich korporacjach. Jak twierdzi McKenzie, to właśnie przekraczanie reguł w imię kreatywności stało się dziś przymusem i paradoksalnie urosło do rangi obowiązującej powszechnie normy.

W znacznie bardziej krytycznym tonie niż McKenzie o współczesnym „koszarze partycypacji” pisze Markus Miessen¹⁴. Idzie też o krok dalej w swoich ustaleniach. Twierdzi bowiem, że przymus współudziału w życiu społecznym staje się dziś podstawowym narzędziem wywierania nacisku społecznego i upowszechniania ideologii neoliberalnej demokracji. Odmowa udziału w zbiorowych formach życia społecznego wiąże się jednocześnie ze społecznym wykluczeniem. Koncentrująca się przede wszystkim na praktyce artystycznej Bishop w analogiczny sposób próbuje problematyzować mit sztuki partycypacyjnej, traktując ją jako antidotum na alienujący wpływ kapitalistycznego systemu społecznego. Odnajduje bowiem wiele pokrewieństw między oczekiwaniami wobec pracowników wielkich korporacji a współczesnymi artystami, którzy często realizują projekty łączące szarych obywateli w sieci współzależności, akcentując konieczność mobilności i współdziałania ze społeczeństwem. Z tego powodu Bishop stawia radykalną tezę, że współczesne przykłady sztuki partycypacyjnej niewiele mają wspólnego z emancypacją odbiorców i nie zachęcają ich wcale do podejmowania autonomicznych

14 Por. Markus Miessen, *The Nightmare of Participation. (Crossbench Praxis as a Mode of Criticality)*, Sternberg Press 2010.

decyzji lub wzięcia na siebie odpowiedzialności za działania w życiu społecznym. Wręcz przeciwnie, najnowsza sztuka tego rodzaju podporządkowuje woli artysty odbiorców, dla których partycypacja staje się narzuconym odgórnie obowiązkiem.

Zaproponowana przez Bishop, krytyczna analiza współczesnych form partycypacji ma jeszcze jedną zaletę. Pozwala bowiem zdemonstrować dychotomię między artefaktem a wydarzeniem, leżącą u samych podstaw zaproponowanej przez Fischer-Lichte koncepcji autopoietycznej pętli feedbacku. W *Artificial Hells* nie brakuje przykładów takich właśnie performansów i akcji artystycznych, w których partycypacja uczestników wcale nie była uwarunkowana współobecnością w tym samym miejscu i czasie tak twórców, jak odbiorców. Przypomina chociażby performans Jána Budaja zatytułowany *Obiad (I)*, który odbył się w 1978 roku na dachu jednego z budynków na osiedlu Dubravka w Bratysławie. W wydzielonej białą taśmą przestrzeni, przy zastawionym stole Budaj z trójką przyjaciół zjadł obiad, prowadząc zwyczajną rozmowę, nagłośnioną jednak tak, by słyszeli ją mieszkańcy okolicznych wieżowców. Zakreślony biały prostokąt nadawał sytuacji wszelkie znamiona występu teatralnego, zaś usytuowanie performansu na dachu budynku praktycznie uniemożliwiało jakąkolwiek fizyczną ingerencję widzów. Trudno jednak uznać *Obiad (I)* za tradycyjny artefakt. W polityczny kontekście końca lat siedemdziesiątych XX ten performans nabrał raczej charakteru komentarza do aktualnego problemu społecznego, jakim stała się powszechna inwigilacja obywateli przez organy państwowe. I to właśnie brak bezpośredniego współudziału publiczności gwarantował taki jego sens.

Podobnie, zdaniem Bishop, kwestię partycypacji problematyzują takie projekty, jak choćby *Klasa Einsteina* Pawła Althamera. W 2005 roku pracował on w Warszawie przez sześć miesięcy z grupą nastolatków sprawiających duże problemy wychowawcze i wydalonych ze szkół. Wraz z nauczycielem fizyki, który stracił pracę z powodu niekonwencjonalnego podejścia do nauczania, zorganizował dla swoich podopiecznych lekcje fizyki w zaimprovizowanym laboratorium, rezygnując jednak z typowej

dla systemu edukacji hierarchii, norm zachowania i ograniczeń czasowych. Na tym etapie projekt faktycznie miał charakter partycypacyjny, choć jego oddziaływanie ograniczało się do wąskiej grupy uczestników. Sytuacja zmieniła się jednak w chwili, kiedy *Klasę Einsteina* zaprezentowano podczas wystaw w Berlinie i Londynie w 2006 roku. Projekt został bowiem zarejestrowany przez Krzysztofa Viscontiego w formie filmu dokumentalnego, który prezentował nie tylko działania Althamera, ale także wywiady z uczniami i ich rodzicami. W ten sposób partycypacyjny projekt zmienił się w tradycyjny artefakt o zamkniętej formie, pokazywany publiczności w ramach tradycyjnych instytucji artystycznych. Althamer próbował jednak wpłynąć na kontekst jego odbioru. Domagał się bowiem, by uczestników projektu zaproszono na zagraniczne pokazy filmów, zaś wersję angielską dubbingowali chłopcy z brytyjskich domów poprawczych¹⁵. Tym samym publiczna prezentacja artefaktu miała nie tylko wpłynąć na jego odbiór, ale także stawała się kontynuacją procesu edukacyjnego zapoczątkowanego w pierwszej fazie projektu.

Performans Budaję i akcja Althamera to tylko dwa z wielu przykładów, które skłaniają do przemyślenia na nowo relacji między artefaktem a kontekstem jego recepcji. Pokazują one bowiem, że brak bezpośredniej partycypacji ze strony odbiorców nie podważa automatycznie performatywnego charakteru artefaktu. On również stanowi wytwór kontekstu odbiorczego, gdyż aktualizuje się w rozmaitych, odgórnie zdeterminowanych bądź niezaplanowanych sytuacjach. Jak mi się wydaje, te przykłady problematyzujące zjawisko partycypacji można wykorzystać także jako punkt wyjścia do refleksji nad funkcją i statusem tekstu w badaniach nad starszym i nowszym dramatem. Mają bowiem rację ci, którzy – jak choćby ostatnio W. B. Worthen w pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem*¹⁶ – krytycznie przyglądają się ustaleniom performatyki, a przede

¹⁵ Por. Claire Bishop, *op. cit.*, s. 256-257.

¹⁶ W. B. Worthen, *Dramat. Między literaturą a przedstawieniem*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2013.

wszystkim wskazują na to, jakie konsekwencje dla współczesnej koncepcji tekstów scenicznych ma uprzywilejowanie wydarzeniowości i wszelkich form społecznej interakcji jako domeny subwersji i jedynej możliwej drogi przemiany społecznej. O ile performatyka pozwoliła teatrologii odkryć nowe obszary badawcze i otworzyć się na ustalenia innych dyscyplin, jak choćby socjologia, kulturoznawstwo i medioznawstwo, o tyle dramatologia po raz kolejny uznana została za dziedzinę pomocniczą i oddelegowana na obszar literaturoznawstwa. Zresztą – jak przekonująco pisze Worthen – winę za ten stan rzeczy ponoszą w pewnym stopniu już Nowi Krytycy, którzy w połowie XX wieku upowszechnili nie tylko w Anglii metodę *close reading* jako obowiązujący model lektury dramatu, koncentrując się na jego wewnętrznej strukturze i gwarantowanych przez nią znaczeniach. Worthen przekonuje także, że przyjęta jako aksjomat ostra opozycja między przedstawieniem jako wydarzeniem a sztuką teatralną jako artefaktem uniemożliwia dostrzeżenie performatywnych aspektów samego tekstu, jego kluczowej roli w ramach społecznej technologii teatru, sprawczości w powoływaniu do istnienia scenicznych światów przedstawionych oraz zdolności do nawiązywania żywego i żywotnego kontaktu z odbiorcami.

Przywołuję autorytet Worthena dlatego, że jego krytyka performatyki dotyka również istoty problemów poruszanych przeze mnie w tym tekście. Interesuje mnie bowiem kwestia tego, na ile upowszechnienie się teorii i idiomu performatyki zaważyło na sposobie czytania i badania tekstów dla teatru sprzed zwrotu performatywnego. Zgodnie z tezami stawianymi przez wymienionych wyżej badaczy, korzenie tego zwrotu sięgają końca XIX wieku i wiążą się nieodłącznie z wyzwoleniem się teatru spod jarzma tekstu i z wykształceniem się teatrologii jako autonomicznej nauki o przedstawieniach. Ma to niebagatelne znaczenie w kontekście badań nad modelami zaangażowania obywatelskiego i społecznego w epoce poprzedzającej zwrot performatywny. Przecież z punktu widzenia performatyki angażujący społecznie tekst to oksymoron; nie mieści się on żadną miarą w ramach opozycji między angażującym przedstawieniem a oderwanym

od praktyki życiowej tekstem; opozycji, która stanowi sam fundament teatrologicznych badań performatywnych. Czy zatem performatycy nie mają czego szukać w zasobach tradycji sprzed zwrotu performatywnego? Czy powinny one pozostać domeną historyków, na dodatek tylko tych, którzy wyznają literaturoznawczą koncepcję dramatu? Czy należy odmówić tym tekstom mocy angażowania widzów tylko dlatego, że powstały w dobie dominacji klasycznych wzorców gatunkowych i kategorii sceniczności odpowiedniej wyłącznie dla sztuk dobrze zrobionych?

To oczywiście czysto retoryczne pytania. W dalszej części tekstu chciałbym bowiem zastanowić się nad możliwymi pożytkami odwrócenia perspektywy oglądu klasycznych tekstów i postawienia nieco inaczej pytania o ich współczesne znaczenie. Jak mi się wydaje, to właśnie dramat sprzed zwrotu performatywnego, czytany w szerokim kontekście technologii teatralnych i uwarunkowań kulturowych, oferuje szansę wyjścia z impasu binarnej opozycji między tekstem a wydarzeniem. Podstawowy dla mnie problem polega zatem nie na tym, jak z perspektywy zwrotu performatywnego jeszcze raz przeczytać dramaturgię XVIII i XIX wieku, by wykazać jej zasadniczo nieperformatywny charakter. Dlatego stawiam takie oto pytanie: jak z perspektywy dramaturgii XVIII i XIX wieku skorygować i zmodyfikować same podstawy zwrotu performatywnego i rozpowszechnioną w jego ramach koncepcję tekstu? Odpowiedź na to pytanie umożliwi być może również uzupełnienie tych narracji dotyczących historii polskiego teatru i dramatu, które powstały i nadal powstają na fali zwrotu performatywnego. W perspektywie teoretycznej, którą tu proponuję, pojawia się alternatywny wobec dotychczas propagowanego model zaangażowania w teatrze; model, dla którego odbiór artefaktu, który w świetle obowiązujących definicji nie uruchamia autopojetycznej pętli feedbacku, to również wydarzenie performatywne, prowadzące w zamierzeniu do społecznej transformacji.

Sformułowane jak wyżej zadanie wymaga jednak odrzucenia podstawowego dla performatyki założenia, że tekst w swojej wydrukowanej formie staje się klasyczną strukturą zamkniętą, nie zmienia się w czasie i nie zależy od ingerencji odbiorcy. Dlatego spójrzmy nań jako artefakt wolny od kontekstu i z łatwością poddający się reprodukcji zarówno w analogowych, jak i cyfrowych mediach. Jak jednak przekonuje Worthen w pracy *Print and the Poetics of Modern Drama*¹⁷, koncepcja integralności tekstu dramatycznego zrodziła się dopiero w erze druku, kiedy zaczęto edytować i wydawać rękopisy zachowane w formie scenopisów dla aktorów. To również kultura druku przyniosła ze sobą konieczność oznaczania drukowanych tekstów nazwiskiem autora, który zamiast konkretnego przedstawienia, jak działał się jeszcze za czasów Szekspira, stał się gwarantem spójności tekstu i niezmienności zakodowanych w nim sensów. Jeśli jednak z historycznej perspektywy spojrzeć na kwestię formy drukowanego dramatu, to już na pierwszy rzut oka widać, że w sposób kluczowy zależy ona od kontekstu. To on decyduje nie tylko o możliwych znaczeniach i interpretacjach danej sztuki, lecz również o jej formie. Dość pamiętać o tym, że znaczenie i przeznaczenie zapisywanych w tekście wskazówek inscenizacyjnych i didaskaliów zależy od tego, w ramach którego modelu teatru odbiorca zechce umieścić czytany tekst. Co za tym idzie, zależnie od kontekstu zapisany i pozornie stabilny tekst uruchamia rozmaite strategie czytania, odmienne style gry scenicznej i inne strategie lektury. Tym samym nie tylko interpretacja dramatu, lecz także jego forma okazuje się produktem zaangażowanego czytelnika. Dlatego zgodnie z tytułem pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem* Worthen proponuje opisywać i analizować tekst dra-

 17 W. B. Worthen, *Print and the Poetics of Modern Drama*, Cambridge University Press 2005.

matyczny jako interfejs – strukturę o charakterze pośrednim i progowym, sytuującą się na pograniczu literatury i teatru, która jednak do żadnej z tych dziedzin nie przynależy w pełni. Jego koncepcja nie ma nic wspólnego z dominującą w semiotyce kategorią potencjału scenicznego tekstu; potencjału, który miałby stanowić integralny i niezmienny element danego tekstu, możliwy do wyczytania w każdych okolicznościach dzięki zastosowaniu uniwersalnych zabiegów deszyfracyjnych. Interfejs nie stanowi twardej podstawy decydującej o kształcie i sensie spektaklu teatralnego. To bowiem element dominujący w danym miejscu i czasie, tu i teraz, konfiguracji stylów literackich, konwencji scenicznych i metod czytania tekstu w teatrze.

Doskonałego przykładu tak rozumianej interfejsowości dramatu dostarcza antologia *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, wydana w 1997 roku pod redakcją i ze wstępem Ireny Kadulskiej¹⁸. Redaktorze tomu udało się w niej zebrać przykłady wydanych drukiem, częściowo anonimowych tekstów, które zrodziły się dla potrzeb teatrów działających przy szkołach i kolegiach wyższych, prowadzonych przez jezuitów na ziemiach polskich. Antologia ta klarownie uświadamia choćby, że jeszcze w drugiej połowie XVIII wieku nie obowiązywał jeden model zapisu dramatu, zaś część zgromadzonych w niej przedruków z dzisiejszego punktu widzenia to jedynie niezbyt precyzyjne streszczenia przedstawień zaczerpnięte z programów, pozbawione uwag inscenizacyjnych i dialogów. Tymczasem inne, jak choćby sztuka Franciszka Bohomolca *Chełpliwiec*, mają już postać skończonych i zamkniętych utworów dramatycznych. Zamiast traktować skrótowe wersje dramatów jako teksty ułomne i niesamoistne, chciałbym przyjrzeć się im jako równoprawnym materiałom, na których przykładzie można pokazać, na ile bezpośredni kontekst praktyk teatralnych i kulturowych decyduje o sposobie użycia tekstu, narzucając mu określoną sprawczość i determinując jego sposób oddziaływania na odbiorców.

¹⁸ *Teatr jezuicki XVIII i XIX wieku w Polsce*, red. Irena Kadulska, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 1997.

Interfejsowy charakter dramatu uchwycić można nie tylko na przykładzie teatralnej praktyki teatru jezuickiego, w którym struktura tragedii klasycznej służyła narzuceniu odbiorcom wspólnotowego doświadczenia. Późniejsze losy tragedii neoklasycystycznej na ziemiach polskich w pierwszych dekadach XIX wieku również pozwalają uchwycić performatywny aspekt tekstów. Wybieram ten przykład świadomie, bowiem trudno chyba o gatunek bardziej niż tragedia obwarowany regułami historycznych poetyk, które stały na straży integralności jej zamkniętej i harmonijnej formy. Wydawać by się mogło, że właśnie tak stabilna forma jak tragedia klasycystyczna sytuuje się na antypodach współczesnych tekstów dla teatru, gdyż stanowi strukturę zamkniętą, która determinuje kształt fikcyjnego świata przedstawionego i jego sensy. Tymczasem z punktu widzenia koncepcji interfejsu proces adaptacji klasycystycznych konwencji ujawnia dalece niestabilny charakter tekstu jako podstawy dla społecznej interakcji w rozmaitych instytucjach teatralnych.

Pokazać to można na przykładzie dwóch zamieszczonych w antologii Kadulskiej tekstów, stanowiących dwie wersje biblijnej historii Jonatasa z rozdziału 14 Księgi I Królewskiej. W 1746 roku Stanisław Jaworski spisał tę historię po polsku jako „tragedię świętą” i wystawił w publicznej sali szkolnej kolegium kaliskiego Societatis Iesu. Po raz kolejny zrealizował ją dwa lata później w Piotrkowie i następnie w 1767 roku w Gdańsku. Natomiast w 1753 roku młodzież z Towarzystwa Jezusowego Akademii i Uniwersytetu Wileńskiego wystawiła tragedię *Jonathas* w języku polskim lub łacińskim. Tej wątpliwości nie sposób rozstrzygnąć, gdyż zachował się jedynie przedrukowany w antologii program z obszernym streszczeniem tekstu po łacinie. Obie wersje w formie tak zwanej tragedii optymistycznej przedstawiają historię biblijnego Jonatasa, który na rozkaz ojca, izraelskiego króla Saula, wyprawił się na przeszpiegi do obozu Filistynów w przededniu wielkiej bitwy. Choć wykonał swoją misję, to nieopatrznie złamał nakaz postu wydany przez ojca, kiedy z liścia drzewa zliżał kroplę miodu. Ojciec stoi o krok od wykonania

wyroku, jednak w obozie wybucha spisek w obronie jego syna. Wtedy wezwany na arbitra prorok Samuel uwalnia Jonatasa od winy i zabrania Saulowi prześladowania cnotliwego syna.

Niewątpliwie historia ta ma znaczny potencjał dydaktyczny, porusza bowiem problem obywatelskich powinności wobec państwa i Kościoła. Jak przekonuje nota edytorska do programu wileńskiej wersji *Jonathasa*, nie była ona realizacją tekstu Jaworskiego. Różni się od niej nieznacznie pod względem układu zdarzeń, doboru postaci i budowy. Silniej niż w wersji Jaworskiego wyeksponowano tu sceny buntu wojska, zaś epilog nie służy podkreśleniu duchowego zwycięstwa Saula, lecz jedynie akcentuje triumf Jonatana jako wodza. Te różnice wydają się jednak znacznie mniej istotne i zastanawiające niż uderzające podobieństwo obu tych tragedii, które powstały na przestrzeni siedmiu lat. Oczywiście, tylko z punktu widzenia współczesnej praktyki twórczej i wydawniczej takie podobieństwo może stanowić problem, budząc podejrzenia o plagiat czy epigoństwo. Współistnienie siostrzanych wersji tego samego biblijnego motywu w XVIII wieku nie powinno nikogo dziwić, jeśli weźmie się pod uwagę fakt, że obie sztuki powstały dla potrzeb dość szczególnej formy, jaką był teatr jezuicki, na dodatek w przełomowym dla niego momencie rozwoju.

Jak przypomina we wstępie do antologii Irena Kadulka, ówczesna praktyka sceniczna w teatrach jezuickich ściśle się wiązała z działalnością edukacyjną zakonu aż do 1773 roku, kiedy sejm polski ogłosił brewe kasacyjne i konfiskatę mienia jezuitów. O wadze teatru w jezuickim modelu nauczania świadczy choćby architektura większości kolegiów, w których odrębną przestrzeń wydzielono na aule, a w niektórych przypadkach także i osobne gmachy teatralne. Nie oznacza to jednak, że sztuki teatralne grano tylko w przeznaczonych do tego miejscach. W XVIII wieku spektakle prezentowano także w przestrzeni miejskiej; żywioł gry zagarniał ją i wykorzystywał jako rodzaj ożywionych dekoracji. Przedstawienia te nie miały jednak autonomicznego charakteru, skoro służyły przede wszystkim temu, żeby uświetnić ceremonie religijne i państwowe. Często zatem stanowiły integralny element pochodów, procesji, ceremonii elekcyjnych,

czy oficjalnych wizyt dygnitarzy. Nie miały samoistnego bytu i właśnie to istotne uzależnienie od zewnętrznych okoliczności zaważyło na kształcie wykorzystywanych w ich trakcie tekstów. By odpowiednio skutecznie oddziaływać na widownię, musiały one nie tylko iść z duchem czasu i podejmować tematy odpowiednich dla nowych zadań społecznych. Ich twórcy brali również pod uwagę przemiany innych typów teatrów, wpływy zagraniczne, a także działalność teatrów konkurencyjnych zakonów (w przypadku jezuitów byli to przede wszystkim pijarzy).

Z tego właśnie powodu Stanisław Jaworski w 1746 roku jako pierwszy twórca teatru jezuickiego wykorzystał w funkcji kanwy szkolnego przedstawienia wzorzec tragedii, łącząc rodzime tradycje renesansowe (w przedmowie przyznaje się do inspiracji *Odprawą posłów greckich*) oraz nowe wzorce klasycystycznego dramatu europejskiego, które rozpocząły swoje panowanie na scenach europejskich i polskich. Bez wątpienia forma neoklasycystycznej tragedii pomogła mu podjąć aktualny problem, związany z kształtowaniem się polskiego społeczeństwa obywatelskiego: możliwy konflikt między normami religijnymi a powinnościami wobec państwa. Tym samym nowa forma tekstu okazywała się niezwykle funkcjonalna, bowiem pozwalała nawiązać żywy kontakt ze świętą historią oraz dostosować ją do aktualnych wymogów sceny i oczekiwań widzów; przybliżała narracyjny biblijny wątek w formie scenicznej akcji, jednocześnie wpisując go w ramy aktualnych praktyk społecznych. W tym układzie dokonana przez Jaworskiego fuzja dobrze zakorzenionego modelu tragedii renesansowej i tragedii klasycystycznej posłużyła do stworzenia tekstu funkcjonującego właśnie jako interfejs, czyli instancja pośrednicząca między Starym Testamentem a aktualną sytuacją polityczną i kontekstem praktyk teatralnych. Z tego punktu widzenia można chyba postawić hipotezę, że twórcy wileńskiego *Ionathasa* wykorzystali nie tyle wcześniejszy tekst Jaworskiego, co opracowaną przez niego formułę produkcji tekstu na kanwie biblijnego wątku, który jednakże zaspokajał aktualne potrzeby. Klasycystyczna tragedia jako wzorzec formy, a zarazem zestaw reguł dla odbiorców, pozwalała nawiązać intensywny, żywy

kontakt z odbiorcami, zaangażować ich w sceniczną akcję oraz kierować ich uwagą i emocjami. Jako tekst integralnie zrośnięty z kontekstem swojej produkcji odznaczała się tym, co Worthen określa mianem sprawczości, zdolności do powoływania scenicznej rzeczywistości i nawiązywania kontaktu z odbiorcami. Analizowane pod tym kątem sztuki wystawiane w teatrze jezuickim stanowią naoczną ilustrację tezy Worthena, który dramat uważa za „narzędzie motywujące **zachowanie, przygodne** sceniczne działania, wykonywane za pomocą środków typowych dla określonej, historycznej formy teatru i sankcjonowane przez dominującą ideologię gry aktorskiej, akcji, oglądania i widzialności, materializowanych w teatrze danej epoki”¹⁹.

Wyłożona w pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem* koncepcja ma jedną niewątpliwą zaletę: w jej ramach żadną miarą nie sposób potraktować tekstu przeznaczonego do wystawienia scenicznego jako zamknięty artefakt, nawet jeśli forma druku mogłaby wskazywać na jego dalece ustabilizowaną strukturę. Worthen dowodzi bowiem, że na sposób recepcji tekstu wpływa nie tylko sam układ słów na stronie, ale także medium, w którym tekst prezentuje się odbiorcy. Szczególnie to istotne w chwili, jak twierdzi, kiedy rozmaite formy medialne – zarówno drukowany tekst, jak i jego cyfrową wersję, zarówno realizację na scenie teatru, jak i ekranizację – potraktujemy jako odmienne, lecz równorzędne platformy, na których tekst zyskuje za każdym razem swoisty kształt i inną funkcję dla odbiorców.

Żeby lepiej wytłumaczyć, na czym polega korzyść badania dramatu jako struktury performatywnej, można sięgnąć do analiz, które zaproponował niedawno francuski filozof Jacques Rancière w swojej książce zatytułowanej *Aisthesis* (2012)²⁰. Jego głównym obszarem zainteresowania jest rozwój koncepcji doświadczenia estetycznego od 1765 roku do 1941.

19 W. B. Worthen, *Dramat...*, s. 141.

20 Jacques Rancière, *Aisthesis. Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, tłum. Paul Zakir, Verso Books 2013.

Nawiązując do swoich wcześniejszych prac, Rancière również tym razem stawia tezę, że instytucja sztuki, która na naszych oczach odchodzi w niepamięć, zrodziła się wraz z ideologią oświecenia w drugiej połowie XVIII wieku. Wtedy bowiem wyłoniła się nowa koncepcja doświadczenia i nowy podział zmysłowości wprowadzony głównie w teoretycznych pismach Immanuela Kanta i Fryderyka Schillera. W swoich wcześniejszych pracach, szczególnie w zatytułowanej *Estetyka jako polityka*²¹, Rancière kwestionował binarną opozycję między estetyką a polityką, chcąc obnażyć paradoksy, na których została ona ufundowana. Postawił też tezę, że podział na sfery polityki i sztuki, wprowadzony pod koniec XVIII wieku, realizował ze wszech miar polityczne cele. Przede wszystkim służył temu, by zaklasyfikować niektóre artefakty i wypowiedzi do sfery artystycznej, tym samym odbierając im moc wpływu na życie rozwijających się wspólnot narodowych. Estetyczne doświadczenie w koncepcji Kanta i Schillera cechowała autonomia wobec codziennego życia. Miało ono zagwarantować jednostce poczucie harmonii i jedności w obliczu narastającej specjalizacji życia zawodowego i coraz klarowniejszego podziału ról w życiu społecznym. Wtedy też narodziła się koncepcja autonomii sztuki, a wraz z nią kategoria doświadczenia estetycznego, czystej kontemplacji artefaktu, pozbawionej bezpośredniego związku z pragmatyką życia codziennego.

Do koncepcji tej autonomii nawiązał Rancière jeszcze raz w swojej późniejszej pracy *Le Spectateur émancipé*, w której nawoływał do koniecznej zmiany nastawienia widzów w teatrze i w innych sztukach przedstawiających, zgodnie z postulatami awangardowego teatru XX wieku. Dla Rancière'a mowa manifestuje w teatrze swój performatywny charakter i dla publiczności staje się aktem społecznym. Dlatego z pełnym przekonaniem twierdził, że teatr dopiero wtedy umożliwi widzom emancypację, gdy zrezygnuje z porządku reprezentacji obowiązującego nadal na scenie pudełkowej, z typowym dla niej klarownym podziałem na rzeczywisty

²¹ Idem, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyla, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyka Polityczna 2007.

świat widzów i fikcyjny świat przedstawiony. Właśnie w tej stworzonej w oświeceniu przestrzeni teatralnej inscenizacja stać się mogła artefaktem, oglądanym z dystansu przez pasywnych widzów. Ich emancypacja powinna natomiast prowadzić do fundamentalnej zmiany: teatr przestanie przekazywać jednoznaczne przesłanie, a zacznie wytwarzać przestrzeń dyssensusu, pożądanego i zaplanowanego zderzenia opozycyjnych światopoglądów i ideologii; dyssensusu rozumianego oczywiście jako przeciwieństwo konsensusu, który dotąd sankcjonował bezproblemowe funkcjonowanie porządku społecznego.

Jeszcze w *Le Spectateur émancipé* wyobrażał sobie Rancière interakcję na żywo jako obietnicę transgresyjnego i politycznego aktu zbiorowego, w którym zderzenie opozycyjnych głosów i światopoglądów oferuje szansę renegocjacji istniejącego porządku społecznego. W *Aisthesis* w swoich rozważaniach nad warunkami produkcji sztuki i doświadczenia estetycznego od połowy XVIII wieku do połowy XX poszedł krok dalej, rezygnując ze swoich wcześniejszych nawoływań do emancypacji widzów w teatrze. Wprawdzie nadal interesuje go natura doświadczenia estetycznego, lecz rozumie je już teraz jako w pełni aktywne współtworzenie i dopełnienie artefaktu. Dlatego przypomina wywodzącą się z filozofii Platona koncepcję *aisthesis*; koncepcję multisensorycznej percepcji, która nie ma nic wspólnego z intelektualną kontemplacją. Tym samym Rancière polemizuje z samymi podstawami teorii estetyki, wskazując na paradoks, na którym funduje się doświadczenie estetyczne. Z jednej strony zostało ono ustanowione jako doświadczenie autonomiczne, oderwane zarówno od codziennej rzeczywistości, jak i od zmiennej materialności przedmiotów. Zakłada ono przecież, że zmysłowe obcowanie z artefaktami to rodzaj interakcji i współtworzenia, które jednak nie ma nic wspólnego z refleksją niezależną od materialności, a więc nie wpływa na kształt i przebieg doświadczenia estetycznego. Z drugiej strony, wnikliwie czytając prace teoretyczne i krytyczne oraz manifesty artystyczne zrodzone w interesującym go okresie, Rancière dowodzi, że właśnie percepcja zmysłowa

odgrywa kluczową rolę w doświadczeniu estetycznym. I najlepiej da się jego zdaniem uchwycić ten paradoks, kiedy ponownie wróci się do momentu, gdy ustanowiony został estetyczny paradygmat sztuki. Należy wtedy jednak do grona jego ojców duchowych dodać jeszcze jedno, zwykle pomijane nazwisko.

Jak twierdzi autor *Aisthesis*, na konceptualizację doświadczenia estetycznego w XVIII wieku wpłynęły nie tylko teorie estetyczne Kanta i Schillera, lecz także prace z zakresu historii sztuki, szczególnie te poświęcone kulturze antyku, odkrywanej ówczesznie coraz bardziej w miarę dynamicznego rozwoju archeologii. Za najistotniejszą z takich naukowych rozpraw uznaje Rancière monumentalne dzieło Johanna Joachima Winckelmanna *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). W swoich rozważaniach przypomina ten fragment, w którym autor opisuje obszernie słynny Tors Belwederski, czyli pochodzącą z I wieku p.n.e. marmurową statuetkę grecką autorstwa Apolloniosa, przechowywaną do dziś w Muzeach Watykańskich. Co istotne, Winckelmann zaprojektował same podstawy doświadczenia estetycznego, posługując się przykładem rzeźby zachowanej jedynie częściowo. Nie przeszkodziło mu to wcale potraktować ją, jako dzieło skończone, które czarno na białym udowadnia, na czym właściwie polega relacja między *aisthesis*, czyli zmysłowym doświadczeniem artefaktu, a *poiesis* jako tworzeniem materialnego artefaktu zgodnie z obowiązującymi zasadami poetyki i konwencjami. Stało się to możliwe dlatego, że Winckelmann uważał fragmentaryczny posąg, najprawdopodobniej przedstawiający Herkulesa siedzącego na skórze zwierzęcia za produkt określonych uwarunkowań społecznych, które odeszły w niepamięć wraz z końcem całego świata starożytnego. Doświadczenie materialności tego fragmentarycznego artefaktu opisał jako ze wszech miar paradoksalne, jako „zmysłową obecność, wcielenie siły, która go stworzyła, ale także jako odsunięcie tej obecności”²². Z kolei Rancière tak odczytuje dziś rozważania niemieckiego znawcy antyku, by wydobyć na

²² *Ibidem*, s. 18.

jaw problematyczność rozgraniczenia odbioru biernego od aktywnego. Współcześni Winckelmann podziwiali zmysłową materialność rzeźby, zniszczonej i na zawsze oddzielonej od oryginalnego kontekstu, w którym kiedyś powstała. Tym samym odtwarzali świat starożytnej Grecji jako rzeczywistość niedostępną i niemożliwą do zrekonstruowania, zarazem jednak odwoływali się do greckich ideałów demokracji, by usankcjonować narodzoną na nowo w XVIII wieku ideologię republikańską. Rancière stwierdza zatem, że wbrew pozorom i przyjętym ustaleniom doświadczenia estetycznego nie wywołuje sam artefakt. Wręcz przeciwnie, stanowi on wytwór sieci instytucji sztuki, ustanowionej w połowie XVIII wieku i od tamtej pory odpowiedzialnej za wytwarzanie odpowiednich warunków percepcji artefaktów; takich warunków, w których udziałem odbiorców mogło stać się paradoksalne doznanie kontaktu z tym, co na zawsze utracone. Podobną funkcję sprawować w istocie miało nowożytne muzeum, gdzie wystawiano opatrzone komentarzem antyczne dzieła sztuki, oddzielone od przyrodzonego im kontekstu historyczno-społecznego. Zarazem ich układ przestrzenny służył temu, by wystawiać je na widok publiczny w taki sposób, który zagwarantuje konieczny dystans między artefaktem a odbiorcą.

Nowożytne muzeum to zatem taki przykład instytucji artystycznej, która nadaje artefaktom widzialność poprzez narzucenie odbiorcom odpowiednich reguł obcowania z nimi. Z tego punktu widzenia materialność dzieł sztuki nie stanowi stabilnej i niezmiennej w czasie struktury, ale staje się produktem dynamicznego procesu interakcji między artefaktami a odbiorcami w kontekście instytucjonalnych, historycznie zmiennych reguł odbioru sztuki. Jak mi się wydaje, zaproponowany przez Rancière'a model badania artefaktów można z powodzeniem przenieść na grunt badań nad dramatem i jego relacji z teatrem oraz kontekstem historyczno-społecznym. Zresztą taką możliwość użycia tej metodologii zasugerował on sam, kiedy *Aisthesis* opatrzył podtytułem *Sceny z estetycznego*

reżimu sztuki. Wzorując swoją pracę na *Mimesis* Ericha Auerbacha²³, Rancière skomponował swoją książkę jako serię scen, czyli odrębnych szkiców, w których podjął analizę wybranych przypadków z dziedziny literatury, sztuk plastycznych i performatywnych. Tym samym stworzył rodzaj otwartej formy, którą można uzupełniać o nowe przykłady, sytuując je w coraz to nowych kontekstach. Dokonane przez Rancière'a w *Aisthesis* zakwestionowanie granicy między *aisthesis* a *poiesis*, między zmysłowym doznaniem bezpośredniego kontaktu z artefaktem a regułami sztuki, na mocy których on powstał, nabiera ogromnego znaczenia w interesującym mnie kontekście przemian rozumienia tekstu jako artefaktu i jego możliwych performatywnych aspektów. Z tego punktu widzenia można dostrzec, w jaki sposób teksty pisane zgodnie z klasycystycznymi poetykami i podobnie rozpowszechniane mogły spełniać zadania wspólnototwórcze zarówno za pośrednictwem sceny, jak i w rozmaitych formach drukowanych, pełniąc w każdym z tych mediów odmienną funkcję.

Jak mi się wydaje, właśnie z tego punktu widzenia można z pożytkiem spojrzeć na teatr jezuicki jako dydaktyczną i niesamoistną formę interakcji społecznej, w której ramach teksty traktowano czysto użytkowo i instrumentalnie. Ale nie tylko. Historia polskiego dramatu i teatru w XIX wieku dostarcza bowiem wielu innych przykładów na to, że tekst dla teatru to nie jest wcale zamknięta struktura, lecz raczej dynamiczny interfejs, narzędzie służące do nawiązywania wspólnotowych więzi i angażowania członków wspólnoty w kolektywne doświadczenie. Aby to udowodnić, wystarczy przyjrzyć się dalszym losom klasycystycznej tragedii na scenach polskich w pierwszych dekadach XIX wieku, kiedy ze wsparciem Towarzystwa Iksów powróciła do łask w instytucjonalnych teatrach, po okresie dominacji dramy mieszczańskiej i komedii w czasach stanisławowskich. Kulminacyjny moment rozwoju tragedii neoklasycystycznej w Królestwie Polskim przypadł nieco później i wiązał się ściśle

²³ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Zbigniew Żabicki, Wydawnictwo Prószyński i S-ka 2004.

z radykalną polityką kulturalną zaborcy rosyjskiego, a także z narastającymi nastrojami rewolucyjnymi, które swoją kulminację znalazły w chwili wybuchu powstania listopadowego. Zniesienie wolności prasy i wprowadzenie cenzury prewencyjnej w 1819 roku oraz zawieszenie wolności zgromadzeń w 1820 roku poważnie ograniczyło działalność teatrów jako instytucji odpowiedzialnych za krzewienie postaw narodowych i obywatelskich. I właśnie w tych okolicznościach model neoklasycznej tragedii, łączącej antyczne formy z nowoczesnymi prądami myślowymi, posłużył jako narzędzie restytuowania i ocalenia tradycji narodowej. Jak przekonuje Dobrochna Ratajczak, neoklasyczna tragedia stanowiła w pierwszych dekadach XIX wieku w Polsce „historyczny styl-kostium”²⁴, który poprzez heroizację i świadome propagowanie ideałów moralnych i patriotycznych przechowywał pamięć o wielkiej przeszłości narodu. Z jednej strony pełniła ona funkcję kompensacyjną jako wyraz dążeń do odnowienia ładu społecznego w momencie rozpadu państwowości. Z drugiej strony, funkcjonując jako kostium historyczny, pozwalała nawiązać żywotny kontakt z tradycją, wykorzystać ją jako składnicę chlubnych wzorców patriotycznych, jednocześnie chroniąc tekst przed zakusami cenzorów.

Forma neoklasycystycznej tragedii okazała się dobrym modelem, który mógł pomagać w utrwaleniu i uwzniośleniu historii narodu pod zabarami; można ją zatem potraktować jako interfejs podobny w swoim oddziaływaniu do tragedii jezuickiej, jako instancję pośredniczącą między zapisami i materiałami historycznymi, które nie zawsze były powszechnie dostępne, a poddaną naciskom politycznym instytucją teatru i jego publicznością. Ten graniczny status tekstu doskonale obrazuje historia powstania i sceniczne dzieje *Barbary Radziwiłłówny* Alojzego Felińskiego. O tej tragedii Stanisław Tarnowski pisał przecież, że „pod względem charakterów, budowy, patetyczności scen, przewyższa wszystkie współczesne

24 Dobrochna Ratajczak, *Wstęp*, [w:] *Polska tragedia neoklasycystyczna*, wybór i opracowanie eadem, Ossolineum 1988, s. XL.

dramata polskie”²⁵. Na początku XX wieku oceniał on bowiem tę wersję, którą wydano drukiem w 1820 roku i traktowano jako ostateczny kształt dzieła, gdyż ukazała się już po nagłej śmierci autora. Jeśli jednak spojrzeć na historię powstania i rozpowszechniania tragedii Felińskiego, wtedy jak na dłoni zobaczyć można, że jej społeczne oddziaływanie ściśle wiązało się z procesualną naturą tekstu dramatycznego i jego podatnością na strukturalne modyfikacje w odmiennych kontekstach. A już z pewnością historia ta każe pod znakiem zapytania postawić kategorię romantycznego geniuszu, który *ex nihilo* powołuje do istnienia dzieło zdolne zainspirować miliony do niepodległościowego zrywu.

Pracę nad tekstem rozpoczął Feliński najprawdopodobniej już w 1809 roku, podobno pod ogromnym wrażeniem innej neoklasycystycznej tragedii, *Ludgardy* Ludwika Kropińskiego, który w jego domu na wsi odczytał mu sam autor pewnego popołudnia. Autor *Barbary Radziwiłłówny*, przygotowując się do napisania swego dramatu, opierał się głównie na słabo dostępnych w powszechnym obiegu pracach historycznych Juliana Ursyna Niemcewicza. Drukami ukazały się one dopiero po śmierci Felińskiego, zatem jego tekst dla teatru trudno potraktować jako sceniczną interpretację historii powszechnie znanej i funkcjonującej w świadomości widzów. Tragedia dostarczyła mu wzorca dla przybliżenia i objaśnienia dziejów, a także pokazała, jak użyć ich w funkcji egzemplum ofiarniczej śmierci w imię interesów państwowych. Jednak wzorca tego Feliński nie potraktował jak gotowej sztancy, w którą wystarczy wlać historyczny materiał, by zyskał on aktualność i siłę społecznego oddziaływania. Przez co najmniej cztery lata, od 1811 do 1815 roku, poddawał kolejne wersje tekstu weryfikacji i próbie sceny. Na etapie pracy nad tekstem pomagał mu z pewnością Ludwik Osiński, jeden z najznamienitszych krytyków literackich epoki, który wkrótce został dyrektorem Teatru Narodowego i z którym Feliński prowadził stałą korespondencję. Istotnym momentem w opracowaniu ostatecznej wersji *Barbary Radziwiłłówny* było jej publiczne czytanie zimą

25 Cyt. za: *ibidem*, s. CXXV.

1815 roku u hrabiego Jana Tarnowskiego i w salonie Mostowskich. Dopiero po przejściu wstępnej próby sceny i kolejnej korekcie Osińskiego, tekst został oddany w ręce twórców teatralnych i 28 lutego 1817 roku wystawiony na scenie, w znakomitej obsadzie, z Józefą Ledóchowską w tytułowej roli. Już tak zarysowana geneza wskazuje wyraźnie na to, że interfejsu nie należy identyfikować z ustaloną raz na zawsze strukturą tekstu. Między historycznymi materiałami źródłowymi a ostatecznym kształtem scenicznym pośredniczyły w przypadku *Barbary Radziwiłłówny* kolejne wersje, zaś tekst wykorzystany w inscenizacji stanowił nie tyle ostateczny produkt, ile raczej jedno z ogniw w procesie kulturowej recepcji dzieła Felińskiego.

Zresztą już w chwili premiery stało się jasne, że siłę oddziaływania na wyobraźnię i patriotyczne uczucia widzów lokowali krytycy bardziej w samym tekście niż w jego scenicznej realizacji. Jeden z piszących anonimowo Iksów, doceniając kunszt Felińskiego, jednocześnie krytykował maszynię teatralną, która – jego zdaniem – przeciwdziałała ogromnej sile poetyckiego słowa: „Skromna liczba i ranga towarzyszących Zygmunтови osób (dwóch «strojących miny» paziów) pomniejszała powagę królewską, a wciąż te same twarze statystów przedstawiających raz deputację sejmową, raz ministrów, raz służbę królewską lub posłów – niweczyły iluzję”²⁶. Iks oceniał zatem siłę oddziaływania tekstu, który zapewne znał jedynie w wersji usłyszanej ze sceny, skoro ukazał się on drukiem dopiero trzy lata później. Brak materialnej podstawy nie przeszkodził mu w tym, żeby rozpoznać tekst jako odrębny składnik dzieła teatralnego, a następnie wtórnie wyodrębnić go ze scenicznej materii gestów i głosów. Trudno zatem i w tym przypadku mówić o stabilnej podstawie tekstowej – dzieło Felińskiego zyskało siłę oddziaływania właśnie dlatego, że nie posiadało autonomicznego charakteru, lecz zostało wpisane w kontekst dominujących praktyk teatralnych. Docierało bowiem do odbiorców splecione ściśle z dominującymi formami performatywnymi tamtej epoki, które warunkowały tyleż jego sens i wymowę, ile – strukturę wewnętrzną.

26 Cyt. za: *ibidem*, s. CXXIX.

Co zaś najistotniejsze w kontekście społecznego oddziaływania tekstu, *Barbara Radziwiłłówna* nie zyskała bynajmniej ostatecznego kształtu w chwili, gdy ukazała się drukiem w 1820 roku, a rok później trafiła na indeks w Królestwie Polskim i objęto ją zakazem wystawiania. Owszem, drukowana forma ustabilizowała jej jedną, edytorską wersję, ale wcale nie oznaczało to, że ta wersja stała się natychmiast formą jedyną i ostateczną. Pierwszy wydawca wyraźnie podkreślał w przedmowie, że

Barbara Radziwiłłówna znajduje się w ręku niemal każdego miłośnika literatury polskiej, a te niezliczone jej kopie tak są mnóstwem pomyłek zagęszczone, że do niniejszego wydania ledwo ze zniesienia sześciu rękopismów i znaczących w pismach periodycznych umieszczonych wyjątkach, poprawniejszy można było uzyskać egzemplarz²⁷.

Te niedoskonałe odpisy wciąż krążyły w drugim obiegu, jednocześnie z oficjalną i rzekomo jedyną poprawną wersją drukowaną, choć nie sankcjonował jej dostatecznie autorytet przedwcześnie zmarłego autora. W sytuacji braku państwowości i zaostrzonej kontroli cenzorów to właśnie teksty, a nie przedstawienia stanowiły narzędzie rozpowszechniania politycznych treści. I być może o skuteczności oddziaływania dramatu Felińskiego zdecydowała właśnie harmonijna i sceniczna forma tragedii, tak ostro krytykowanej przez romantyków. W odróżnieniu od ich nieorganicznych i niedramatycznych tekstów umożliwiała ona w cichej lekturze aktywizację wyobraźni i aktualizację teatralnego wymiaru, który nadawał tekstowi charakter żywej interakcji; umożliwiała zatem lekturę o charakterze performatywnym, noszącą wszelkie znamiona działania, które powołuje do istnienia wyobrażone światy o realnej sile oddziaływania na odbiorców.

Zawikłana historia powstania i rozpowszechnienia tragedii Felińskiego poglądowo weryfikuje przyjęte jako oczywiste binarne

²⁷ Alojzy Feliński, *Barbara Radziwiłłówna. Tragedya w 5 aktach*, [Kraków] 1820, s. VI.

opozycje między tradycyjnym tekstem jako ustabilizowaną matrycą do produkcji iluzji teatralnej a tekstem jako materiałem do wykorzystania w ramach przedstawień kulturowych aktywizujących odbiorców. Forma klasycystycznej i neoklasycystycznej tragedii okazuje się zatem – i wbrew powszechnemu mniemaniu – strukturą nietrwałą i dynamiczną, interfejsem pośredniczącym między różnymi typami tekstów a odbiorcami zgromadzonymi w ramach różnych instytucji kulturowych. Nie mam wątpliwości, że taki sposób badania dawnego dramatu nie może jednak zrodzić szczegółowych rekonstrukcji, które pretendowałyby do miana obiektywnej wiedzy historycznej. Na metodologiczne problemy tego typu badań historycznych wskazywał niedawno Piotr Morawski na łamach „Pamiętnika Teatralnego”²⁸. Przypominał o tym, że w gruncie rzeczy po polskim dramacie dawnym nie pozostało oprócz tekstów wiele świadectw pozwalających odtworzyć sposób wykorzystania tekstów na scenie. Analizując kolejne etapy współpracy historyka teatru Juliana Lewańskiego i Kazimierza Dejmka w czasie przygotowań do inscenizacji *Gry o Męce i Zmartwychwstaniu* w 1981 roku, Morawski jednoznacznie dowodzi, że nasz obraz dawnego dramatu z konieczności jest tworzony z perspektywy współczesnej praktyki scenicznej. Być może zatem właśnie z tego powodu powrót do dramaturgii XVIII i XIX wieku z perspektywy pierwszych dekad wieku XXI pozwoli zweryfikować same podstawy zwrotu performatywnego i wykształcone w jego ramach koncepcje zaangażowania.

Nie oznacza to wcale, że z proponowanego przeze mnie punktu widzenia nie sposób odczytać na nowo tekstów polskich romantyków, które wymykają się klasycznym typologiom gatunkowym. Wręcz przeciwnie, również te niekanoniczne teksty posiadają własny typ sprawczości, choć nie wiąże się on już z realizacją znanych konwencji dramatycznych i teatralnych. W gruncie rzeczy proponowana przeze mnie weryfikacja modelu zaangażowania performatywnego oznacza wyciągnięcie wniosków

28 Por. Piotr Morawski, *Między dramatem a widowiskiem. Nie tylko Juliana Lewańskiego zmagania z teatralnością*, „Pamiętnik Teatralny” 2013, z. 2, s. 19-37.

z obowiązujących już od dłuższego czasu przekonań o braku ostrej granicy między tekstem a kontekstem, o uzależnieniu struktury i sensu tekstu od dominujących uwarunkowań instytucjonalnych i politycznych oraz o procesualnej naturze utworu, którego aktualny kształt zależny od zmiennych oczekiwań i gustów publiczności. Te założenia domagają się jednak daleko idących zmian metodologii przyjętej w obrębie teatrologii i kształtującej się performatyki, a więc włączenia badań utworów scenicznych w obręb performatyki jako dziedziny interdyscyplinarnej i przekrojowej, która zarówno teksty, jak i inne artefakty sytuuje w ramach dynamicznych procesów interakcji i wymiany. Dopiero taka zmiana może bowiem doprowadzić do postulowanego przez Stephena Greenblatta już ponad dwadzieścia lat temu włączenia nauki o tekstach w obręb performatywnie zorientowanego kulturoznawstwa²⁹. I być może również taka zmiana pozwoli pod nowym kątem spojrzeć na tę nieopowiedzianą jeszcze historię polskiego dramatu i teatru, który do tej pory nie mieścił się w inspirowanych performatyką przedstawień weryfikacjach kanonu.

29 Stephen Greenblatt, *Kultura*, [w:] idem, *Poetyka kulturowa*, red. Krystyna Kujawińska-Courtney, Universitas 2006, s. 145-156.

MAŁGORZATA SUGIERA



U ŹRÓDEŁ AUTORYTETU DRAMATU

Łatwo zgodzić się z tym, że za klasyka uważamy takiego artystę, którego dzieła znalazły się w kanonie, gromadzącym dzieła ponadczasowe, służące jako uniwersalne wzorce estetyczne i etyczne. Całkowitemu utożsamieniu obu pojęć przeszkadzają jednak ustalenia badaczy z kręgu studiów feministycznych i postkolonialnych, którzy przekonująco dowiedli, że kanon to coś więcej niż zbiór samych dzieł¹. Obejmuje on bowiem uznane za poprawne metody ich analizy i interpretacji, jak też instytucje sankcjonujące te metody i stojące na straży ich powszechnego obowiązywania, jak szkoły, kuratoria, muzea, uniwersytety i wiele innych. Ta nie najnowsza przecież weryfikacja pojęcia „kanon”, wciąż chętnie ignorowana przez zainteresowane utrzymaniem swoich przywilejów instytucje oraz badaczy wykorzystujących uznane w jego ramach metody, w niedostatecznym bodaj stopniu objęła rozpowszechnione rozumienie tego, czym jest klasyka, zwłaszcza w odniesieniu do teatru i pisanej z myślą o nim literatury.

W przypadku teatru pojęcie „klasyka” nadal obejmuje przede wszystkim określony zestaw dzieł dramatycznych, do których „wiernego” wystawiania krytycy co i rusz od nowa próbują zobligować sceny, głównie te uznane za narodowe i finansowane bezpośrednio z funduszy Ministerstwa Kultury. O wiele już rzadziej krytycy i badacze wspominają natomiast o instytucjonalnie preferowanych i strzeżonych metodach analizy i interpretacji dzieł dramatycznych oraz powstających na

¹ Por. np.: Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge 1999.

ich podstawie inscenizacji, a niemal zupełnie nie pamiętają o roli teatru jako instytucji, która dotąd stanowiła jeden z istotnych węzłów przepływu energii społecznych. Zbyt rzadko pamiętają o takiej roli teatru zarówno w chwili rekonstruowania prapremiery danego tekstu dramatycznego, jak i w opisach dalszych dziejów jego recepcji i analizowania współczesnych wystawień, choć w tym ostatnim przypadku być może w mniejszym stopniu. I nie idzie mi wcale o śledzenie przemian konwencji, stylów wystawiania i gry aktorskiej, czy innych środków wyrazu, które zwykle zostały już powielekroć opisane jako odrębne zjawiska i jako konsekwencje historycznych przemianach estetyki teatru. Ponieważ dzieła klasyczne uważamy za samą esencję tego, czym jest sztuka jako taka, nie można zapominać o związanych ściśle z modyfikacjami estetyki, równie historycznie warunkowanymi przesunięciami w obrębie definicji tego, co w rozmaitych historycznych kontekstach uważało się za sztukę, co i dlaczego odróżniało ją od innych dziedzin życia i refleksji na jego temat. Dlatego kiedy dziś mówimy o klasyce i kanonie (zwłaszcza o kanonie narodowym), ważniejsze po stokroć niż śledzenie przemian na gruncie estetyki wydaje mi się zwrócenie uwagi na przemiany teatru jako instytucji, jej miejsca i funkcji w życiu publicznym oraz przemiany przedstawienia jako wydarzenia, w którym biorą udział widzowie, niekoniecznie jako podmioty autonomicznego doświadczenia estetycznego. Dopiero wtedy bowiem ograniczenie myślenia o klasyce do wybranych dzieł dramatycznych ujawnia swoje istotne ograniczenia.

Kolejna fala dyskusji na temat klasyki, jej roli w życiu teatralnym i – bardziej ogólnie – publicznym zaczęła się bodaj po zainicjowanych między innymi przez redakcję „Dziennika Polskiego” protestach widzów w połowie listopada 2013 roku przeciwko polityce repertuarowej i poziomowi artystycznemu przedstawień na scenie Narodowego Starego Teatru w Krakowie. To oczywiście tylko jeden z możliwych do heurystycznego wyodrębnienia początków tej dyskusji, ponieważ powrót do utworów klasycznych stanowi również konieczny etap przemian teatru po 1989 roku i dominującej we współczesnym teatrze i innych formach

sztuki nadrzędnej idei nażywości. W każdym razie protesty na widowni Starego Teatru oraz na innych forach i portalach społecznościowych doprowadziły do tego, że dyrektor Jan Klata podjął decyzję o przerwaniu zaawansowanych prób do przedstawienia *Nie-Boska komedia. Szczątki*, które przygotowywał chorwacki reżyser Oliver Frljić². Z całą pewnością rodząca się legenda niedokończonego spektaklu nie zakończy dyskusji na temat miejsca i funkcji klasyki w polskim teatrze, skoro w 2015 roku przypada okrągła, 250 rocznica powstania Teatru Narodowego. Rozpisany przez Ministerstwo Kultury został już Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka żywa”, a wykorzystane w tytule konkursu określenie „klasyka żywa” przypomina nieco magiczne formuły do zamawiania rzeczywistości. Wypowiedzi jurorów na stronie internetowej Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego, jednego ze współorganizatorów konkursu, jak na dłoni pokazują, że nawet w tak wąskim gronie pojęcie „klasyka” (a tym bardziej „klasyka żywa”) wywołuje wiele różnorodnych i niekoniecznie spójnych skojarzeń. Problematyczność tego pojęcia niczym w soczewce pokazują słowa Jacquesa Copeau, które przywołał Piotr Olkusz w swojej ideowej deklaracji na temat rozumienia klasyki. Jak należy się spodziewać, Copeau myślał przede wszystkim o twórczości Moliera, kiedy w 1922 roku pisał:

Najpiękniejszą wiecznością jest wieczność głosu, który po trzystu latach nie przestaje zwracać się bezpośrednio do ludzi (...). Nie chcę tu mówić o słowie, o abstrakcyjnym znaku, ale właśnie o głosie – o dźwięku człowieka, o osobistym znaku, który określa konkretną osobę i pozwala rozpoznać ją w tysięcznym tłumie; który sprawia, że odwracamy się, gdy usłyszymy go za plecami³.

Oczywiście ma rację Olkusz, kiedy podkreśla, że dla Copeau utwór klasyczny wcale nie jest ramą, w którą da się włożyć dowolną treść. I nazwać

2 Por. obszerny blok materiałów na temat przygotowań do tego przedstawienia oraz kulis decyzji o przerwaniu jego realizacji: „Didaskalia” 2014, nr 119.

3 Cyt. za: Piotr Olkusz, *Klasyka głos za plecami*, <http://klasykazywa.pl/wp-content/uploads/2014/01/Piotr-Olkusz.pdf> (08.03.2014).

to – dodaję już od siebie – jego konieczną aktualizacją czy uwspółcześnieniem. Klasyka to konkretny głos, który nadal potrafimy usłyszeć. A nawet więcej – musimy, słysząc go, zareagować. I właśnie ten głos najbardziej mnie w definicji klasyki obchodzi i zarazem niepokoi z jednego co najmniej, wcale niebłałego powodu.

Z myślą o sztukach Moliera pisał Copeau, że głos klasyka usłyszany za plecami sprawia, że rozpoznajemy jego źródło i – nawet bez chwili zastanowienia się – odwracamy głowę na jego dźwięk. Lecz jeśli faktycznie głos klasyka tak właśnie działa, jeśli faktycznie posiada tak znaczną moc sprawczą, to podstawowa funkcja klasyki wobec odbiorców zaczyna mi na- zbyt przypominać ten proces ustanawiania podmiotu w ramach ideologii jako praktyki społecznej, który na samym początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku francuski filozof marksistowski Louis Althusser nazwał interpelacją. Tak właśnie dzieje się choćby w chwili, kiedy już niekontrolowana przez podmiot reakcja na wezwanie policjanta z drogówki pozwala go rozpoznać i usytuować jako potencjalnego winnego jakiegoś wykroczenia. Głos przedstawiciela władzy powołuje nas wtedy do istnienia w zdefiniowanej społecznie roli, a zatem działa w pełnym tego słowa znaczeniu performatywnie, czyniąc nas niniejszym tym, czym przed jego usłyszeniem jeszcze nie byliśmy⁴. Reakcja na wezwanie ze strony przedstawiciela aparatu policji to oczywiście jedynie najbardziej jaskrawy przykład interpelacji. Althusser miał bowiem na myśli każdy rodzaj wezwania ze strony instytucji państwowej, rodziny, systemu edukacji czy – jak w tym przypadku – literatury czy teatru, każdy rodzaj wezwania, które w samym akcie konstituuje własnego adresata. Wystarczy spontanicznie odpowiedzieć na ten apel, by znaleźć się w trybach ideologii ustanawiającej tożsamość danej instytucji i otrzymać gotową już tożsamość syna czy ucznia, tożsamość znawcy, wyznawcy, ba, obrońcy klasyki wreszcie. Opisany przez Copeau głos nie działa przecież inaczej niż ten, który

4 Por.: Louis Althusser, *Ideologie i aparaty ideologiczne państwa*, tłum. Andrzej Staroń, <http://nowakrytyka.pl/spip.php?article374> (8.03.2014)

pół wieku później analizował jego rodak, skoro sam dźwięk tego głosu ma sprawić, że się odwrócimy, by rozpoznać dane dzieło jako stworzone ręką klasyka. Ten głos powołuje nas zatem do istnienia w zdefiniowanej społecznie roli kogoś, kto umie odróżnić ziarno uniwersalnej sztuki od plew tego, co nie zasługuje na należyty jej szacunek. Stąd właśnie płynie podstawowe dla tego tekstu pytanie o to, gdzie biją źródła mocy interpelacyjnej klasyki w teatrze? Kto czy co gwarantuje jej autorytet? Na ile zależy on od historycznie warunkowanych modyfikacji obowiązującej definicji sztuki?

ARCHIWUM/REPERTUAR A SPRAWA POLSKA

Jak należy się spodziewać, wskazane wyżej różnice w zakresach znaczeniowych pojęć „klasyka” i „kanon” podpowiadają jeden z możliwych punktów wyjścia do dalszych rozważań. Sugerują bowiem wyrażnie, że w przypadku klasyki chodzi jedynie o część tego, co z jednej strony oferowały widzom teatralne sceny, a czego istnienie z drugiej strony niekoniecznie zależało od teatralnych wystawień, a mianowicie o dzieła dramatyczne lokowane w obrębie innej zgoła dziedziny sztuki – literatury. Dychotomia między literaturą a teatrem co najmniej od połowy XIX wieku określa granice obu dziedzin oraz towarzyszących im dyscyplin naukowych. Miała już w związku z tym wiele wcieleń, każde zaś nieco inaczej profilowało ich wzajemne relacje. Jedno z wcieleń tej dychotomii zaproponowała dziesięć lat temu Diana Taylor w książce *The Archive and the Repertoire*, poświęconej sposobom transmisji pamięci kulturowej w obu Amerykach⁵. Co istotne, dorastająca w Meksyku Taylor, która do Stanów Zjednoczonych przyjechała dopiero na studia, nawet nie stara się ukryć powodów, dla których w centrum swoich rozważań zdecydowała się

5 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press 2003.

ulokować tak zdefiniowaną opozycję. U źródeł proponowanej przez nią opozycji między archiwum a repertuarem znajdują się przyczyny stricte polityczne, sięgające w zasadzie aż czasów odkrycia i podboju Nowego Świata. Wtedy to bowiem typowe dla tamtejszych ludów ucieleśnione praktyki zdobywania i przekazywania tak wiedzy, jak pamięci indywidualnej i zbiorowej oraz fundowanego na niej poczucia tożsamości radykalnie usunęło w cień propagowane przez konkwistadorów słowo pisane, które ucieleśniało legitymizowane przez Stary Świat, nieco inaczej rozumiane definicje i praktyki wiedzy, pamięci i poczucia tożsamości. Dlatego Taylor bez wahania ujawniła własne resentymenty i warunkowane nimi założenia badawcze w *The Archive and the Repertoire*. Nie ma bowiem wątpliwości, że „jeśli zgodzimy się na to, jakoby performans nie przekazywał wiedzy, to okaże się, że wyłącznie piśmienni i mający władzę mogą posiadać pamięć kulturową i tożsamość”⁶. Zostaje ona zaś odmówiona tym, którzy nie mają dostępu ani do władzy, ani nie poznali arkanów pisma. Oczywiście amerykańskiej badaczce nie chodzi wcale o to, by słowo pisane jako archiwum dosłownie przeciwstawić słowu mówionemu jako repertuarowi. Pod pojęciem archiwum rozumie ona bowiem nie tylko książki, prasę i inne świadectwa na piśmie, lecz także wszystkie pozornie trwałe materiały, wolne od restrykcji czasu i przestrzeni: wszelkiego typu dokumenty, nagrania, budynki i nawet kości. Z kolei repertuar to dla niej nie tylko słowa czy akty mowy, lecz także wszystkie ucieleśnione praktyki zdobywania i przekazywania wiedzy, niemal z definicji nietrwałe i efemeryczne, poddane zabójczemu dyktatowi tu i teraz. A jednak nie jest tak, żeby Taylor uparła się pozostać przy zaproponowanej przez siebie opozycji, przy bezwzględnym odgraniczeniu pisma od słowa, a w jej przypadku także przy politycznym podziale na Stary i Nowy Świat. Wręcz przeciwnie. W zasadzie jedynie po to zarysowała we wstępie do swojej książki opozycję między archiwum a repertuarem, żeby ją od razu klarownie zakwestionować, powołując się na własne doświadczenia odmienne od

6 *Ibidem*, s. XVII.

amerykańskich badaczy performansów i performatywności i wskazując na scenariusze, których wprawdzie nigdzie nie zapisywano, lecz przecież wcale nie gorzej utrwalano i powtarzano w ucieleśnionych praktykach. Scenariusze stanowią dla niej właśnie te paradygmatyczne elementy repertuaru, które niczym teksty i narracje uprzywilejowywane w zachodniej tradycji, także w uprawianej na zachodnich uniwersytetach teatrologii, porządkują i nadają sensy konkretnym wydarzeniom społecznym, ludzkim zachowaniom i ich społecznym efektom, a także zasadnie kwestionują ich suponowaną efemeryczność.

Z łatwością mogłabym pożyczyć od Taylor opozycję między archiwum a repertuarem, żeby naszkicować sytuację na ziemiach polskich po datowanym umownie na 1765 rok powstaniu teatru instytucjonalnego. Jak mi się wydaje, zarówno politykę kulturalną Stanisława Augusta i jego stronnictwa, jak też późniejszą działalność Towarzystwa Iksów da się z powodzeniem opisać jako rodzaj kulturowej konkwisty oświeconych w imię słowa pisanego, normatywnych gatunków i archiwum, której ofiarą padł istniejący wcześniej na ziemiach polskich repertuar kultury sarmackiej. Z perspektywy rozbiorów należałoby jednak tak rozumianą konkwistę uznać za wielkie szczęście, gdyż przez ponad sto kolejnych lat istnienie polskości, lokowanej częściowo w kulturze, zależało właściwie od archiwum oraz wiary w to, że wielkie dzieła faktycznie pomagają przekroczyć ograniczenia ludzkiego życia, przestrzeni i czasu, czyli mimo braku odpowiednich instytucji państwowych przekazywać polskie dziedzictwo kolejnym pokoleniom. W pewnym sensie w 1918 roku Polska odrodziła się z tak rozumianego mitu archiwum, w demonstracyjnym geście negujących tradycję skamandrytów czy futurystów; takiego archiwum, które nie podlega zmianom, wolne tyleż od wszelkich form moralnego i artystycznego zepsucia, ile od politycznej manipulacji. Oczywiście mogłabym też, niczym Taylor, tak zarysowaną opozycję od razu podważyć, wykorzystując pożyczone od niej rozumienie scenariusza. Nawet bowiem jeśli wiara w archiwum miała ocalającą moc, także na naszych ziemiach o zachowaniu polskości w czasach zaborów zdecydowały

w znacznej mierze ucieleśnione praktyki i Schechnerowskie zachowane zachowania. To właśnie głównie one wpłynęły na to, że wielu dzisiejszych badaczy polskiego teatru żywi przekonanie o immanentnie performatywnym charakterze rodzimej kultury. Problem jedynie w tym, że zarówno sytuacja polskiego teatru po 1765 roku, jak i towarzyszące jego początkom narodziny autorytetu dramatu miały o wiele bardziej skomplikowaną postać, niż pozwala to przedstawić opozycja między archiwum a repertuarem, nawet wzbogacona o pojęcie scenariusza. Trudno zaś będzie dostrzec stopień tej komplikacji, jeśli wcześniej nie uda się zweryfikować ugruntowanych już postaw, znaturalizowanych w znacznej mierze poglądów i warunkowanych nimi uzasadnień dla obowiązujących podziałów i klasyfikacji genologicznych i estetycznych.

Kwestię narodzin autorytetu dramatu w ramach zaproponowanej przez Taylor opozycji między archiwum a repertuarem podjął już kilka lat temu W. B. Worthen w pracy *Dramat: między literaturą a przedstawieniem* (2010)⁷. Obchodziła go jednak nie tyle możliwość przekazywania z pokolenia na pokolenie niektórych elementów repertuaru pomimo braku świadectw pisanych, ile jednoznaczne podważenie przekonania o niezmienności archiwum, a zwłaszcza tekstów dla teatru. Co ciekawe, podobnie jak wcześniej zrobiła to Taylor, Worthen usytuował narodziny koncepcji dramatu jako elementu archiwum na przełomie XVI i XVII wieku. Wtedy to bowiem przedstawienie przestało funkcjonować jako gwarant tożsamości utworów scenicznych, coraz częściej publikowanych drukiem i identyfikowanych z wersją na papierze. Od tej pory właśnie tekst zaczął się stawać, krok po kroku, niepodważalną miarą dla kolejnych realizacji teatralnych. Nie wcześniej wszakże, nim koniec XVIII wieku nie wypracował pojęcia sztuki jako desygnatu specyficznego doświadczenia estetycznego w specjalnie do tego przeznaczonych i wyodrębnionych przestrzeniach muzealnych, które powstały nie dla innych celów niż

7 Por.: W. B. Worthen, *Dramat Między literaturą a przedstawieniem*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2013.

umożliwienie wszystkim przychodzącym kontemplacyjnego, podobnie „niezainteresowanego” obcowania z dziełami różnych epok i stylów⁸. Wkrótce potem w repertuarze obok sztuk aktualnych i adaptowanych zaczęły się pojawiać dramaty z przeszłości, wystawiane rzekomo wier- nie i odbierane jako swoiste wzorce scenicznej sztuki, przede wszystkim utwory Szekspira i tragedie antyczne. Ponieważ Worthen w swojej książce starał się udowodnić performatywność samego centrum kanonu, zajął się najpierw właśnie sztukami Szekspira, następnie zaś Ibsena i takich współ- czesnych autorów, jak Samuel Beckett i Susan Lori-Parks. To prawda, nie zapomniał zupełnie o różnorodnych przeróbkach dramatów elżbietań- skich z XVIII wieku, w tym tekstów Szekspira. W gruncie rzeczy pominął jednak te dwa istotne aspekty narodzin autorytetu dramatu, które dostrzec można w chwili, kiedy uwzględni się dzieje polskiego teatru i dramatu w XVIII i XIX wieku, czyli rolę teatru publicznego w epoce ugrunto- wującej się dominacji druku oraz problem tłumaczeń jako preferowany sposób nadrabiania kulturowych zaległości, terminowania u mistrzów i dorabiania się w przyszłości własnych klasyków. Pobieżna nawet analiza tych dwóch aspektów wymaga spojrzenia na teatr nie tylko jako miejsce produkcji i recepcji artefaktów, lecz głównie jako na jeden z istotnych wę- złów na drodze przepływu energii społecznych, jak proponował Stephen Greenblatt⁹, a także potraktowania gatunków dramatyczno-teatralnych jako swoistej przestrzeni negocjacji między tymi energiami.

8 Jacques Rancière wiąże początek tego procesu autonomizacji sztuki z interpreta- cjami greckich rzeźb, które w tomie *Geschichte der Kunst des Alterthums* opublikował w 1764 roku Johann Joachim Winckelmann (polskie tłumaczenie Stanisława Kostki Potockiego ukazało się w 1815 roku, wspierając narastające wtedy tendencje klasycy- zujące). Jak bowiem zauważa, nie sposób byłoby mówić o historii sztuki, gdyby wcześniej nie stała się ona odrębną sferą doświadczenia, zyskując tym samym specyficzną dla siebie realność. Por. Jacques Rancière, *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Éditions Galilée 2011, s. 19-40.

9 Por. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Clarendon Press 1988.

Jedną z siatek klasyfikacyjnych, od których wprost zależy dzisiejszy autorytet dramatu, jest niewątpliwie genologia. Jej dzisiejsze rozumienie znacznie utrudnia wgląd w repertuar teatrów po 1765 roku, i to repertuar w jego obu znaczeniach, tym stricte teatralnym i tym, które zaproponowała Diana Taylor. Pomni na autorytet Arystotelesa, Horacego, Sarbiewskiego i Boileau, niemal bez chwili namysłu klasyfikację również ówczesnych utworów scenicznych wedle gatunków umieszczamy po stronie archiwum, w przestrzeganiu norm gatunkowych widząc jedno z liczących się narzędzi awansu kulturowego. Pokazuje to klarownie definicja Michała Głowińskiego, który stosunkowo niedawno w szkicu *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* bez większych wątpliwości stwierdził, że gatunek jest jedną z najstarszych kategorii myślenia o literaturze, „sygnałem, że przedmiot, o którym się mówi, należy do zjawisk literackich”¹⁰. Nic zatem dziwnego, że tak trudno przychodzi nam zorientować się w gąszczu określeń gatunkowych z przełomu XVIII i XIX wieku, gdyż wiele utworów zgodnie z nadawanymi im przez autorów podtytułami zdaje się tu należeć do innego i tylko dla danego tekstu właściwego gatunku. Obok hybrydycznych w świetle pożyczanych od Francuzów poetyk komediodram i tragikomedii oraz synkretycznych melodram pojawia się przecież „niewielka romantyczna tragedia”, jaką wedle Wojciecha Bogusławskiego miała być jego *Lanassa wdowa Malabar*. Nie brakuje również wszelkiej maści dram klasyfikowanych wedle podejmowanego w nich tematu (nie tylko dramy historyczne i egzotyczne, lecz także heroiczne i zbójckie). I tu również spotkać można często podtytuły pozbawione wszelkich ambicji paradygmatycznych, jak choćby drama płaczliwo-filozofowo-sowizdrzałska, bo tak właśnie swój jawnie parodystyczny tekst dla teatru *Arlekin*

¹⁰ Michał Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, red. Maria Janion, Aniela Kmita-Piorunowa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1967, s. 31.

Mahomet nazwał Franciszek Zabłocki. Nie dość na tym. Klasyfikacje tych samych utworów często i łatwo się zmieniały, na przykład w zależności od tego, czy akurat brano pod uwagę tematykę, aspekt widowiskowy czy wiele innych kryteriów. Dlatego też *Nienawiść ludzi i żal*, sztukę „wolno naśladowaną” z Kotzebuego przez Stanisława Platera, w tym samym mniej więcej czasie raz nazywano komedią, raz tragedią, a kiedy indziej znów dramą. Nawet więc jeśli przyjmiemy, że mamy do czynienia z okresem, który już Adam Mickiewicz z myślą o balladzie trafnie nazwał czasem „wyrabiania się form”¹¹, to przecież musimy pamiętać o tym, że wbrew dzisiejszym przyzwyczajeniom określenie gatunkowe, zwykle umieszczane w podtytule, niekoniecznie wiązało się wtedy z cechami samego utworu. Nie tyle też służyło definicji tego utworu, ile odnosiło się do miejsca w obrębie konkretnego i zmiennego kontekstu; nie było wcale wyrazem esencji danego artefaktu, jak zwykle sądzimy, lecz miało naturę relacyjną jako wypadkowa różnych i różnorodnych czynników.

Sytuację genologiczną końca XVIII wieku w polskim teatrze dodatkowo komplikuje fakt, że znaczna część powstających ówczesnie utworów nie była oryginalna we współczesnym tego słowa znaczeniu ani też sankcjonowana regulacjami prawnymi odnośnie tak zwanej własności intelektualnej. Wystarczyć w tym miejscu powinien w zasadzie jeden przykład, bo wydaje się bardzo pouczający, czyli dorobek dramatopisarski Jana Nepomucena Kamińskiego, autora nawiązującego do opery *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego dramatu *Zabobon, czyli Krakowiacy i górale* oraz *Staroświecczyzny i postępu czasu*. Sztuki Kamińskiego, przeznaczone niemal od razu do realizacji na scenie, niemal przez pół wieku wpływały na repertuar teatru nie tylko we Lwowie, którego w latach 1809-1842 był dyrektorem, ale też innych postanisławowskich scen stałych i objazdowych. Ich wykształcony, odczytany i znający kilka języków obcych autor sygnował swoim

11 Rozmowy z Mickiewiczem, cyt. za: Zbigniew Przychodniak, *Badania nad dramatem polskim okresu 1795-1830 (dokonania i perspektywy)*, [w:] *Dramat i teatr postanisławowski*, Wydawnictwo „Wiedza o kulturze” 1992, s. 20.

nazwiskiem ponad setkę utworów, między innymi przekłady Szekspira, Calderona i Schillera. Ale nawet w tym przypadku nie chodziło o tłumaczenia w dzisiejszym pojęciu tego słowa. Zresztą sam Kamiński skrupulatnie odróżniał te sztuki, które jedynie „naśladował”, od tych, które „wolno przełożył” z innego języka, lub też na przykład „przełożył podług” jakiegoś tekstu bardziej znanego autora. Często wręcz nie sposób w jego dorobku wyznaczyć wyraźną granicę między przekładem, tak zwanym przestosowaniem a adaptacją. W przypadku głośnej w swoim czasie dramy *Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie* mamy na przykład do czynienia – jak sam autor przyznawał – z czymś, co jest „podług Körnera (naśladowane i do zdarzeń 1768 zastosowane)”. W dodatku nawet sztuki tradycyjnie uznawane za płód jego pióra wiele zawdzięczają obcym inspiracjom, i to inspiracjom jak najbardziej literackim. Bywało, że imitując cudze sztuki, Kamiński nie korzystał nawet z oryginału, lecz zadowalał się bardziej akurat popularną czy dostępną mu przeróbką w innym języku. Szedł tym samym w ślady samego Wojciecha Bogusławskiego, który w podtytule *Henryka VI na łowach* nie omieszczał zaznaczyć, że chodzi o komedię „w 3 aktach oryginalnie z historii angielskiej, nie zaś ze sztuki francuskiej *Polowanie Henryka IV*”. Jak w biografii ojca polskiego teatru wyjaśnia Zbigniew Raszewski, Bogusławski nie znał na tyle języka angielskiego, żeby faktycznie mógł korzystać z tekstu *The King and the Miller* Roberta Dodsleya¹². Sięgnął wprawdzie po oryginał wspomniany przez Bogusławskiego autor francuski, lecz dostosował go świadomie do potrzeb własnej publiczności. Nie tylko zmienił imiona postaci i przeniósł wydarzenia do Francji, lecz również nadał akcji zdecydowanie rewolucyjną wymowę. Konia zatem z rzędem temu, kto sprawiedliwie rozsądzi, czy Bogusławski faktycznie – jak sam się w podtytule dopomina – znalazł się bliżej „historii angielskiej”, kiedy nie znając jej oryginalnej wersji, wydarzenia z Francji przeniósł z kolei do Polski.

12 Por. Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1972.

Chybać więc musi celu rozpatrywanie twórczości autorów teatralnych czasów stanisławowskich i postanisławowskich, w tym interesującego mnie tu Kamińskiego, pod najbardziej typowym dla nas kątem, czyli jej oryginalności. Co warto odnotować, bezcelowość takich uporządkowań poświadczają nie tylko rozstrzygnięcia Wiktora Hahna, który w 1920 roku pisał na łamach „Pamiętnika Literackiego”: „Uzupełniając badania poprzedników wykazałem, że na 165 utworów dramatycznych, jakie wyszły spod pióra Kamińskiego, tylko trzy były oryginalne, reszta zaś jest tłumaczeniem lub przeróbką z literatury obcej”¹³. Taka ocena pozostaje w mocy także w odniesieniu do obszernego studium *Dramatopisarstwo Jana Nepomucena Kamińskiego* Barbary Lasockiej, która siedemdziesiąt kilka lat później przywołała sądy Hahna, żeby tak je oto skomentować: „Tutaj świadomie poszerzam tę grupę o utwory, które nieraz czerpią inspirację z zewnątrz, ale osiągają swoisty wyraz artystyczny. Dlatego zresztą nazywam je utworami własnymi, a nie oryginalnymi”. Próba ominięcia problemu dzięki wprowadzeniu enigmatycznego kryterium „swoistego wyrazu artystycznego”, nijak nie objaśnionego i zdecydowanie nieporęcznego w zastosowaniu, podobnie jak kategorii „utworów własnych” (choć nieoryginalnych) nie przydała się jednak na wiele nawet samej Lasockiej, skoro w innym miejscu tego tekstu z naganą zauważyła, że dla utworów komediowych „wynajdywał Kamiński pozornie precyzyjne nazwy”. Następnie zaś sformułowała takie oto retoryczne pytanie: „Czy rzeczywiście tyle określić było niezbędnych?”. Od razu też sama na nie odpowiedziała: „Kamiński często nadużywał słów. Miał również potrzebę stawiania się nowatorem za wszelką cenę. Tylko jeśli *Zabobon* jest przez autora określony jako «zabawka dramatyczna», a nie komedioopera, to owo nowatorstwo jest chyba pozorne”¹⁴. Czy faktycznie chodzi w tym przypadku o nowatorstwo za wszelką cenę? W przedromantycznych

13 Wiktor Hahn, *Tłumaczenia J. N. Kamińskiego z języka hiszpańskiego*, cyt. za: Barbara Lasocka, *Dramatopisarstwo Jana Nepomucena Kamińskiego*, [w:] *Dramat i teatr postanisławowski*, s. 81.

14 *Ibidem*, s. 81 i 80.

czasach, a nawet później na scenie teatru we Lwowie, mogło się przecież liczyć coś zgoła innego niż wyścig o palmę pierwszeństwa, który w dalekim Paryżu prowadził Mickiewicz ze Słowackim. Nie potrafimy jednak zgadnąć, dlaczego Kamiński i wielu innych współczesnych mu autorów sztuk teatralnych osobiście z naszego punktu widzenia klasyfikowało swoje utwory, jeśli nie zmienimy perspektywy patrzenia na tamtą epokę w teatrze i właściwe jej genologiczne rozstrzygnięcia.

W poszukiwaniach nowej perspektywy takiego spojrzenia kierowałam się dwoma podstawowymi założeniami. Po pierwsze, nawet jeśli Mickiewicz mówił o „wyrabianiu się form”, na myśli mógł mieć coś więcej niż tylko siatkę klasyfikacyjną artefaktów w takiej postaci, która wydaje się nam czymś zgoła naturalnym. Po drugie, w rozumieniu mechanizmów i przejawów życia społecznego o wiele bardziej istotne niż media wydają mi się technologie mediatyzacji, gdyż to one w danym momencie historycznym decydują zarówno o zakresie używalności narzędzi, jak też o sprawczości konkretnych przedmiotów, konstelacji i rozwiązań. Dlatego na przyporządkowania gatunkowe czasów staniśławowskich i postanisławowskich, problematyczne z punktu widzenia późniejszego kryterium oryginalności, proponuję spojrzeć przez pryzmat jak najbardziej dzisiejszych kłopotów z klasyfikacjami gier komputerowych. Funkcjonujące w tej dziedzinie gatunki są podobnie niezwykle hybrydyczne, gdyż zależą od dalece niezbornych kryteriów, wśród których zasady interakcji i tak zwanej grywalności sąsiadują z typami symulacji, metodami użytkowania, rodzajami przygód i właściwych im bohaterów, perspektywą narracji w pierwszej czy trzeciej osobie i wieloma innymi¹⁵. Co zaś najważniejsze, w przypadku gier komputerowych rozpoznawalność gatunków i podgatunków nie zależy wcale od jakiejś nadrzędnej (nawet choćby nie spisanej) poetyki, dyktującej normy i warunkowane nimi klasyfikacje genologiczne. Tę rozpoznawalność gwarantują powtórzenia jako konsekwencja sukcesu danego rodzaju gry, gdyż zachęca to

15 Por.: GamesCoop, *Theorien des Computerspiels zur Einführung*, Junius Verlag 2012.

do rozmaitych imitacji czy wariacji na zaakceptowany już przez użytkowników temat, typ gry etc. Oczywiście, nie każda innowacja prowadzi do powstania nowego gatunku, czasem jedynie aktualizuje gatunek już istniejący czy w jakimś zakresie go poszerza. Widać zatem jak na dłoni, że w przypadku gier komputerowych żywotność (proto)gatunków zależy od tego, czy stanowią dobrą podstawę do tworzenia rozmaitych wariantów, które bardziej niż inne w danym momencie potrafią na tyle zainteresować odbiorców, by zechcieli je kupić. Ale nie tylko.

Jak dowodzą dzisiejsze kłopoty z klasyfikacją gier, nie musi ona wcale mieć charakteru normatywnego. Kształtuje się przecież na bieżąco, w procesie wielorakich negocjacji, co niszczy większość zarysowujących się co i rusz regularności, skutecznie przeciwdziałając powstawaniu reguł i norm. Ujawnia się wtedy stricte performatywny charakter tak rozumianej klasyfikacji, który w genologii tradycyjnych gatunków literackich uległ już daleko idącemu zatarciu. Tymczasem w dziedzinie gier nadal gatunek wprawdzie logicznie poprzedza swoją konkretną realizację, faktycznie jednak stanowi jej efekt, skoro każda realizacja weryfikuje i modyfikuje wykształcone dotychczas regularności gatunkowe. A dzieje się tak dlatego, że to, co nazywamy gatunkiem, stanowi w istocie coś więcej niż uogólniony przez teoretyków na podstawie dostępnych im realizacji przepis na dzieło, jak zwykliśmy traktować *Poetykę* Arystotelesa. Praktyka klasyfikacyjna gier komputerowych, traktowana jako sytuacja analogiczna do tego, co działo się na przełomie XVIII i XIX wieku, przekonuje bowiem, że gatunek to zestaw mniej lub bardziej zmiennych konwencji, które przede wszystkim wykształciły się po to, by regulować komunikację między różnymi grupami interesów, potrzeb i oczekiwań: między producentami, dystrybutorami i odbiorcami.

To prawda, gatunki w nurcie osiemnastowiecznego klasycyzmu funkcjonowały na scenach teatrów dworskich i konwiktowych jako przepisy na dzieła, którym pod warunkiem rzetelnej realizacji gwarantowały nobilitującą przynależność do dziedziny literatury, pozwalając zarazem adeptom sztuki dramatopisarskiej szkolić się na pracach mistrzów. Sytuacja musiała jednak ulec zmianie w chwili, kiedy pojawił się teatr publiczny. Przynajmniej częściowo utrzymywał się on z wpływów za sprzedaż biletów, zaś na jego widowni zasiadali także nowi odbiorcy, których bardziej od obcowania z literaturą wysokich lotów interesowało zaspokojenie własnych potrzeb afektywnych, etycznych i edukacyjnych. Podobne zresztą zadania stawiali przed sobą inicjatorzy powstania sceny publicznej. Nic nie przekonuje o tym lepiej niż jedna z jednoaktówek Franciszka Bohomolca, spisana ledwie dwa lata po powstaniu tej sceny i grana tam prawdopodobnie niewiele później. Bohomolec nie bez przyczyny nadał swojej komedii tytuł *Monitor*, dokładnie taki, jaki nosiło wydawane w drukarni królewskiej z inicjatywy jego własnej i Ignacego Krasickiego pierwsze regularne czasopismo polskie. Nawet w pobieżnej lekturze widać wyraźnie, że głównym celem jednoaktówki *Monitor* było przystępne objaśnienie widzów co do celów tego czasopisma, zwłaszcza zaś podejmowanych na jego łamach prób poprawy obyczajów w Rzeczypospolitej. Osadzona w karczmie niewielkiego miasteczka podczas gromadzącego rzesze jarmarku akcja jednoaktówki rozwija się bez specjalnych komplikacji. Najpierw wiele osób rozmaitego autoramentu, o mówiących nazwiskach wystarczających za całą ich charakterystykę, poszukuje niejakiego Monitora, który ponoć – jak wyjaśnia gadający z mazurska pacholek Bartek – „plotki robił po Polsce i każdemu dopiekl”¹⁶.

 16 Franciszek Bohomolec, *Monitor*, [w:] idem, *Komedie na teatrum*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1960, t. 2, s. 282.

Wreszcie pojawia się poszukiwany Ochotnicki, pisujący dla „Monitora”, i każdemu ze zgłaszających pretensje udowadnia czarno na białym: „Ganię występki, lecz osób nie tykam”¹⁷. W finale zatem głos zabiera ciesząc się ogólnym szacunkiem Starosta, żeby z całą mocą podkreślić, że „Monitora” nie lubią jedynie ci, którzy i tak żadnej nowości ścierpieć nie mogą. Kończy zaś najgoręcej dotąd występujący przeciw polityce tego czasopisma Staruszkiewicz usilną prośbą, by Ochotnicki nie porzucał pracy dla wspólnego dobra. Trudno bodaj wyobrazić sobie tekst dla teatru bardziej niż komedia Bohomolca niedramatyczny, lecz przecież w ścisłym tego słowa znaczeniu użytkowy, czytelnie spełniający jedynie funkcję interwencyjną, w której dziś wyspecjalizowały się felietony czy reportaże prasowe i telewizyjne. A przecież *Monitor* nie należał pod tym względem na scenie publicznej do wyjątków i bliższe przyjrzenie się repertuariowi ówczesnego teatru tylko tę obserwację potwierdza.

U swego początku teatr publiczny nie był wcale instytucją artystyczną, lecz w dosłownym znaczeniu sceną publiczną, jedynym masowym i szeroko dostępnym medium życia społecznego. Z tego właśnie względu standaryzacja i specjalizacja pisanych dla tej sceny i granych na niej sztuk stała się – podobnie jak dzieje się dzisiaj w dziedzinie gier komputerowych – z jednej strony sprawą popytu i podaży, z drugiej zaś miała służyć widzom niezbędną pomocą w wyborze odpowiednich przedstawień, niczym czytelna dla wszystkich mapa oczekujących przyjemności. Tak właśnie powstał dość nieprzejrzysty dla nas system genealogiczny, obejmujący „mówiące” dla ówczesnych twórców i widzów podtytuły, który modyfikowane na bieżąco standardy i konwencje kanalizował w określone nastawienia i oczekiwania odbiorcze. Kiedy zaś coraz mniej zaczęły się liczyć potrzeby i intencje możnego sponsora, czyli króla Stanisława Augusta Poniatowskiego i wskazywanych przez niego antrepreneurów, o repertuarze zaczęły rozstrzygać przede wszystkim wymagania publiczności. Początki tej zmiany odnotował już w zasadzie

¹⁷ *Ibidem*, s. 313.

sam Bohomolec w późniejszej o ponad dziesięć lat od przywołanego wyżej *Monitora* autotematycznej sztuce w trzech aktach *Autor komedii* (1779). Jak należy oczekiwać, akcja rozgrywa się tu w domu tytułowego autora komedii o czytelnie zdradzającym intencje Bohomolca nazwisku Prawdomowski, który właśnie pracuje nad swoim następnym tekstem dramatycznym. W pracy przeszkadzają mu kolejni znajomi odwiedzający go w charakterze petentów, by namówić do podjęcia określonego tematu, a to dla oświecenia czyjejś żony, a to wyśmiania przywar męża. Jest wśród odwiedzających także ambitny kolega-dramatopisarz, co aż pali się do naśladowania nowych, francuskich wzorów i lekce sobie waży obowiązujące dotąd zasady dramaturgiczne. Problem jednak w tym, że właściwie ganić ze sceny już ani nikogo nie warto, skoro komedia rzadko faktycznie doprowadziła do poprawy czyichś obyczajów, ani nikogo nie można, bo może to oznaczać klapę samej komedii i tym samym brak dochodu dla jej autora. W dodatku zmieniły się radykalnie gusta i widzowie w teatrze nie szukają już pouczenia i morału, lecz rozrywki czy wzruszeń. Najlepiej dowodzi tego fakt, że oblegający dotąd Prawdomowskiego petenci szybko przechodzą na stronę nowego autora. Nie pozostaje mu zatem nic innego, niż podrzeć w finale pisaną przez wszystkie trzy akty komedię z takim oto komentarzem: „Waszmość państwo, jak widzę, sami dziś ze mnie gracie komedią, a komedią dla mnie smutną”¹⁸. Niezależnie od tego, czy ta sztuka Bohomolca faktycznie znalazła się na afiszu, jej klarownie wyłożony temat pozwala stwierdzić jedno: z chwilą, kiedy o sukcesie lub klęsce scenicznego utworu przestały rozstrzygać potrzeby publiczne, intencje autora lub jego możliwych sponsorów, a zaczęli decydować widzowie i ich aktualne gusta, miejscem akcji sztuk podejmujących refleksję nad funkcją sceny publicznej i pisanych dla niej tekstów stać się musiała widownia teatralna. Tak właśnie dzieje się w sztuce *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko*, którą jej autor, Alojzy Żółkowski (ojciec), opatrzył w 1815 roku

18 Franciszek Bohomolec, *Autor komedii*, [w:] idem, *Komedie na teatrum*, s. 467.

podtytułem „krotochwila zakulisowa w 1 akcie ze śpiewkami” i której akcja właśnie rozgrywa się wprost na scenie teatralnej¹⁹.

Kiedy podnosi się kurtyna, na scenie widać lustrzane odbicie wnętrza teatru z parterem i łóżami. Na scenie tego teatru jako pierwsza dramatis personae pojawia się Kurtyna, żeby poinformować widzów o odwołaniu zapowiedzianej komedii, którą najpewniej zastąpi tragedia. Wkrótce dochodzi do sprzeczki, do kogo – do widzów z parteru czy siedzących w łóżach – należy decyzja o tym, co tego wieczoru zostanie wystawione. Potem spór przenosi się na scenę, gdzie komediopisarz Pustogłów stawia czoło autorowi tragedii, noszącemu mówiące nazwisko Smęstośpiew. Aktorzy w swoich opiniach na temat repertuaru i tego, co należy tego wieczoru zagrać, zdają się równie podzieleni jak widzowie – jedni w lokalnych strojach gotowi do przyśpiewek i śmiechu, drudzy w antycznych kostiumach do płaczu nad losem Hekuby. Aż wreszcie swojscy krakowiacy podają rękę Trojanom i razem odśpiewują wodewile, czyli przyśpiewki często adresowane wprost do widzów. Tak oto z konfliktu między tragedią a komedią powstaje tytułowe „bez nazwiska widowisko”, które w efekcie godzi wszystkich, jednym gwarantując dobre gaże, drugim zaś oczekiwaną rozrywkę. Wcześniej jednak Pustogłów zdradza mimochodem receptę na grożący „na teatrum” poważny kryzys genologiczny: „Dedykować, dedykować. Wiem ja dobrze, komu jaką sztukę dedykować i co komu potrzebne”. Co ciekawe, dzisiejsza reklama kosmetyków i farmaceutyków powróciła do dawnego znaczenia czasownika „dedykować”, więc chyba nawet nie muszą dodatkowo objaśniać, co Pustogłów miał na myśli. Wystarczy, że przywołam fragment jego rymowanej śpiewki, żeby klarownie ujawnić zasady tak rozumianego dedykowania:

*Michał Anioł dla malarzy,
Gaduła dla nowiniarzy,
Zaś dla panów adwokatów –*

¹⁹ Alojzy Żółkowski (ojciec), *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko*, oprac. Dobrochna Ratajczak, [w:] *Dramat i teatr postanistawowski*, s. 243-257.

Amatorowie dukatów. (...)
Noga drewniana – rannemu.
Pustota dla młodej głowy,
Duch opiekuńczy – biednemu,
Żołnierzom – Wieniec laurowy.

Przypomnieć jeszcze trzeba, że w podobnych wodewilach w miarę potrzeb ulegały wymianie nie tylko przyśpiewki, lecz także tytuły wspominanych w nich sztuk, które za każdym razem powinny być na tyle znane widzom, żeby ich rozpoznanie gwarantowało sens dedykacji i zarazem gwarantowało dobrą zabawę. W przywołanej śpiewce nie pojawiają się wprawdzie klasyfikacje gatunkowe jako takie, jednak pośrednio również o nie chodzi. To przecież różnorodność tematów, które podejmował teatr i tak zwani dostarczyciele repertuaru, żeby zainteresować konkretne grupy odbiorców (zawodowe, charakterologiczne, wiekowe, zróżnicowane ekonomicznie), wymuszała znaczne poluznienie sztywnych ram poetyki klasycystycznej czy wręcz ich przekroczenie w postaci rozmaitych hybryd gatunkowych.

„Krotochwila zakulisowa” Żółkowskiego, nie tylko znakomitego aktora komediowego warszawskich scen, lecz także autora ponad siedemdziesięciu sztuk (trzeciego pod względem płodności po Ludwiku Adamie Dmuszewskim i wspomnianym już Kamińskim), pod wieloma względami przypomina utwór o ponad wiek późniejszy, równie autotematyczny, czyli drugą część metateatralnej trylogii Luigiego Pirandella *Każdy na swój sposób* (1923). Także u Pirandella oglądamy to, co dzieje się za kulisami, w teatralnych łóżach oraz na scenie, która w zapowiedzianym w dramacie intermedium przedstawia foyer teatru, gdzie jako dramatis personae zjawiają się krytycy i widzowie. Włoskiego autora najbardziej interesowała jednak relacja między sztuką a życiem, dlatego zasięgiem przedstawienia planował objąć także prawdziwych widzów. Przed wejściem do teatru mieli oni otrzymać specjalne wydanie lokalnej gazety z informacjami o tragicznych losach pewnego romansowego trójkąta, których reperkusje oglądali następnie na scenie. Tymczasem w centrum uwagi Żółkowskiego znajdował się aktualny repertuar teatru, a przede

wszystkim to, żeby nowy dyrektor Ludwik Osiński – wbrew naciskom wspierającego tendencje klasycystyczne Towarzystwu Iksów – dobór sztuk nadal pozostawił w sferze wpływów publiczności. Jednak przypomnienie tego, co w *Każdy na swój sposób* zamierzył Pirandello, pozwala zweryfikować nieco sposób lektury *Widowiska, któremu trudno dać nazwisko*, jaki dobre dwadzieścia lat temu zaproponowała Dobrochna Ratajczak. To właśnie ona przygotowała do wydania krotchwilę Żółkowskiego jako „dokument bardziej teatralnej niż literackiej praktyki”, a także opatrzyła ją krótkim komentarzem, wyłuszczając powody swojej decyzji. A wiązały się one ściśle z faktem, że autorka komentarza opowiadała się wyraźnie i w wielu innych miejscach po mniej popularnej wtedy stronie opozycji między archiwum a repertuarem, czyli po stronie repertuaru.

„Tryumfuje czysta teatralność, pojęta jako wir zabawy opanowującej cały teatr, łamiącej wszystkie granice, zarówno te między sceną a widownią, jak między tragedią a komedią”²⁰ – pisała entuzjastycznie Ratajczak. Prawdopodobnie właśnie ten entuzjazm sprawił, że straciła ona z oczu tych widzów, którzy faktycznie zasiadali na widowni i wcale nie musieli czuć się częścią zaprojektowanego przez Żółkowskiego wiru zabawy. Przecież tylko w świecie przedstawionym w dramacie opanowuje on cały teatr, ten teatr, którego parter i łoże zalecał autor pokazać na scenie. Choćby dlatego trudno tę krotchwilę uznać bez zastrzeżeń za dokument ówczesnego „żywego teatru, wyraz niezgody na dominację literackiej reguły”, jak chciała Ratajczak. Wyraz niezgody na dominację literackiej reguły z pewnością, ale czy faktycznie żywego teatru? Może jedynie marzeń autora o spontanicznej reakcji widzów, które potrafił zrealizować jedynie na papierze? W interesującym mnie kontekście ważniejsze od odpowiedzi na niniejsze pytania wydaje się wszakże coś innego. Jak odnotowała autorka komentarza, przygotowany na benefis Żółkowskiego w 1815 roku tekst sztuki *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko* co najmniej do końca lat

20 Dobrochna Ratajczak, *Alojzego Żółkowskiego „możebny nieporządek zakulisowy”*, [w:] *ibidem*, s. 263.

sześćdziesiątych XIX wieku służył za kanwę dla przedstawień w różnych teatrach, także w teatrach amatorskich. Zastanowić się jednak należy, czy aby przypadkiem wysunięty na pierwszy plan i żartobliwie komentowany gest dedykowania nie nabrał w międzyczasie nieco innego znaczenia, gdyż zaczął pseudonimować również innego typu zabiegi, które miały na celu zapewnienie maksymalnych wpływów do kasy. Tak przynajmniej każe podejrzewać komedia w trzech aktach Michała Bałuckiego *Wędrowną muza*, wystawiona na scenie krakowskiego teatru jesienią 1898 roku.

Pomimo znakomitej obsady, wśród której nie zabrakło takich czołowych aktorów krakowskiego zespołu, jak Maria Przybyłko, Kazimierz Kamiński, Maksymilian Węgrzyn i Ludwik Soliski, inscenizacja *Wędrownej muzy* zeszła z afisza po dwóch ledwie powtórzeniach. Jak przypomniała niedawno Anna Sobiecka, kwerenda w ówczesnej prasie nie pozostawia wątpliwości, że głównym powodem niepowodzenia był strajk włoski aktorów, przeprowadzony zapewne za zgodą ówczesnego dyrektora teatru, Tadeusza Pawlikowskiego²¹. Trudno przecież sobie wyobrazić, żeby bez jego zgody możliwe były na scenie takie wyrażnie wymierzone w autora sztuki zachowania, jak wspominał przez Aleksandra Zelwerowicza: „Widowisko miało wszelkie cechy skandalu: aktor, wypijający szklankę wody na zasadzie informacji autora («wypija szklankę wody»), nosił w ręku szklankę do końca aktu, tłumacząc się, że brak w roli informacji «stawia szklankę na stole»”²². Powody strajku aktorów, powszechnie winionych za klępkę prapremiery, dla nikogo nie pozostawały tajemnicą. Chodziło bowiem o to, że Bałucki w taki sposób przedstawił teatr od kulis, że wszyscy, na czele z aktorami, poczuli się mocno dotknięci. To prawda, akcję *Wędrownej muzy* osadził on w anonimowym miasteczku niedaleko Lwowa, w którym przygotowuje się do gościnnego występu jedna z wędrownych trup. Zarówno jednak uwagi dawnego aktora sceny

21 Anna Sobiecka, *Strajk włoski w teatrze krakowskim. Wokół prapremiery „Wędrownej muzy” Michała Bałuckiego*, „Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska” 2005, nr 4.

22 Aleksander Zelwerowicz, *Aktor i autor*, cyt. za: *ibidem*, s. 154.

lwowskiej, jak szczegóły strategii, dzięki której do zespołu we Lwowie dostaje się w finale Stella, ambitna gwiazdeczka tej trupy, nie pozwalają wątpić w to, że Bałucki satyrycznym okiem spojrzął nie tylko na sceny objazdowe, lecz na współczesną mu instytucję teatru jako taką, nawet jeśli tłumaczył się zgoda inaczej. W ostatnim bodaj liście do Wincentego Rapackiego przed zerwaniem przyjaźni właśnie z powodu tej komedii bronił swego prawa do krytyki ludzi sceny w taki oto sposób:

Jeżeli wolno wyśmiewać wady i śmieszności mieszczaństwa, arystokracji, ludu, adwokatów, doktorów, bankierów, nawet księży (*Ostrożnie z ogniem, Musotta*), to dlaczego ma być nie wolno teatrzyków prowincjonalnych? Owszem, jeszcze więcej, to one stoją na oczach publiczności i mają być reprezentantami oświaty, estetyki, moralności. I nie ja pierwszy ośmieliłem się krytykować ich działalność. Czynili to autorowie w powieściach, w komediach (*Komediantka* Reymonta, *Mężczyźni, Flipota, Szalawiła* i tyle, tyle innych), dlaczego tylko mnie poczytujesz to za zbrodnię?²³.

Uderzające wydaje się przede wszystkim jedno. Słowa z listu do Rapackiego brzmią jak echo tych, które dobre sto lat wcześniej na kartach *Monitora* Bohomolca powtarzał Ochotnicki. W przypadku Bałuckiego próżno jednak byłoby liczyć na szczęśliwe zakończenie, a sporządzony przez kopistę teatralnego rękopis jego komedii do dziś spoczywa w archiwum. Jak łatwo się domyślić wcale nie w tym archiwum, które miała na myśli Diana Taylor, lecz w zawierającym inne cenne zbiory archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego. Owszem, przysłowie o ptaku, co własnego gniazda nie powinien kalać, odegrało zapewne w tym przypadku swoją rolę. Równie jednak istotny wpływ na losy *Wędrowniej muzy* miały, jak mi się wydaje, przemiany teatru jako instytucji.

Choć odwiedzający anonimowe miasteczko wędrowny zespół aktorski chce dać premierę *Hamleta*, przygotowania do przedstawienia sztuki Szekspira nie zabierają w komedii Bałuckiego wiele miejsca. A jeśli już

23 Michał Bałucki, list do Wincentego Rapackiego z 24 X 1898. Cyt. za: *ibidem*, s. 150.

fragmenty próby zostają pokazane na scenie, to ledwo jako element w rozgrywce z tym, co w *Wędrownej muzy* znajduje się na pierwszym planie. Nie da się ukryć, że również w tym przypadku chodzi o swego rodzaju przygotowania do *Hamleta*. Nie mają one wprowadzić bezpośredniego wpływu na to, co zostanie pokazane na scenie, ogromny natomiast na to, jak przedstawienie zostanie przyjęte przez widzów i opisane przez krytyków, a to z kolei powinno się przełożyć na wpływy do teatralnej kasy. Dlatego Stella dzieli swoje względy między miejscowego recenzenta, który już przed premierą pisze pochlebną recenzję, oraz przedstawiciela miejscowej elity, który sfinansuje wieńce i bukiety oraz inne wyrazy wdzięczności na premierze. Także dyrektor o mówiącym nazwisku Pozerkiewicz zabiega o pełną i zachwyconą widownię, po raz kolejny przygotowując obchody swojego rzekomego dwudziestopięciolecia na scenie. Każe drukować afisz pełen fałszywych, ale dobrze wyglądających i zachęcających informacji. Nie zapomina też o rozdaniu darmowych biletów klakierom, którzy zapewnią owację we wskazanych momentach. To prawda, nie wszyscy myślą wyłącznie o pełnej kasie. Dyrektorka Olimpia intryguje w sprawie najlepszych ról i kostiumów dla swego kochanka z zespołu; młody i sepleniący Orland szykuje się do roli *Hamleta* i zabiega o względy Stelli, dla której rzucił studia, i tak dalej, i tak dalej. Co do jednego Bałucki nie pozostawia wątpliwości: wystawienie *Hamleta* znajduje się dla wszystkich na ostatnim miejscu, bo to nie ono przesądza o istnieniu tej instytucji, jaką jest teatr. Nie tylko wędrowny.

Lektura *Wędrownej muzy* i jej losów na krakowskiej scenie przekonuje zatem, że miał rację Jacques Rancière, kiedy we wstępie do *Aisthesis* dowodził, że rzeczywistość tego, co określamy mianem sztuki, niewiele ma wspólnego z samą recepcją konkretnych dzieł. I tak to wyjaśniał:

Chodzi o materię zmysłowego doświadczenia, z której one powstają. To w pełni materialne uwarunkowania – miejsca przedstawień i wystaw, przyjęte formy obiegu dzieł i ich reprodukcji – podobnie jak style ich percepcji i reżimy emocji, kategorie służące ich identyfikacji czy schematy myślenia pomagające

je klasyfikować i interpretować. Te uwarunkowania sprawiają, że potrafimy odbierać słowa i formy, ruchy ciała i rytmy oraz uznawać je za sztukę²⁴.

Nic innego nie zrobił zatem Bałucki, niż wydobył na jaw wspomniane przez Rancière'a uwarunkowania materialne, „sieć instytucji, praktyk, stylów afektywnych i schematów myślenia”, które aktywnie – choć zgoła niepostrzeżenie – sprawiają, że w naszych i cudzych oczach potrafimy odróżnić (klasyczne) dzieło sztuki od tego, co nim nie jest. Nie bez przyczyny, jak się wydaje, pominął w tej sieci *Hamleta* jako dramat. U schyłku XIX wieku utwory dramatyczne, zwłaszcza należące do kanonu, o wiele luźniej wiązano z instytucją teatru niż sto lat wcześniej. Dlatego to, co oglądamy w komedii Bałuckiego, nawet podczas próby konkretnych scen, w niczym tekstowi Szekspira nie szkodzi, nie narusza jego integralności. Wartość arcydzieła tkwi bowiem w samym tekście, w jego literackich kształtach. Wprawdzie, jak mniej więcej w tym samym czasie powtarzał Maurice Maeterlinck, „na scenie mrą arcydzieła”, ale niczym feniks z popiołu odradzają się w wyobraźni każdego, kto je czyta. Na ile zmiana kategorii identyfikacji dramatu łączyła się z jego autorytetem, postaram się jeszcze pokazać.

Co istotne, korupcja instytucji teatru na pewno nie wpływała na tożsamość i status granych w nim sztuk, jak wprost pokazał Bałucki, bez pardonu wystawiając na publiczny widok kulisy teatru końca XIX wieku. Jak podejrzewam, strajk włoski krakowskich aktorów i bardziej powszechna niechęć środowiska, jak pokazuje reakcja Rapackiego, z tego właśnie płynęła źródła: *Wędrowną muza* obnażała brak esencji sztuki (w pierwszym rzędzie teatralnej), dowodziła, że jest ona czysto performatywnym wytworem, wielkim zbiorowym czynem, nie zawsze najlepszej moralnie konduity. To kolejny dowód na zasadność tezy, że dychotomia archiwum / repertuar, choć dość poręczna i przekonująca na pierwszy rzut oka, została w istocie pomyślana zbyt prosto. Przecież to nie bohaterowie Bałuckiego jako pierwsi odkryli tajemnicę ego, jak poza sceną powstaje teatralne przedstawienie. Inaczej mówiąc, teatralny repertuar oglądany w perspektywie

24 Jacques Rancière, *op. cit.*, s. 10.

teatru jako instytucji odznacza się nie mniejszą trwałością niż wpisywane po stronie literatury archiwum. Wahałabym się jednak przed tym, żeby te uwarunkowania istnienia także scenicznej sztuki, które wylicza Rancière, określać mianem scenariusza. Po lekturze *Wędrowniej muzy* należałoby bowiem sądzić, że to raczej różnorodna materia *savoir vivre*'u. A składa się na nią także to wszystko, co sprawia, że skłonni jesteśmy – jak strajkujący aktorzy krakowskiego teatru – traktować sceniczną fikcję jako portret nasz własny. Relacje między tym, co dzieje się w teatrze, a pozateatralnym światem też mają dalece historyczny charakter. W komedii Bałuckiego doskonale o tym wie zapijaczony Urban, niegdyś znakomity aktor sceny lwowskiej. Autor przyznał mu zresztą moment prawdziwie metateatralnej refleksji, każąc z rozrzewnieniem wspominać dawne dobre czasy, kiedy to widzowie śmiali się szczerze na komediach, a płakali rzewnie na tragediach. Niczym – moglibyśmy zapewne dodać – w „krotochwili zakulisowej” Żółkowskiego. A wszystko po to, by następnie włożyć mu w usta następujące słowa: „Dziś gra się nie na sercu, tylko na uczuciach”²⁵. Czyż w naszym kręgu kulturowym to nie serce uznaje się za siedzibę uczuć? A zatem chodzi tu o bełkot pijanego czy też może o trafną diagnozę tego, co zmieniło się w polskim teatrze przez cały poprzedni wiek?

POŁAKÓW PORTRET WŁASNY

Pod jednym względem Dobrochna Ratajczak w swoich komentarzach do krotochwili Żółkowskiego miała zapewne rację: *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko* czytelnie ujawnia jeden z paradoksów życia teatralnego przełomu XVIII i XIX wieku. Znajduje się przecież poza obowiązującą wtedy poetyką gatunków literackich, choć powstało w efekcie instytucjonalizmu propagowanego przez klasycyzm i jego zwolenników.

25 Michał Bałucki, *Wędrowna muza*. Cytat według rękopisu komedii z Biblioteki i Archiwum Artystycznego Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, nr sygnatury rkps 6044, s. 148.

Każde to baczniej przyjrzeć się roli teatru publicznego od czasu, kiedy został powołany do istnienia jako taka instytucja, która zmieniała się zależnie od typu publiczności i obowiązującej w danym momencie historycznym relacji między sceną a widownią. Inaczej przecież teatr publiczny funkcjonował wówczas, kiedy napływała doń różnorodna i w znacznym stopniu nieobita z konwencjami dramatyczno-teatralnymi publiczność, której uwagę należało zdobyć i zatrzymać na czas trwania przedstawienia, między innymi za sprawą wspomnianego już dedykowania, czyli wykorzystywania bezpośrednich analogii między sytuacją konkretnych grup widzów a sytuacją postaci na scenie. Inaczej natomiast funkcjonował wówczas, kiedy istniał w stabilnym kontekście społeczno-artystycznym, zaś wyćwiczeni w używaniu mechanizmu projekcji i identyfikacji odbiorcy zadowalali się obcowaniem z artefaktami, nie odczuwając tak zwanej czwartej ściany jako przeszkody w doświadczaniu istotnej dla teatru nażywości. Takie przede wszystkim sytuacje rodziły negatywne z dzisiejszego punktu widzenia wrażenie, że teatr, niegdyś żywy, dostał się pod dyktando dążącego do uniwersalizmu dramatu jako fabularnej matrix nadrzędnej wobec tego, co dzieje się na scenie, a jakaś niewidzialna ręka wzniosła tym samym nieprzekraczalną granicę między repertuarem a archiwum w rozumieniu, które proponuje Diana Taylor.

Dzieje teatru w Polsce nie stanowią pod tym względem żadnego wyjątku. Dość choćby przypomnieć o tym, że melodramat, który o ból głowy nadal przyprowadza historyków teatru europejskiego przełomu XVIII i XIX wieku, narodził się między innymi z *dramma per musica* wystawianej na początku XVII wieku w Wenecji²⁶. Cechowała ją szczególna wrażliwość na bieżące potrzeby odbiorców, ich gusta i aktualne nastroje, co oczywiście powodowało, że nie poddawała się ona łatwo rygorom normatywnej poetyki, gdyż wystawiały ją teatry funkcjonujące jako instytucje publiczne utrzymujące się ze sprzedaży biletów. Jak możemy sami zaobserwować

26 Por. choćby: Iga Sobina, *Potwory sztuki scenicznej. Poetyka melodramatu doby polskiego Oświecenia lat 1790-1815*, Collegium Columbinum 2012.

w przypadku gier komputerowych, analogicznie wyglądała kiedyś komunikacja między autorami, dystrybutorami a widzami w Wenecji, a sto kilkadziesiąt lat później w Polsce czasów stanisławowskich i późniejszych. W dwu ostatnich przypadkach jako pośrednik służył w niej teatr jako instytucja i nie ograniczała się ona bynajmniej do wymiaru ekonomicznego, choć stosunkowo łatwo posługiwać się nim jako argumentem, kiedy idzie o to, żeby usprawiedliwić niską z naszego punktu widzenia wartość artystyczną i niewielką oryginalność sztuk w ówczesnym repertuarze. Aby się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się bliżej temu, jakimi zasadami kierowali się ówcześni tłumacze.

W czasach stanisławowskich i później tłumaczono oraz „przestosowywano” gorliwie wiele obcych dzieł, a robiono to częściej gorzej niż lepiej, dlatego też wielu teoretyków czy ludzi świata kultury wypowiadało się w rozmaitych formach na temat sztuki przekładu. Robili to jednak głównie przygodnie i wybiórczo. W zasadzie jedynie Adam Kazimierz Czartoryski umieścił tę kwestię w samym centrum swoich teoretycznych rozważań. Jedną z opracowanych przez niego zasad dla tłumaczy pamięta się zwykle najlepiej i najczęściej powtarza. Chodzi oczywiście o zalecenie, żeby cudzoziemskich dzieł dramatycznych nie oddawać wiernie, gdyż „obce charaktery wielości nie będąc znajome – dla niej smaczne być nie mogą”. Dlatego znacznie lepiej, zalecał Czartoryski tym, którzy brali się za tłumaczenie, „żeby plantę zatrzymawszy, może i intrygę, wyprowadzili jak jedną, tak drugą przez osoby zachowujące krajowe obyczaje”²⁷. Dlaczego jednak widzom smakuje jedynie to, co swojskie i znajome, a krajowe obyczaje przedkładają najczęściej nad cudzoziemskie? W każdym razie obszerna przedmowa do *Panny na wydaniu*, z której pochodzą cytowane wyżej słowa, powstała w 1771 roku pod czytelnym patronatem wierzącego w uniwersalizm francuskiego klasycyzmu, a więc dobre dziesięć lat wcześniej, nim jej autor zerwał z polityką i normatywną poetyką

27 Adam Kazimierz Czartoryski, *Przedmowa do „Panny na wydaniu”*, [w:] *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki, manifesty, komentarze*, red. Eleonora Udalska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1989, s. 690.

stronnictwa królewskiego. Wyjaśnienie znajduje się kilka stron wcześniej, kiedy Czarotoryski pisze:

Natura jednakowa wszędzie, w odmiennej jednak w każdym narodzie pokazuje się postaci. Namiętności w ludzkim sercu są jednakowe, jednakowe przywary i narowy, lecz kształty w narodzie każdym insze, więc nie tak nam łatwo będzie poznać naturę, kiedy nam się pokaże przybrana w obyczaje, zwyczaje, manieri, stroje cudze dla nas, jak kiedy widzieć ją będziemy pod naszym kształtem²⁸.

Wykładać ten cytat można zapewne rozmaicie. Na przykład odwołując się do koncepcji wspólnoty wyobrażonej, która wedle Benedicta Andersona znajduje się u źródeł nowoczesnego nacjonalizmu²⁹. Albo biorąc pod uwagę fakt, że – jak już wspomniałam – na parterze pierwszego teatru publicznego w Polsce gromadzili się widzowie, którym na tyle obce pozostawały regulacje typowe dla sztuki scenicznej, że na przedstawiane wydarzenia patrzyli podobnie jak na życie poza teatrem, dostrzegając podobieństwa i nauki moralne jedynie tam, gdzie chodziło o sprawy na pierwszy rzut oka zbieżne z ich własnymi. Dlatego odnotował Czarotoryski, że Harpagon Moliera „nie może tak żywo polskiego spektatora chwytać umysł, jak gdyby wzór był wzięty z naszego lichwiarza kontraktowego”³⁰. Starał się on również uświadomić swoim czytelnikom, że konieczność „przestosowania” – Józef Jędrzej Załuski w podobnych okolicznościach zwykł mówić o „przebijaniu na narodowy stempel” – łączy się wprost z kwestią genealogii. Tragedia zwykle wyobraża bowiem na tyle wielkie cnoty i niecnoty, że bezpośrednio przemawia do ludzi na całym świecie, a jej cel sprowadza się przede wszystkim do poruszenia ich emocji, do uzyskania słynnego i enigmatycznego efektu katharsis. Komedia oddziałuje już zgoła inaczej: „Skępstwo, duma i pochlebstwo wszystkich krajów

28 *Ibidem*, s. 688.

29 Por. Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Wydawnictwo Znak 1997.

30 Adam Kazimierz Czarotoryski, *Przedmowa do „Panny na wydaniu”*, s. 688.

jest narowem, ale Angielczyk, Włoch, Francuz inaczej jest skąpy, dumny, pochlebny jako Polak”³¹. Krytyka i poprawa obyczajów wymaga zatem o wiele bardziej dosłownego rozpoznania się w wydarzeniach przedstawionych na scenie. Lektura *Panny na wydaniu* nie tylko przekonuje, że Czartoryski jako autor pilnie realizował zasady wyłożone w towarzyszącym jej traktacie teoretycznym, lecz daje także podstawy do bardziej ogólnych wniosków.

Debiutancka komedia w dwóch aktach *Panna na wydaniu* powstała około 1770 roku dla sceny w Szkole Rycerskiej, cztery lata później znalazła się w repertuarze warszawskiego teatru publicznego i ukazała się drukiem³². Jej intryga pochodzi z mało znanej farsy Davida Garricka *Miss in Her Teens, or the Medley of Lovers* (1747), który z kolei inspirował się jedną z komedii aktora i dramaturga francuskiego Florenta Dancourta, tłumaczonych na język polski przez Wojciecha Bogusławskiego. Czartoryski oczywiście przeniósł akcję komedii do Warszawy. Zadbął też o to, żeby jego widzowie mieli wrażenie obcowania ze światem, który stanowi część ich własnego, nadając kwestiom postaci wrażenie potoczności i przynależności do konkretnych sfer społecznych. W dialogach pojawiają się rozpoznawalne nazwy ówczesnych szynkowni, ulica Trębacka i podwarszawska wtedy wieś Marymont, sklepik koło wieży Zygmunta oraz znany sklep mód i strojów pani Hurtychowej. Natomiast wśród widzów mogli się z wielkim prawdopodobieństwem znajdować konkurenci do ręki młodej i posażnej Julianny Pięknickiej, tytułowej panny na wydaniu. Ich niefikcyjne wcale wady i przywary Czartoryski z przekonaniem piętnował także jako publicysta, zwłaszcza w *Listach Doświadczyńskiego*. A zatem był wśród nich wyfryzowany i upudrowany Fircyk, który podobne kłopoty miewa z językiem polskim, co z francuskim. Konkuruje z nim zaś niedoszły palestrant Swawiański, bywalec salonów i śmiałek na

³¹ *Ibidem*.

³² Idem, *Panna na wydaniu*, [w:] idem, *Komedie*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1955, s. 65-128.

pokaz, oraz zaawansowany wiekiem Staruszkiewicz, który tak pannę, jak widzów częstuje bez umiaru opowieścią ze swojej młodości w dragonii Augusta II. I oczywiście Zalotnicki, wybraniec serca Justyny. Ponieważ jego chorągiew stacjonuje na Ukrainie, więc służący u niego Antałowicz wita się i żegna ze znajomym wedle tamtejszych obyczajów, objaśniając zarazem widzów: „Pomahaj Bog, jak my to mawiamy na Ukrainie” (s. 79). Czartoryski, przestostosowując sztukę Garricka, zadbał też pilnie o wierność polskim obyczajom, gdyż zwłaszcza pod jednym względem poprawił jej plantę. W wersji angielskiej o rękę panny, nie wiedząc o sobie nawzajem, stara się tak ojciec, jak jego syn. Tymczasem w *Pannie na wydaniu* Staruszkiewicz okazuje się jedynie wujem Zalotnickiego i bez większych oporów honoruje jego wcześniejsze prawa do ręki panny Pięknickiej. Żadną miarą nie mogli zatem polscy widzowie mieć wrażenia, że przestosowana akcja nie dzieje się tu i teraz.

W sztukach stanisławowskich niewiele było didaskaliów i najczęściej odnotowywały one wejścia i wyjścia postaci oraz takie chwile, kiedy ich wypowiedzi padały na stronie. Dlatego też w tekście Czartoryskiego zwraca uwagę taka oto adnotacja w akcie pierwszym, jedyna w całym dramacie: „Poznaje ją i lazy czyni strachu i niespokojności, i odwraca się od niej”. Po jej imieniu zaś czytamy: „Lazy wpatrywania się i poznania czyni” (s. 79). W przypisie autor czuł się w obowiązku wyjaśnić, że „lazy są to w komedii nieme i pocieszne wyrażenia poruszenia jakiegokolwiek”. *Lazzi*, zapożyczone z komedii dell'arte, wydają się w dbającej o wiarygodność *Pannie na wydaniu* dość nie na miejscu. Czartoryski zdradza tym samym ówczesny brak takiego słownika gestów i mimiki, który pozwalałby bez trudu oddawać w opisie i na scenie „naturalne” emocje. Ówcześni aktorzy wzorowali się przede wszystkim na stylu gry włoskich zespołów, stąd posiłkowanie się ich scenicznym słownikiem nie powinno zaskakiwać. Co istotne, Czartoryski nie był jednak zwolennikiem podobnych zapożyczeń, tak w dramacie, jak w teatrze. W swojej *Przedmowie* usilnie zalecał naśladowanie natury, wskazując choćby na to, że nie wystarczy założyć na nos okulary, żeby udatnie zagrać starca, czy chwyciwszy się kija

przedstawić człowieka w gniewie. Tego typu dalece umowne rozwiązania kwalifikował jednoznacznie jako „dworowanie jarmarcznych szarlatanów”. Dlatego zapewne właśnie z inicjatywy Czarotoryskiego, jak twierdzi Marek Dębowski, Emanuel Murray przygotował w 1810 roku pierwszy polski podręcznik aktorstwa *O aktorach i grze teatralnej* dla uczniów Szkoły Dramatycznej świeżo otwartej w Warszawie³³. Wcześniej zaś Czarotoryski nie wahał osobiście angażować się w kształcenie polskich aktorów. Jeśli wierzyć słowom Juliana Ursyna Niemcewicza, nie bacząc na złośliwe plotki, zapraszał często do swojego pałacu aktorki, żeby je uczyć „składnego poruszania się” po scenie, dykcji, gestów oraz przybierania takiego wyrazu twarzy, który odpowiednio odzwierciedli przedstawiane w danym momencie emocje³⁴. Oczywiście, w epoce Denisa Diderota nie była to żadna nowość. Już wcześniej ludzie teatru we Francji rozpoczęli starania o to, żeby każdy gest i każda postawa aktora zaczęły funkcjonować jako czytelny dla widzów znak konkretnej myśli czy emocji granej przez niego postaci. Istotę całkowicie motywowanego języka znaków i gestów, który stał się samą podstawą teatralnej mimesis w XIX wieku, a który starano się wtedy także w Polsce wypracować, dobrze pokazuje *Mimika* Wojciecha Bogusławskiego, spisana w 1812 roku dla potrzeb tej samej Szkoły Dramatycznej, co podręcznik Murraya. Nie tylko zamieszczone w niej opisy, ale także ilustracje jednoznacznie ustalają relacje między konkretnymi emocjami i myślami a ich scenicznym wyrazem, ich źródło umieszczając już nie w arbitralnym systemie znaków teatralnych, lecz w uniwersalnie rozumianej naturze człowieka.

Jak można podejrzewać, kiedy Czarotoryski dobre czterdzieści lat wcześniej pisał *Pannę na wydaniu*, potrzebował w niej o wiele więcej niż Garrick lokalnych i językowych szczegółów zapewne dlatego, żeby

33 Por. Emanuel Murray, *O aktorach i grze teatralnej*, tłum. i oprac. Marek Dębowski, Wydawnictwo Universitas 1992; Marek Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana” 2001.

34 Por. Dorota Stanisławczyk, *Twórczość dramatyczna Adama Kazimierza Czarotoryskiego*, Collegium Columbinum 2013.

wywoływany przez nie efekt prawdopodobieństwa objął także nazbyt jeszcze teatralną, utrzymaną w stylu grup włoskich, gestykę i mimikę postaci. Taka sytuacja uległa stopniowo zmianie, kiedy teatr krok po kroku dopracował się na przełomie XVIII i XIX wieku własnego naturalnego języka jako nowej podstawy scenicznego mimesis, odpowiednio zabarwionego narodową specyfiką. Przekonuje o tym choćby „dramat historyczny wierszem napisany w 5 aktach” pod tytułem *Córka Miecznika*, który dzisiaj wolimy klasyfikować jako melodramat³⁵. W tej niegdyś popularnej przeróbce na scenę *Marii* Malczewskiego, którą Konstanty Majeranowski napisał w około 1849 roku, już niemal każdej wypowiedzi postaci towarzyszy uwaga sceniczna, domagająca się odpowiedniego wyrazu dla jej myśli czy emocji. Oczywiście uwagi tego typu pozwalają także czytelnikom dopowiedzieć sobie emocje postaci, lecz konieczności poznawania ich – dopiero w teatrze. A praktyka publikowania tekstów dla teatru drukiem stawała się wtedy coraz bardziej powszechna. *Córka Miecznika* nie powstała z myślą o publikacji, jej kształt typograficzny wydaje się tym bardziej znaczący. Majeranowski nie zadowala się wcale tym, by odnotować, że jakaś kwestia pada na stronie, sposób jej wykonania – podobnie jak pozostałych – pozostawiając w gestii przyszłych wykonawców danej roli. Skrupulatnie określa intencję, ton, wyraz oczu czy typ gestu. A często chodzi przecież o emocje skrajne, które zmieniają się na tyle szybko, że faktycznie aktorzy musieli już posiadać odpowiedni i dalece skonwencjonalizowany słownik, umożliwiający ich odegranie zgodne z intencją autora. Jak zatem widać, stopniowo wzrasta także autorytet autora jako kogoś, kto ma głos decydujący w kwestii tak zwanej wystawy. Na podstawie tych dwóch, jak sądzę, dość reprezentatywnych przykładów pokusić się zatem można o pewne uogólnienia w interesującej mnie kwestii portretu własnego widzów na scenie.

35 Konstanty Majeranowski, *Córka Miecznika, czyli Domy polskie XVII wieku*, [w:] *Dramat i teatr romantyczny*, Wydawnictwo „Wiedza o kulturze” 1992, s. 131-269.

W *Pannie na wydaniu* efekt wiarygodności postaci zależał od czytelnego dla widzów autentyzmu świata przedstawionego, natomiast w *Córce Miecznika* rozumiały dla widzów obraz emocji postaci sam już w zasadzie wystarczył, żeby przesądzić o wiarygodności wydarzeń na scenie, a w dodatku uwierzytelnić odległy w czasie świat Ukrainy końca XVII wieku. Zależność tego typu obowiązywała oczywiście nie tylko w odniesieniu do sztuk z przeszłości, dramatów historycznych czy melodramatów, ale także takich, które prezentowały nieznane widzom bliżej egzotyczne światy. Na dowód wystarczy przywołać *Karpackich górali* Józefa Korzeniowskiego. W tym dramacie, wcześniejszym o jakieś sześć lat od *Córki Miecznika*, akcja rozgrywa się między karpacką wsią Żabie a węgierską granicą na Czeremoszu. Kiedy podnosi się kurtyna, nie dość, że „słysząc nutę znanej kołomyjki przy akompaniamencie fleutu”³⁶, to widzowie mają jedyną w swoim rodzaju szansę obejrzyć starych i młodych Hucułów, kobiety i młode dziewczyny – a wszystkich w odświętnych strojach. W obszernych didaskaliach wstępnych Korzeniowski detalicznie opisuje te stroje, ozdoby i fryzury, tak kobiet, jak mężczyzn. Niemal całą pierwszą scenę *Karpackich górali* poświęca też na to, żeby zapoznanie się z przedakcją umilić widzom kolejnymi przyśpiewkami, na których czele znajduje się znany i dzisiaj „Czerwony pas, za pasem broń...”. Choć zawody w rzucaniu toporami o korale pięknej Praksedy rozpoczynają wreszcie właściwą intrygę, nadal budują dystans między światem przedstawionym tytułowych górali karpackich a widzami. I dopiero tragiczne dzieje miłości narzeczonych, przekazane za pośrednictwem znanego słownika gestów i mimiki zapisanego w szczegółowych didaskaliach sprawiają, że egzotyczny świat okazuje się znajomy i bliski. A zatem przez ponad pół wieku, między – mówiąc umownie – *Panną na wydaniu* Czartoryskiego a przywołanymi właśnie *Karpackimi góralami* Korzeniowskiego i *Córką Miecznika* Majeranowskiego, zmienił się styl

 36 Józef Korzeniowski, *Karpacky górale*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 7: *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie 1954, s. 163.

gry aktorów, czy wręcz – same podstawy semiotyki teatru. Jak podejrzewam, także widzowie w międzyczasie na tyle przyswoili sobie podstawowe zasady działania mechanizmu projekcji i identyfikacji, żeby nie tylko tragedia, jak pisał Czartoryski, lecz również komedia i wszelkiego autoremantu (melo)dramaty, nie musiały już czerpać siły swojego działania z podzielanej przez widzów lokalności jako podstawy uwiarygodnienia. A wręcz przeciwnie – żeby mogły odległe w czasie i przestrzeni lokalizacje wykorzystać jako efekt odświeżający i uatrakcyjnający znane już dobrze schematy fabuły.

Nic nie świadczy lepiej o zadowoleniu się wprowadzanego na przełomie XVIII i XIX wieku słownika scenicznego niż wcześniejsze o kilka lat od obu przywołanych wyżej sztuk *Dożywocie* Aleksandra Fredry. W tej komedii z 1835 roku autor z pełną świadomością wystawił bowiem ten słownik na pokaz; zdekonstruował jego naturalność, każąc lichwiarzowi Łatce tak „odgrywać” zatroskanie trybem życia Leona, jakby był jego najbliższym krewnym. Źródło komizmu tekstu Fredry wiąże się ściśle ze sposobem, w jaki wykorzystał on dorobek oświeceniowego dramatu i teatru w zakresie kodyfikacji środków wyrazu dla uczuć i relacji między rodzicami i dziećmi. Łatka nie tylko bowiem kupił kilka lat wcześniej dożywocie Leona, lecz zachowuje się tak, jakby stał się dzięki temu jego bliskim krewnym. A ponieważ widzowie *Dożywocia* doskonale wiedzą, co kieruje jego reakcjami i zachowaniami, to wykorzystane tu środki wyrazu emocji i uczuć, znaturalizowane przez teatr oświeceniowy, odzyskują swoją jawną teatralność. Strategia Fredry pokazuje zatem jak na dłoni, że rodzinne – dla Czartoryskiego kiedyś dalece lokalne – emocje i uczucia awansowały w połowie XIX wieku do rangi zjawisk podobnie uniwersalnych i ponadczasowych, za jakie wcześniej uważano wielkie cnoty i niecnoty przedstawiane w tragediach i antycznych kostiumach.

Nic w związku z tym dziwnego, że już wkrótce rozpoczął się proces odwrotny, mający na celu odejście od zrozumiałych psychologicznie i społecznie fabuły, od takiej sztuki dramatycznej, która zwykła się upierać, że udatnie imituje życie za pomocą żelaznej logiki przyczyn

i skutków. Spójności klarownie przeprowadzonego pomysłu zaczął więc teatr przeciwstawiać przyjemność wywoływanych tu i teraz wrażeń, między innymi inspirując się rozwiązaniami typowymi dla pantomimy czy tak zwanego tańca wyzwolonego, które pomagały uwolnić ciała na scenie od konieczności interpretacji fabularnej matrix. Jak jednak należy podkreślić, wypracowany w czasach Diderota ekspresywny język przetrwał w dramatach, a dokładniej – w ich didaskaliach. Żeby się o tym przekonać, wystarczy przeczytać pod tym kątem sztuki Henrika Ibsena i George’a Bernarda Shawa. Kiedy pod koniec XIX wieku dramatopisarze starali się w obszernych didaskaliach, szczegółowo referujących wygląd dekoracji i postaci oraz ich działania na scenie, zapewnić czytelnikom podobne wrażenia, jakie mieliby siedząc na teatralnej widowni, korzystali właśnie z tego utrwalonego już wcześniej sposobu komunikacji myśli i emocji postaci. Nie zdołali tego zmienić nawet francuscy symboliści, Stanisław Wyspiański ani Tadeusz Miciński, gdyż jedynie poetyzowali to, co realiści w didaskaliach swoich sztuk zapisywali dosłownie. Jedni i drudzy opowiadali świat na scenie wedle tych samych zasad, w pełni znaturalizowanych w połowie XIX wieku. Nie trzeba nawet dodawać, że w efekcie pogłębiało to nadal rozdział między dramatem a teatrem, który coraz bardziej usilnie starał się wyrwać spod dominacji literatury, by stać się odrębną dziedziną sztuki. I jak można oczekiwać, coraz czytelniej rysował się też dobrze nam znany podział na archiwum i repertuar, gatunki literackie i użytkowe, zaś instytucja teatru z uprzywilejowanego miejsca przepływu energii społecznych i negocjacji między różnorodnymi grupami interesów stawała się, krok po kroku, producentem wartości i doświadczeń stricte estetycznych, wyraźnie odróżnianych od życiowych.

Jak w jednym z rozdziałów przywoływanej już *Aisthesis* przypomina Rancière, srodze pomylił się Victor Hugo, który w tym samym rewolucyjnym 1830 roku, kiedy Stendhal pisał *Czerwone i czarne*, wciąż jeszcze sądził, że to właśnie dramat najlepiej potrafi oddać ducha nadchodzących czasów, kiedy struktura społeczna straciła swoją dotychczasową przejrzystość. Trzy lata później, w *Przedmowie do „Marii Tudor”*, tak ten nowy dramat z entuzjazmem opisywał, porównując z dziełami Corneille’a i Racine’a, Woltera i Beaumarchais:

Nie może to być, jak u tych wielkich autorów, jedna strona rzeczy systematycznie i ustawicznie wydobywana na światło dzienne, lecz spojrzenia na wszystkie strony naraz. (...) byłby mieszaniną wszystkiego, co jest zmieszane w życiu; byłby z jednej strony wstrząsem, z drugiej zaś cichą rozmową miłości, a w tej cichej rozmowie lekcją dla ludu, a w tym wstrząsie – krzykiem dla serca; byłby uśmiechem; byłby łzami; byłby dobrem, złem, wzniosłością, małością, przeznaczeniem, opatrnością, geniuszem, przypadkiem, społeczeństwem, światem, przyrodą, życiem, a nad tym wszystkim unosiłby się powiew wielkości!³⁷.

Oczywiście, ma z pewnością rację Rancière, kiedy udowadnia, że wbrew marzeniom Hugo jedynie powieść potrafiła spełnić te zadania, które stawiał on przed dramatem. Nie odnotowuje jednak, że francuski dramatopisarz nie był wcale szalonym fantastą, a jego tak utopijnie dziś brzmiące marzenia u progu lat trzydziestych XIX wieku nadal miały ogromne szanse na realizację. Nie może mieć pod tym względem większych wątpliwości nikt, kto pamięta zarówno o roli, którą teatr jako najbardziej publicznie medium odgrywał na przełomie XVIII i XIX wieku, jak też o tym, że bez problemu potrafił on nawiązywać bezpośredni kontakt z widzami.

37 Victor Hugo, *Przedmowa do „Marii Tudor”*, tłum. Maria Myszkorowska, [w:] *O dramacie*, s. 214.

I nie robił tego wbrew pisany dla niego tekstom, ale właśnie dzięki nim. Oczywiście nie można zapominać i o tym, że z naszego punktu widzenia chodziło o teksty użytkowe, po latach interesujące właściwie jedynie dla najbardziej skrupulatnych historyków danej epoki.

Nie miejsce tu, rzecz jasna, na bardziej subtelne próby wyjaśnienia, dlaczego historia zaśmiała się Hugo prosto w twarz, bez pardonu niewcząc jego marzenia. Trzeba jednak zwrócić uwagę na fakt, że dramat próbował podtrzymać swój wcześniejszy autorytet nawet w chwili, kiedy wreszcie zrezygnował z konkurowania z powieścią o to, kto bardziej wiarygodnie przedstawi nowoczesnego człowieka w całej sieci jego politycznych, społecznych i ekonomicznych zależności. Zwłaszcza że coraz powszechniejszy zwyczaj druku pozwalał mu na komunikację równie niezależną od zbiorowo wyrabianych emocji, równie intymną, jaką oferowała czytawana w samotnym zaciszu powieść. Kierując się możliwościami wypracowanego już ekspresywnego języka, który miał ambicję oddawać powszechne emocje i dzięki temu pozostać czytelny dla wszystkich odbiorców, miał różnorodności zanurzenia w konkretnym czasie manifestacyjnie wybrał warunkujący go uniwersalizm. Wtedy też narodziły się pojęcia kanonu i klasyki, z których tylko to pierwsze, czyli kanon, sto lat później okazało się stosunkowo łatwe do dekonstrukcji jako narzędzie upowszechniania jednolitego obrazu świata i zarazem wykluczania wszystkiego, co nie zgadzało się ze znaturalizowaną przed ponad wiekiem normą. To drugie, czyli klasyka, nadal zaś oddziałuje na nasze wyobrażenia o teatrze i dramacie, korzystając z mocy interpelacji: wzywając do koniecznej dla ludzi wykształconych lektury i oferując w zamian gwarancję zrozumienia dawno pisanych tekstów dla dawno już nie żyjących ludzi, które na nieznanym nam bliżej zasadach przedstawiają nieznanym nam bliżej światy.

WOJCIECH BALUCH



RODZINA TO UTOPIA

RODZINA JAKO GRUPA: ŻEBY ŻYŁO SIĘ ŁATWIEJ

Zenić się, czy się nie zenić? Wychodzić za mąż, czy też nie? Tak zapewne mogłyby zabrzmieć na scenie hamletyczne pytania, jakie stawiają sobie dziś młodzi Polacy. Z jednej strony w sferze deklaracji jesteśmy społeczeństwem przywiązanim do wartości rodzinnych. Z drugiej strony spadająca liczba zawieranych małżeństw i wzrost liczby rozwodów zaświadcza o sporym rozżewie pomiędzy deklaracjami a działaniami, jakie podejmujemy w naszym życiu. Skąd zatem niezgodność między przekonaniami a postawami? Czemu zawarty związek nie spełnia zwykle oczekiwań małżonków, zaś innym młodym już sama perspektywa wspólnego życia wydaje się mało atrakcyjna. Wśród wielu prób odpowiedzi na to pytanie moją uwagę przykuły słowa socjologa Tomasza Szlendaka. Porównując sytuację sprzed dwudziestu pięciu lat z czasami współczesnymi, Szlendak stwierdza:

Jeszcze w czasach PRL-u małżeństwo było instytucją na poły finansowo-reprodukcyjną. Ludzie podejmowali decyzję o jego zawarciu po to, żeby żyło się łatwiej. Choćby dlatego, że w grupie lepiej przezwycięża się trudności. Tymczasem dzisiaj, w warunkach kultury konsumpcyjnej, łatwiej funkcjonować jednostce¹.

Szlendak przedstawia małżeństwo jako wspólnotę (grupę), której zadanie polega na przezwyciężaniu trudności zewnętrznych. W czasach PRL-u źródłem trudności był nieprzyjazny system państwowy. Walka z nim nie

¹ Cyt. za: Anna Goc, Przemysław Wilczyński, *I że cię opuszczę*, <http://tygodnik.onet.pl/jak-rozводza-sie-polacy/r2ev2> (12.03.2014).

sprowadzała się jednak do bezwzględnego oporu, lecz polegała na próbach przechytrzenia, poradzenia sobie z nieżyciowymi ograniczeniami, jakie narzucał. Najbliższa rodzina stanowiła grupę, której dało się zaufać we wspólnych zmaganiach z nieprzyjawnym, totalitarnym państwem. Korzyści z małżeństwa wydawały się oczywiste. Czy zatem polepszenie warunków życia po 1989 roku zagwarantowało jednostkom tak mocny fundament bytowy, że nie potrzebują już wsparcia w zmaganiach z państwem, które – choć demokratyczne – wciąż stanowi pewien aparat opresji?

Wiele racji mają ci, którzy na to pytanie odpowiadają twierdząco. Dla mnie jednak znacznie ciekawszą konsekwencją dociekań Szlendaka jest pytanie o to, dlaczego w rozważaniach o rodzinie kwestia walki ze stawianymi przez państwo ograniczeniami uwidacznia się dopiero w takich sytuacjach krytycznych, jak zabory czy system totalitarny. Przecież zawiązywanie wszelkiego rodzaju wspólnot i związków wynika między innymi z chęci zdobycia lepszej pozycji w szerszych kręgach społecznych. Tymczasem w odniesieniu do małżeństwa taka motywacja bywa uparcie skrywana. Rodzina powinna służyć państwu, państwo zaś winno wspierać rodzinę, o jakimkolwiek konflikcie między nimi nie ma właściwie mowy w dyskursach publicznych i artystycznych.

W niniejszym tekście zajmę się zatem problemem relacji między rodziną a państwem. Rodzinę rozumiem jako grupę (pewien rodzaj wspólnoty), która obejmuje osoby połączone więzami krwi lub innymi relacjami o charakterze intymnym. Państwo to organizacja wyposażona w atrybuty władzy wykonawczej, ustawodawczej i sędowniczej, realizująca interesy ogółu społeczeństwa. Osią moich rozważań będzie spór między interesami wspólnoty małżeńskiej oraz wspólnoty społecznej, którą reprezentuje państwo. Spór ten jednak, jak już wcześniej wspomniałem, w zasadzie nie istnieje w dyskursach kształtujących wyobrażenia o rodzinie. Jak mi się wydaje, jedną z istotnych przyczyn tego jest rozpowszechnione dziś pojmowanie rodziny jako „podstawowej komórki społecznej”. Metafora ta każe postrzegać rodzinę jako jeden z kluczowych elementów społeczeństwa, który jako jego integralna częśćka decyduje o sposobie

funkcjonowania całości organizmu. Jednocześnie rodzina zajmuje w nim miejsce szczególne, gdyż konstytuuje mikrospołeczność, której działanie (dobre lub złe) zostaje zwielokrotnione w perspektywie globalnej.

Strukturalno-funkcjonalna interpretacja popularnej metafory w znacznym stopniu ogranicza zadania rodziny oraz profity płynące z życia w tej mikrowspólnocie. W efekcie funkcja rodziny najczęściej sprowadza się do zadań wychowawczych lub zaspakajania potrzeb ekonomicznych i emocjonalnych jej członków. Zadania państwa ograniczają się do zapewnienia warunków do życia oraz poszanowania prywatności życia rodzinnego, natomiast rodzice i krewni odpowiadają przede wszystkim za socjalizację dzieci. Tymczasem rodzina jako instytucja społeczna charakteryzuje się pewną niezależnością interesów wobec tych, które narzuca jej państwo. Wnioski takie wynikają nie tylko z wypowiedzi wspomnianego Szlendaka, ale także z uważnej lektury ponad sto lat wcześniejszych prac Herberta Spencera, którego organicystyczna perspektywa nadal kształtuje myślenie o rodzinie. Opisywał on proces formowania się społeczeństwa, które wyrasta z takich mniejszych instytucji, jak rodzina, Kościół czy wojsko. Stawiał zatem rodzinę na równi z organizacjami, które służąc społeczeństwu, kierują się także własnymi celami oraz wewnętrzną dynamiką. Niezależność rodziny dostrzec jednak można dopiero z perspektywy zewnętrznej wobec pozytywistycznych koncepcji ewolucjonizmu oraz organicyzmu. Dlatego choć Spencer zdefiniował rodzinę jako suwerenną instytucję społeczną, to równocześnie utwierdził optymistyczne przeświadczenie o tym, że stanowi ona organiczną część szerszej grupy, czyli społeczeństwa. Rodzina może działać dobrze (być funkcjonalna) lub źle (być dysfunkcjonalna). Realizacja celów, które stałyby w sprzeczności z interesem społeczeństwa i państwa, wydaje się w tym ujęciu kwestią marginalną. To raczej przypadkowy efekt procesów ewolucji niż zjawisko typowe dla relacji między rodziną a państwem.

Jeżeli spojrzymy na rodzinę przez pryzmat dyskursów prawnych, wówczas dostrzeżemy, że postulowana przez nauki o społeczeństwie idealna symbioza tej instytucji z organizacją państwa nie znajduje żadnego

potwierdzenia. W pracy poświęconej pozycji rodziny wobec państwa Claudia Kraft kreśli obraz relacji obu tych instytucji społecznych, zwracając uwagę na to, że okres

między wiekiem XVI a wiekiem XIX był czasem zaostrzającej się kontroli małżeństwa przez instancje zarówno kościelne, jak i państwowe. Nowoczesne państwo terytorialne starało się zawładnąć jak największą ilością uprawnień oraz mechanizmów kontrolnych, co miało oczywiście daleko idące konsekwencje dla położenia rodziny w życiu społecznym. (...) Później państwo nowoczesne poczynawszy od czasów oświeconego absolutyzmu coraz bardziej uzurpuje sobie prawo egzekucji praw oraz zachowania porządku publicznego. W tym sensie „modernizacja” oznacza zastąpienie przestrzeni społecznej zorganizowanej pierwotnie w oparciu o związki stanowe lub sąsiedzkie przez kompetencje centralistycznego państwa. (...) Zakres władzy państwowej w sferze publicznej podlegał jednak pewnym ograniczeniom, które wyznaczało małżeństwo oparte na prawie prywatnym².

Z przytoczonego powyżej fragmentu wyłania się wyraźnie przestrzeń konfliktu oraz walki o władzę. Prawo prywatne, które określa porządek rodzinny, nie stanowi niewzruszonego, jednorodnego fundamentu porządku państwowego. To raczej oręż w walce o strefy wpływów między wspólnotą rodzinną a ogółem społeczeństwa. Podejrzenia te potwierdzają dalsze ustalenia Kraft. Zwraca ona bowiem uwagę na fakt, że nowoczesne prawodawstwo rodzinne zaczęło powstawać w XVI wieku w miarę konstytuowania się państwa terytorialnego. Konsekwencją tego jest kluczowe dla określenia miejsca rodziny w szerszej wspólnotie społecznej „oddzielenie się sfery publicznej od sfery prywatnej”³.

2 Claudia Kraft, *Państwo wobec rodziny – polityka państw europejskich w XIX i XX wieku – Polska na tle europejskim*, tłum. Łukasz Gałęcki, [w:] *Rodzina – prywatność – intymność. Dzieje rodziny polskiej w kontekście europejskim*, red. Dobrochna Kałwa, Adam Walaszek, Anna Żarnowska, DIG 2005, s. 6.

3 *Ibidem*, s. 9.

Zaprezentowane w powyższym wprowadzeniu dwie różne perspektywy opisu relacji między rodziną a państwem dają się wyprowadzić z dwóch różnych dyskursów: społecznego i prawnego. Pierwszy z nich tworzy modele o charakterze ponadczasowym, których zadaniem jest odsłonięcie istotnych cech tej instytucji, jaką jest rodzina. Drugi znacznie wyraźniej odsłania jej historyczną zmienność oraz zależność od przemian ekonomicznych i kulturowych. W moich rozważaniach nad rodziną w dramacie jako punkt wyjścia posłużą ujęcia socjologiczne, natomiast zmiany w ustawodawstwie dotyczącym rodziny staną się tropami przemian w relacjach między rodziną a państwem, poczynając od wieku XVIII do współczesności.

Przegląd utworów dramatycznych kształtujących nasze wyobrażenia o rodzinie w ostatnich trzydziestu latach potwierdza wyłaniające się z ujęć socjologicznych podporządkowanie rodziny zadaniom społecznym oraz celom państwowym. W czasach opresji totalitarnego systemu przed 1989 rokiem rodzina stanowiła ośrodek oporu wobec władzy. Podporządkowanie rodziny zadaniom natury politycznej obrazuje dobitnie film Krzysztofa Kieślowskiego *Bez końca* (1984). Jego akcja rozgrywa się podczas stanu wojennego w Polsce. Młody przywódca strajku podejmuje w więzieniu głodówkę. Jego obrońca, mecenas Labrador, namawia żonę więźnia, by ta doprowadziła do przerwania głodówki. Ona jednak odmawia, bowiem „jest jego żoną”. Obowiązkiem żony pozostaje wspieranie męża, który poświęca się dla ogółu. Istota związku małżeńskiego uwidacznia się tym samym w momencie, gdy dowodzi on swojej użyteczności dla spraw publicznych.

Wraz z upadkiem systemu totalitarnego w 1989 roku, walka z opresją wobec obywateli przestała być tematem wiodącym w historiach tworzących obraz współczesnej rodziny. Myliłby się jednak każdy, kto by uznał, że demokratyzacja kraju, podniesienie standardu życia i bezpieczeństwa

sprawiło, że dyskursy literackie i medialne wypełniły się przykładami życia rodzinnego kultywującego wartości wspólnoty lub zmagającego się z przeszkodami na drodze takiej wspólnoty. Przestrzeń publiczną w znacznym stopniu zdominowały bowiem historie o charakterze skandalu.

MODEL ZABORCZY – POLITYKA PRZEDE WSZYSTKIM

Jednym bodaj z pierwszych skandali rodzinnych III Rzeczypospolitej Polskiej była głośna ucieczka z domu siedemnastoletniej Moniki Kern, córki zasłużonego prawnika i wicemarszałka sejmu, zakonchanej w pięć lat starszym od niej Maćku, którego rodzice prowadzili pizzerie. Doprowadziło to do licznych nieporozumień z rodzicami i wreszcie jej ucieczki z domu. Rodzice zwrócili się do prokuratury o pomoc w poszukiwaniu córki, z którą stracili kontakt. Ponieważ działania organów ścigania nie dawały efektów, ojciec korzystając ze swojej pozycji, wystąpił w telewizji z apelem o pomoc w odszukaniu córki. Opinia publiczna, która za sprawą tego apelu dowiedziała się o ucieczce Moniki, podzieliła się na dwa wrogie obozy. Pierwszy z nich, chyba liczniejszy, bronił prawa córki do miłości, uważając jej ojca za bezwzględного tyrana. Drugi zwracał uwagę na prawo ojca do opieki nad dzieckiem, które pogubiło się w meandrach młodzieńczego uczucia, nie bez złych wpływów rodziny ukochanego.

Monika przeczyła tezm drugiego obozu, między innymi oświadczając publicznie, że Maciej Malisiewicz jej nie porwał, gdyż to on padł ofiarą jej porwania. Dwie dekady później zmieniła się jej ocena ówczesnych wydarzeń. Udzielając wywiadu „Dziennikowi Łódzkiemu”, podkreśliła z naciskiem, że całą aferę wykorzystano przeciw jej ojcu. Swoje ówczesne postępowanie tłumaczyła „niedojrzałością, brakiem rozeznania sytuacji i głupotą, które sprawiły, że wpakowała ojca w tę sytuację”. Rodzice jej jednak wybaczyli i dali

wsparcie po powrocie do domu. „Paradoksalnie – podsumowała swoją wypowiedź – ta historia scalała naszą rodzinę”⁴.

Wydarzenia, które złożyły się na opowieść o burzliwej miłości oraz ucieczce Moniki z domu, mogłyby posłużyć za kanwę melodramatu, stać się podstawą nauki o trwałości i sile rodzinnych uczuć, czy chociażby pretekstem do namysłu nad złożonością praw i obowiązków ojca, wolności dziecka, czy wreszcie granic w korzystaniu z funkcji publicznych dla ochrony rodziny. Tak się jednak nie stało. Ucieczka młodej dziewczyny oraz reakcja jej ojca nie skłoniły nikogo do przemyśleń tego typu, lecz stały się pretekstem do słów potępienia wobec uczestników wydarzeń, jak również osób czy instytucji postronnych. Media sprzyjające ucieczce młodych, wpisywały ich doświadczenia w literacką historię sporu między rodem Montekich a rodem Capuletich. Zwolennicy decyzji Moniki opisywali dom rodzinny Maćka jako idyllę, zaś jego rodziców jako artystów prowadzących „elegantką pizzerię w centrum miasta”. Wizerunek ojca Moniki sprowadzano najczęściej do obrazu złego z natury polityka, który nie chciał przyjąć ukochanego córki do własnej rodziny⁵. Media sprzyjające Kernowi, chętnie pisały natomiast o prowokacji służb specjalnych, inspiratorów całego wydarzenia.

Walka o słuszność racji w sprawie Moniki i Maćka toczyła się również na najwyższych szczeblach świata polityki. Po wystąpieniu wicemarszałka w telewizji doszło w sejmie do głosowania nad jego odwołaniem. Klub Socjaldemokracji Rzeczypospolitej Polskiej i klub Unii Demokratycznej zarządziły dyscyplinę partyjną. Kiedy i tak wniosek przepadł, Bronisław Geremek uderzył w najwyższe tony: „Sejm dokonał aktu samokompromitacji. Instytucja, która nie potrafi ludzi społecznie

4 *Monika Kern o swojej ucieczce: ta historia scalała naszą rodzinę*, wywiad Joanny Leszczyńskiej z Moniką Kern, <http://www.dzienniklodzki.pl/arttykul/588993,monika-kern-o-swojej-ucieczce-ta-historia-scalila-nasza-rodzine-wywiad,2,id,t,sa.html> (12.03.2014)

5 Igor Miecik, *Szaleństwa Panny Moniki*, <http://stylzycia.newsweek.pl/szalenstwa-panny-moniki,91232,1,1.html> (12.03.2014)

skompromitowanych – chociażby nosili oni tytuł wicemarszałka Sejmu – skłonić do zrzeczenia się funkcji, sama jest sobie winna”⁶. Podobnie szeroki zasięg sporu pokazują komentarze czytelników prasy oraz widzów wiadomości telewizyjnych. Jeden z nich po przeczytaniu wywiadu z wicemarszałkiem sejmu, który negatywnie mówił o pracy Maćka w rodzinnym biznesie polegającym na „smażeniu placzków”, wyraził w liście do redakcji głęboką niechęć do polityka, życząc mu, aby już nigdy w życiu nikt nie usmażył mu placzków.

Lektura przywołanych komentarzy, którymi obrosła historia ucieczki córki znanego polityka, pozwala dostrzec, jak bardzo odeszły one od istoty problemu. Nikogo nie zainteresował finał wydarzeń, nikt nie starał się dociec źródeł postępowania stron konfliktu, czy też rozpatrzyć ich racji. Osoby zabierające głos starały się przede wszystkim wykorzystać okazję do realizacji własnych celów lub manifestacji własnych przekonań. Taką właśnie postawę wobec życia rodzinnego nazywam zaborczą. Jako jej prototyp można wskazać obraz zaborczego ojca, którym w omawianym konflikcie stał się medialny wizerunek Andrzeja Kerna. Równie bezwzględna okazała się też miłość młodych, która swój autorytet przeniosła ponad wszelkie prawa rodziców do obaw, czy wpływu na jej kształt. Postawa zaborczości nie ograniczała się zresztą do głównych stron konfliktu. Historię ucieczki Moniki i Maćka chcieli zawładnąć także politycy, wykorzystując ją w sporach i rozgrywkach sejmowych. Nie inaczej postępowali dziennikarze, którzy dowodzili, że chodzi jedynie o manipulację ze strony służb specjalnych. Z prawa do stanowczych ocen i wypowiedzi skorzystali wreszcie zwykli czytelnicy gazet i widzowie telewizyjnych programów informacyjnych, wygrażając wicemarszałkowi sejmu lub pocuczając niedojrzałą parę o ich obowiązkach wobec rodziców. W ogromnej lawinie komentarzy, towarzyszących trudnemu doświadczeniu rodziny Kernów, trudno tak naprawdę znaleźć większe fragmenty dyskursu, które

6 Agnieszka Rybak, *Najłatwiej zabić gazetę*, <http://www.rp.pl/artykul/60498.html?p=2> (12.03.2014).

tworzyłyby jakiekolwiek perspektywy życia wspólnotowego. Istotą uczestnictwa w sporze o rodzinę Kernów stało się bowiem piętnowanie postaw jej członków, pogłębianie lub kreślenie nowych linii podziału, wzmagających czy też odnawiających konflikt, a wreszcie eksponowanie własnego zdania kosztem głównych uczestników konfliktu, czyli członków rodziny.

MODEL KONKURENCYJNY – EMANCYPACJA

Znaczną popularność autobiografii Danuty Wałęsy *Marzenia i tajemnice* (2011) wynika z zainteresowania życiem rodzinnym, na którym mocne piętno odcisnęła polityka⁷. W kilka miesięcy sprzedano trzyście tysięcy egzemplarzy, a TVP Kultura przyznała książce wyróżnienie „Supergwarancja za wydarzenie roku”. Historia rodziny Wałęsów, opowiedziana przez żonę byłego prezydenta Polski i zarazem jednego z najbardziej znanych polityków, stała się szybko przedmiotem licznych komentarzy oraz sporów tak wśród zwykłych czytelników, wypowiadających się najczęściej za pośrednictwem internetu, jak i specjalistów od literatury, a także polityków i historyków.

Pisząc o tym, czym dla niej samej była rodzina, Danuta Wałęsa kilkakrotnie powraca do metafory pięści, by podkreślić jedność rodziny oraz gotowość wszystkich do twardej i solidarnej walki o swoje prawa w nieprzyjaznych czasach PRL-u. Wystarczyło jednak, że w przestrzeń rodziny zaczęła wdzierać się polityka, aby ta wspólnota przestała dobrze funkcjonować. Zwracając uwagę na tę zmianę, odnoszę się do narracji tworzącej biografię Danuty Wałęsy. Nie chodzi mi bowiem o próbę oceny jej faktycznego życia rodzinnego, lecz o ten wizerunek, który ustanawia jej książka. Stała się ona ważnym punktem odniesienia dla wielu czytelniczek, które w tej autobiografii odnajdywały własne doświadczenia oraz zachętę do tego, żeby zmienić własne życie. Danuta Wałęsa tworzyła

7 Danuta Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*, Wydawnictwo Literackie 2011.

zatem pewien model życia rodzinnego. W pierwszej części książki za wzór postawiła rodzinę zamkniętą, zbudowaną w geście odcięcia od pozostałych wspólnot; rodzinę dobrze funkcjonującą, choć raczej nieświadomą wzajemnych potrzeb swoich członków. Autorka oburza się choćby na sugestie, że kiedykolwiek byli biedni. Nie znajdziemy też przykładów wspólnych starań o poprawienie swojego losu. Podział zadań w opisywanym porządku wydaje się ważniejszy niż współdziałanie. Drugi etap historii rodzinnej rozpoczyna się według Danuty Wałęsy od porzucenia rodziny przez ojca zaangażowanego w działania polityczne i przedstawia proces odnajdywania jej własnej drogi. Część recenzentów widziała w tej narracji wzorcowy schemat emancypacji kobiety, która staje się świadoma własnej wartości, ponownie korzysta z gestu odcięcia jako koniecznego dla zbudowania podmiotowości, tym razem indywidualnej. W końcowych fragmentach książki oraz późniejszych wywiadach wyraźnie daje się zauważyć poczucie dumy, które płynie nie tylko z faktu zyskania samodzielności, lecz także możliwości konkurowania z mężem na polu życia społecznego.

Rodzina dała Danucie Wałęsie szanse samorealizacji. Wspólne życie podobne możliwości zapewniło jej mężowi, który osiągnął najwyższe szczyty spełnienia w sferze społecznej i politycznej. Także kariery niektórych ich dzieci zaświadczać o tym, że rodzina zagwarantowała swoim członkom duże szanse rozwoju. Wszystkie te przykłady mówią jednak o spełnieniu jednostek dzięki rodzinie. Emblematycznym tego przykładem jest historia życia samej Danuty Wałęsy. Jej sukces ustanawia wprawdzie wzorec do naśladowania, ale na plan dalszy spycha rodzinę jako podmiotową wspólnotę. Co innego bowiem oznacza wybicie się dzięki zespołowi, a co innego osiągnięcie sukcesu razem z całą drużyną.

Opisane przeze mnie przykłady obrazują pewną dominującą tendencję we współczesnych dyskursach publicznych i artystycznych na temat relacji między życiem rodzinnym a polityką. W czasach walki o wolność narodu czy o prawo do samostanowienia rodzina w całości musi się tej walce podporządkować. Siła jej wspólnoty, wzajemnego zrozumienia,

oddania czy lojalności staje się istotnym orężem. Jednak w czasach, kiedy znika zagrożenie z zewnątrz, konflikty lub rozbieżności między celami rodziny a interesami państwa stają się niepożądane, a ich ujawnienie w przestrzeni publicznej przeradza się często w skandal. Wtedy jakiegokolwiek deliberatywne formy rozwiązywania sporu między starającą się egzekwować swoje prawa rodziną a państwem nakładającym na nasze życie prywatne różnorakie ograniczenia, ustępują logice skandalu, która wyczerpuje się we wzajemnych oskarżeniach oraz obrzucaniu się inwektywami.

DEUS EX NATURA – INSPIRACJE

Przegląd utworów dramatycznych z kilku ostatnich wieków przekonuje, że stosunek do rodziny w zasadzie się nie zmienił. Rodzina funkcjonowała jako bastion oporu wobec władz rozbiorowych, niemieckich okupantów, czy dyktatury stanu wojennego w 1981 roku. W czasach postrzeganych jako praworządne dramatopisarze koncentrowali swoją uwagę na konfliktach wewnątrz rodziny. Tym jednak sposobem rodzina zajmowała zawsze pozycję podległą wobec państwa. W czasach zagrożenia rozliczano ją z gotowości do poświęcenia się dla ogółu. W czasach pokoju stawiała się przedmiotem uwag, pouczeń i krytyki. Kiedy bowiem dramat koncentrował się na napięciach wewnątrz rodziny, społeczeństwo stawiał w roli recenzenta. W konsekwencji dramaty nie dostarczały niezależnie od sytuacji politycznej żadnych modeli rozwiązywania sporów między rodziną a państwem. Stanowiły natomiast skuteczne narzędzie nadzoru nad wspólnotą rodzinną.

Od tendencji podporządkowywania rodziny celom i oczekiwaniom państwa istnieje co najmniej jeden wyjątek, a mianowicie dramat mieszczański końca XVIII wieku. Jednym z ówczesnych utworów, który sproblematyzował prawo rodziny do walki o własne przetrwanie, nawet kosztem łamania porządku publicznego, był dramat Józefa Andrzeja

Żałuskiego *Obraz nędzy ludzkiej*⁸. Ta adaptacja francuskiego pierwowzoru nie posiada walorów, które dałoby się dziś uznać za znaczące literacko. Tekst pełen jest bowiem „makaronizmów saskich i dziwacznych form językowych” (s. 35), na co we wstępie zwraca uwagę Janina Pawłowiczowa.

Rzecz dzieje się w *Obrazie nędzy ludzkiej* jest dość prosty i przejrzysty w swojej podstawowej nauce. Ojciec rodziny, o mówiącym nazwisku Nędzarski, popada w tarapaty z powodu swojej uczciwości oraz oddania bliźnim. Pomówienie sprowadza na jego rodzinę potworną biedę i w takim właśnie położeniu spotykamy ich na początku dramatu. Porzucając resztki godności, Nędzarski wraz z żoną przemierzają salony i mieszkania bliskich im osób, księży i zamożnych mieszczan, błagając o pomoc. Do domu powracają jednak z niczym. W porywie ostatecznej desperacji nieskazitelny dotąd ojciec decyduje się na czyn wysoce niemożliwy. Napada na idącego ulicą starca i odbiera mu chleby, aby nakarmić rodzinę bliską śmierci głodowej. Chwile radości ze zdobytą jedzenia przerywa przybycie policji, która aresztuje Nędzarskiego. Na szczęście okazuje się, że napadł na znanego ze swego dobrego serca obywatela i urzędnika państwowego, pana Staruszkiewicza. Ten wzruszony niechęcią rodziny, której część poznał już wcześniej, nie tylko wybacza napaść, ale korzystając ze swojej pozycji, wstawia się u króla, aby ten anulował wydany już wyrok.

Szczęśliwy finał przynosi wyzwolenie rodziny i jej ojca z tarapatów, w jakie wpędziła ich niezawiniona bieda. Nieprzyjazny rodzinie świat to środowisko ludzi zapatrzonych w siebie i zazdrosnych o swoje bogactwo. To ludzie z dawnej epoki, którym przeciwstawieni zostali obywatele oddani służbie społecznej, od przechodniów litujących się nad pojmanym przez policję, przez samych przedstawicieli prawa, aż po króla, który pojawia się w roli wybawiciela. Banału tak uproszczonego wizerunku

8 Józef Andrzej Żałuski, *Obraz nędzy ludzkiej*, [w:] *Drama mieszczańska*, oprac. Janina Pawłowiczowa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1955. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

rzeczywistości dopełnia język dialogów „utrzymanych w tonie fałszywego patosu i niezdolnej czułościowości, w których bezustanne jęki i stękanie, łzy i lamente sprawiają, że utwór jest nam dziś obcy i przede wszystkim śmieszny” (s. 35).

Brnąc przez kolejne zapewnienia o wzajemnej miłości, jakie składają sobie ojciec, matka i córka, oraz zapoznając się z powtarzanymi bez ustanku deklaracjami o chęci zdjęcia ciężaru z ramion najbliższych i poświęcenia dla reszty rodziny, możemy dojść do przekonania, że moral tego utworu jest wprawdzie zacny, lecz świat, który winien być jego nośnikiem, został przedstawiony po prostu naiwnie. A jednak to właśnie owa nazbyt gorliwa chęć dowiedzenia nieskazitelnej dobroci członków rodziny Nędzarskiego skłoniła mnie do tego, by przyjrzeć się bliższej powodom, dla których obraz bohaterów tego dramatu zmienił się w przeidealizowaną karykaturę.

Niewiele mniej karykaturalne od języka wydają się zdarzenia, które mają dowieść prawej postawy głównego bohatera, mimo haniebnego czynu, jakiego się dopuścił. O jego niezwyklej wrażliwości na drugiego człowieka zaświadcza zresztą sam poszkodowany, który tak opisuje zachowanie napastnika, kiedy ten zdołał wyrwać mu chleby i oddał się już ze swoją zdobyczą w nocnym mroku:

Imaginuj sobie waszmość pani, że podkawszy o dwa kroki ode mnie niewiastę, jakąś starą płaczącą z głodu, dał jej częśćkę tych, które mi wydarł chlebów na poratowanie, jako jej powiedział, głodem zemdlonych dzieci swoich i tę częśćkę nad potrzebę swoją zbywającą, jako jej rzekł, że bez tego na nią trafienia miał być wolna oddać ma nazad (s. 87).

Powyższy wywód Staruszkiewicza dobrze ilustruje wspomnianą karykaturalną formę wypowiedzi. Dodaje do niej zupełnie utopijny obraz człowieka zdesperowanego, który uciekając ze skradzionymi chlebami, zatrzymuje się przy płaczącej kobiecie, by podzielić się z nią zdobyczą, a przy okazji wygłosić krótkie oświadczenie o własnej sytuacji i zamiarze uczciwego pozbycia się nadmiaru łupu.

W zupełnie odmiennym tonie i z innej perspektywy czasowej wydarzenie to przedstawia napastnik, czyli Pan Nędzarski, a jego relacja przybiera ton onirycznego wyznania:

...zatopiony w myślach zbliżam się do domu, aliści moc jakaś nieznajoma cofa mnie nazad... padam na wznak i mdleję. Wtem obłąkane myśli moje zdają mi się stawiać przed oczy, o Boże, o, żono kochana, córkę naszą z głodu dokonywającą, a ...dziecko nożem moim w pól piersi wbitym zranione, ze krwią duszę wylewające... Wtem niewiasta jakaś poważna zawoła na mnie głosem gromiącym i od grzmotów huczniejszym tonem: „Jam jest Natura! Prawa moje przewyższają wszystkie inne!”. Zdawało mi się, że mię ręką swą podźwignęła z ziemi. Wtem skoczę ślepym pędem w ciasną jakąś uliczkę odludną... Ach, czy byłemże pod ten czas dobrze ze snu ocucony?... (s. 78).

Początkowy patos wypowiedzi znajduje pewne usprawiedliwienie w stanie umysłu bohatera. Rozważania nad psychologicznymi uwarunkowaniami jego słów wydają się jednak mniej istotne od pojawiającej się pod koniec monologu deklaracji, która głosi wyższość prawa naturalnego ponad wszystkie inne. Jej treść uruchamia bowiem jeden z kluczowych konceptów oświecenia, jakim było właśnie prawo naturalne. Wyższość prawa naturalnego ponad prawa dotychczas stanowione to punkt wyjścia dla oświeceniowych reformatorów. Jednym zaś z niezbywalnych praw człowieka, na które zwracał uwagę John Locke, pozostawało prawo do zdrowia i życia, którego naruszenie należy karać. W przypadku dramatu Załuskiego prawo to jednak zostaje nieco inaczej wdrożone. Tajemnicza postać z wizji Nędzarskiego, która przedstawia się jako Natura, popycha go bowiem do złamania prawa stanowionego w imię wartości najwyższych, jakimi są wspomniane ochrona zdrowia i życia rodziny.

Co jednak istotne dla głównego tematu moich rozważań, Nędzarski nie kradnie chlebów powodowany głodem. Jego motywem jest w głównej mierze chęć zapewnienia bytu rodzinie. Desperacja bohatera wynika zatem nie tylko z naturalnego porywu serca, lecz także z poczucia obowiązku, jaki spoczywa na nim jako na ojcu rodziny. Tym samym spór prawa naturalnego z prawem stanowionym przesuwają się

w stronę konfliktu porządku społecznego z interesami rodziny, która winna zapewnić swoim członkom bezpieczeństwo oraz środki do życia. Ustanowienie praw rodziny jako tych, które wypływają z porządku naturalnego, a przeciwstawienie ich prawom stanowiącym porządek społeczny okazuje się w pewnym sensie niezgodne z oświeceniową ideą praw naturalnych. Miały one bowiem stanowić podstawę ogółu regulacji życia społecznego. Dzięki jednak postawieniu autorytetu natury po stronie rodziny jako wspólnoty, konflikt między rodziną a państwem stał się kwestią znacznie bardziej fundamentalną aniżeli sprzeczność interesów partykularnych i powszechnych.

Jak się zatem wydaje, nie wystarczyło samo współczucie dla Nędzarskiego, żeby powstał konflikt między prawem do zapewnienia bytu rodzinie a ograniczeniami, jakie ustanawia władza państwowa. Słowa zrozumienia, a nawet podziwu ze strony stróżów prawa, którzy przyszli go aresztować, stanowią jedynie niewielki element maszyny tekstu, w całości nastawionej na uwiarygodnienie bohatera jako osoby krytycznie moralnej, a przy tym przestrzegającej porządku naturalnego. *Obraz nędzy ludzkiej* został bowiem skonstruowany nie wedle reguł prawdopodobieństwa, lecz modelu wyidealizowanego. Pompatyczny język postaci razić może współczesnego czytelnia, nie pozostawia jednak wątpliwości co do tego, że mamy do czynienia z postaciami nieskazitelnymi. Równie niewiarygodne wydać się muszą dziś koincydencje, tworzące akcję dramatu. Po pierwsze okazuje się, że okradziony przez Nędzarskiego starszy mężczyzna to Pan Staruszkiewicz, który poznawszy wcześniej niedolę jego żony i córki niósł dla nich rzeczony chleby. Sędzia wydający wyrok to przyjaciel Nędzarskiego z wojska, a jednocześnie ukochany jego córki. Jakby tego było mało, okazuje się on także synem Staruszkiewicza. Tak duże nagromadzenie niewiarygodnych wręcz zbiegów okoliczności każe wykluczyć kategorię prawdopodobieństwa i spojrzeć na rozwijające się wydarzenia jak na model czegoś bezwzględnie koniecznego.

Konflikt zobowiązań wynikających z relacji rodzinnych oraz prywatnych z władzą państwową został więc ukazany jako coś nieuniknionego.

Prowadzące do niego wydarzenia pojawiają się jakby „deus ex natura”. W tym jednak przypadku nie chodzi o interwencję natury boskiej, która kończy zbyt zawikłany spłot wydarzeń, lecz o mechanizm ciągłych interwencji w akcję. Mechanizm, który zastępując jednostkową intencję autora, tworzy wrażenie szerszego porządku, ze względu zaś na swoją arbitralność i konieczność „naturalnego porządku rzeczy”. Inaczej niż w utworach Eurypidesa interwencje te nie prowadzą do rozwiązania konfliktu, lecz – paradoksalnie – do jego utwierdzenia. W przypadku tragicomedii Żałuskiego nie mamy bowiem do czynienia z sytuacją, w której wybór jednej wartości prowadzi do zniszczenia innej. To raczej taka sytuacja, w której bohaterowie muszą żyć wedle dwóch przeciwstawnych porządków. Dramat polega zatem na tym, że nie sposób się z tej sytuacji wywikłać, gdyż odpowiedzialność za rodzinę wyklucza heroiczną śmierć. Natomiast komizm znajduje swoje potencjalne źródło w znanym kazusie „sługi dwóch panów”. Mamy więc do czynienia z tragicomicznym ciągiem zdarzeń, który odsłania dramatyczny wymiar życia pomiędzy dwoma porządkami, których uścisk jest tak mocny i niemożliwy do zwerifikowania, że może zdawać się naturalny.

POZA PRAWEM

Rozpoczęcie omówienia relacji między państwem a rodziną od analizy wybranych elementów dramatu *Obraz nędzy ludzkiej* ma dwie przyczyny. Po pierwsze, choć akcja sprawia wrażenie nieco naiwnej, a jej język jest zbyt egzaltowany, dramat Żałuskiego porusza większość zagadnień, jakie chciałbym tu podjąć. Po drugie, osadzenie wspomnianego konfliktu w szerszym kontekście kluczowego dla ówczesnych czasów sporu między porządkiem naturalnym a stanowionym sprawia, że rodzinne potyczki z prawem państwowym nabierają charakteru czegoś fundamentalnego, nieuniknionego, niejako wpisanego na trwałe w tworzący się nowy ład społeczny.

Tak mocne zaakcentowanie problemu praw rodziny w dramacie Żałuskiego znajduje swoje potwierdzenie w pozostałych dramach mieszczańskich. Kolejni bohaterowie muszą tu zmagać się z sytuacją, w której lojalność wobec rodziny czy przyjaciół stoi w sprzeczności z porządkiem prawnym oraz obowiązkami wobec państwa. Tym samym powracający problem, z którym mocią się postacie w kolejnych dramatach z przełomu XVIII i XIX wieku, utrwała się na zasadzie serii w dyskursie rodzinnym. Rodzina wytwarza tym samym swoją tożsamość poprzez ciągłe utarczki z zewnętrznymi regułami życia społecznego.

Proste powtarzanie czy ustanawianie tego konfliktu nie wyczerpuje jednak zakresu tego zjawiska. Kolejne dramaty nurtu mieszczańskiego w Polsce, choć uznawane za artystycznie i literacko niezbyt wyrafinowane, przyczyniają się do poszerzenia horyzontu refleksji nad kształtowaniem się rodziny jako wspólnoty, która stawia opór zewnętrznej opresji państwa. Dramatyzacje konfliktu między lojalnością wobec wspólnoty rodzinnej a obowiązkami wobec państwa mają więc z jednej strony pewną istotną cechę wspólną, z drugiej zaś podstawowy schemat akcji umiejscawiają w bardzo różnorodnych kontekstach. Dzięki temu tworzenie się tożsamości rodzinnej w starciu z porządkiem państwowym wrasta w szeroką panoramę życia. Utrwała się w dyskursie rodzinnym nie tylko jako hasło czy sytuacja modelowa, ale staje się jego żywotnym elementem, wydarzeniem, które w swój obręb wciąga także i inne elementy.

Zacznijmy jednak od cechy, która łączy interesujące mnie przykłady. Chodzi mianowicie o to, że we wpisanym w dawne dramaty konflikcie między oddaniem rodzinie a uznaniem praw państwowych został wyraźnie podkreślony aspekt refleksji intelektualnej. Choć więc mamy do czynienia z tekstami, w których emocje, egzaltacja i wzruszenia stanowią najważniejsze bodaj źródło wartości estetycznych, to potrzeba wyeksplikowania konfliktu między oddaniem rodzinie a uznaniem praw państwowych uruchamia dyskurs intelektualny. Emocjonalnym zachowaniom bohaterów prawie zawsze towarzyszą argumenty o charakterze przemyśleń oraz klarownego komentarza do sytuacji. Paradoksalnie, nadmiar

uczuc w dramatach epoki stanisławowskiej pozwala dostrzec, jak bezwzględnie w przestrzeń tę wnika rozum i wiedza, gdy na wokandzie stoją rodzina i obowiązek wobec państwa.

Wyrazistego przykładu współzależności obu tych dyskursów dostarcza ponownie *Obraz nędzy ludzkiej*. Tym razem uwikłany w dwuznaczną sytuację zobowiązań wobec rodziny i piastowanego urzędu okazuje się przyjaciel Nędzarskiego, niejaki pan Kochański. To prawda, kocha się on z wzajemnością w Marysi, córce głównego bohatera, ale tym lepiej utwierdza nas to w przekonaniu, że związki przyjaźni nakładają się w pewnym stopniu na rodzinne. Kochański okazuje się też sędzią, któremu przychodzi osądzić czyn Nędzarskiego. Zgodnie z konwencją dramatu wylewa zatem swoje żale w słowach podniosłych i pompatycznych, zwracając się do Marysi: „O przyjaźni święte imię! Węźle poświęcony dusz wspaniałych, węźle tak memu sercu upodobany! Ach, jakież gwałt uczynię naturze, jeżeli mię ścisła powinność przemoże” (s. 99). Nie w innym tonie odpowiada mu ukochana, rozpoczynając od uzbrojonego w liczne figury retorycznego pytania: „I jakże spojrzysz w sądowej izbie bez wstrętu, suchym okiem i czołem surowym, na tego nieszczęśliwego...” (s. 99). Potem zgłębia nieoczekiwane zmienia głos i odzywa się tonem uczonego prawnika, który brzmi tak, jak gdyby przedstawiała przykład w jakiejś poświęconej prawu dysertacji. Jej wypowiedź składa się z hipotetycznych słów ojca, którymi oskarżony miałby się zwrócić do przyjaciela i sędziego w jednej osobie: „Byłem pożyteczny bliźnim moim, zawsze miałem wstręt i zohydzenie zbrodni wszelakiej, stałem się ubogim, ale nie podłym. Choroba odjęła mi sposoby życia i osłabiła siły moje...” (s. 99). Ten wizerunek człowieka pożytecznego to niezwykle wyważona samoocena winowajcy, różna od pozostałych wypowiedzi, skrajnie emocjonalnych i emfatycznych. Zaledwie Marysia kończy swoją naukę o sytuacji człowieka upadłego, lecz uczciwego, ponownie wpada w ton, którego siłą nie jest rozważa i celność opisu, ale nachalność literackiego obrazowania: „Ach, kochany serdecznie Kochański, te łzy krwawe, które wylewam w twej przytomności, płynąć będą obficie, a płynące zatrą i zaglazują, dekret twój feralny...” (s. 99). Tak egzaltowany finał

nie zaciera jednak efektu wcześniejszego fragmentu, oddanego językiem rozsądnego wyводу prawnego. Przeciwnie, na zasadzie kontrastu podkreśla jego intelektualny wymiar. Spór tego, co rodzinne, z tym, co państwowe, wyłaniający się z polskich dramatów końca XVIII wieku, nie ogranicza się bowiem do najprostszych konfrontacji serca i rozumu. Emocjonalnym zachowaniom postaci prawie zawsze towarzyszą argumenty o charakterze przemyśleń oraz klarownego komentarza do sytuacji. Spór między prawami rodziny a kodeksami państwowymi nie przybiera postaci zderzenia dwóch nieprzystających do siebie rzeczywistości, emocjonalnej i rozumowej, lecz staje się nieuniknionym konfliktem, który wynika z konstrukcji porządku łączącego władzę państwową z prawami życia prywatnego.

Niemalże ten sam dylemat, który stał się udziałem Kochańskiego, dzieli Redlich, tytułowy bohater popularnej dramy *Burmistrz poznański*. Przejmując urząd burmistrza został on bowiem zmuszony do sądzenia Hrabiego Maurycego, który przemocą porwał z domu rodzinnego jego własną córkę. Choć sędzia wie o skłonności młodych ku sobie, na plan pierwszy wysuwa się jednak najpierw kwestia sądzenia we własnej sprawie. A dokładniej rzecz ujmując, w sprawie dotyczącej członka własnej rodziny. Zemsty sędziego ojca boją się pojmani żołnierze. Natomiast uszczęśliwiony wiadomością o złapaniu porywaczy Redlich dziękuje opatrności w następujących słowach:

Wyrwałeś córkę moją z rąk okrutnych, oddycham teraz. Boże, wołałem do ciebie o zemstę, odbierz ją mnie samemu... Umrą ci bezwstydni w katuszy (z uwagą) Lecz cóż ja mówię? Chęć zemsty za daleko mnie unosi. Zapomniałem, że sędzia – nie powinienem już osobistej słuchać urazy, sam tylko prawo mieć mi należy za prawo⁹.

Jak więc widać, obawy winowajców nie są całkiem bezpodstawne.

Sytuacja sądzenia osoby, która zawiniła wobec bliskiego, nie wyczerpuje się w dylemacie sędziego, który obawia się o to, czy zdoła zachować

9 Jan Baudouin, *Burmistrz poznański*, [w:] *Drama mieszczańska*, s. 412.

obiektywizm. Bardzo interesująco rysuje się także moment, w którym przychodzi on porozmawiać o sprawie z córką. Punktem docelowym sceny, który wpływa na dalszy rozwój akcji, okazuje się wyznanie, że porywacz nie pozostaje jej obojętny. Ojciec nie chciał jednak wybadać córki, lecz nakłonić do podpisania plenipotencji, pozwalającej mu reprezentować ją w sądzie. Czynił to z uwagi na przykrości, jakie mogłaby cierpieć jako ofiara porwania, kiedy ponownie stanie przed napastnikiem w sądzie i odpowiadać będzie na pytania przed zgromadzoną tam społecznością. Dramat uwrażliwia zatem odbiorców na kwestie praw ofiary, które wynikają z troski o jej zdrowie psychiczne. Reprezentantem owej troski okazuje się w tym przypadku nie tylko przedstawiciel prawa, ale i kochający ojciec, który nie tylko chroni swoje dziecko, ale dobrze też rozumie, czego doświadcza ono w tak trudnej sytuacji. Dlatego ostatecznie bierze całą odpowiedzialność na siebie, wyrażając zrozumienie dla jej postawy i uczuć w następujących słowach: „Jeśli cię przyrodzenie nadto czułą ukształciło, znieważylbym je poczytując ci to za występek”¹⁰. Z tych słów wynika jasno, że uczucie skierowane do innej osoby pozwala zmienić kwalifikację jej zachowania. Tym samym w krótkim fragmencie rozmowy ojca i sędziego w jednej osobie pojawiają się dwa istotne motywy, które pozwalają na zawieszenie obowiązku zeznawania w sprawie, która mniej lub bardziej bezpośrednio dotyczy jego córki. W pierwszym przypadku motywuje go chęć jej ochrony przed przykrymi społecznymi konsekwencjami, w drugim uwzględnienie jej osobistych uczuć wobec osoby stojącej przed sądem. Zagadnienie to pozostaje żywym elementem dyskursu prawnego do dziś, gdyż wcale nie jest tak klarowne, jakby mogło się wydawać. Z jednej strony mamy prawo do odmowy zeznań, jeśli mogłyby narazić zeznającego lub bliskie mu osoby na odpowiedzialność karną, hańbę lub dotkliwą i bezpośrednią szkodę majątkową. Z drugiej istnieje cały zespół działań przeciwdziałających temu prawu, gdy dobro pokrzywdzonego przewyższa szkody, jakie jego zeznanie może przynieść najbliższym.

¹⁰ *Ibidem*, s. 433.

Burmistrz poznański pokazuje tylko jedną stronę problemu. Istotne jednak wydaje się to, że ochrona jednostki w procesie sądowym splata się z dyskursem rodzinnym. Specyfika tej dramy polega jednak na tym, że nie przedstawia jedynie pasywnego prawa do ochrony prywatności, lecz czyni członka rodziny (ojca-sędziego) aktywną postacią, która działa na rzecz ochrony osoby mu bliskiej. Tym samym wyraźniej zarysowuje się tu konflikt dramatyczny między instytucją rodziny a instytucją wymiaru sprawiedliwości. Jeszcze inną wariację na temat konfliktu na linii życie rodzinne a obowiązki wobec państwa znajdziemy w opublikowanym w tej samej antologii *Zbiegu z miłości ku rodzicom*.

Jak w *Obrazie nędzy ludzkiej* motywem pobudzającym bohatera do działania jest w *Zbiegu z miłości ku rodzicom* bieda tytułowych rodziców. Młody żołnierz Gromko po dziesięciu latach nieobecności zatrzymuje się na kwaterze akurat u własnych rodziców. Odkrywa wtedy, że żyją oni w skrajnej nędzy, a narastające zadłużenie grozi im odebraniem domu. Jego dochody nie są na tyle wysokie, żeby mógł spłacić należności, dlatego decyduje się na dość karkołomną akcję. Namawia wuja Bartka, aby zaprowadził go do kancelarii wojskowej jako pojmanego zbiega. Ponieważ armia płaci tym, którzy pojmaną dezertera, Gromko umawia się z wujem, że wypłacone pieniądze odda on jego rodzicom. Pozornie uciekając z armii, młody człowiek nie narusza w zasadzie interesów państwa, jednak podkopuje pewien porządek oparty na obowiązku i honorze. Jego czyn jest o tyle znaczący, że uchodzi za oddanego żołnierza. Sama już zatem intryga otwiera przed nami nowy aspekt powtarzającego się w kolejnych dramatach konfliktu między porządkiem państwowym a zobowiązaniami rodzinnymi. Tym razem wchodzimy bowiem w symboliczną przestrzeń honoru, obowiązku czy przykładu, jaki dajemy innym. Dość niezwykle pomysł nieprawego zdobycia pieniędzy okazuje się jeszcze bardziej zawiślany w chwili, kiedy ojciec młodego żołnierza unosi się honorem i nie chce przyjąć pieniędzy, które zdobył jego brat, dwukrotnie łamiąc lojalność tak wobec rodziny, jak i państwa. Podobną sytuację, w której rodzina nie chce przyjąć pieniędzy pochodzących z nielegalnej działalności,

znajdziemy w popularnym dziś serialu *Breaking Bad*. Amerykańscy scenarzyści tak jednak poprowadzili intrygę, by główny bohater mógł przekazać pieniądze potajemnie. We wcześniejszej o dwieście lat polskiej dramie mieszczańskiej wszystkie wątpliwości rozwiane zostają za sprawą wyższych władz państwowych, w tym króla. W swej mądrości i dobroci nakazuje on bowiem ojcu przyjąć pieniądze, a syna rehabilituje, nadając mu stopień oficerski.

W przypadku obu omówionych dramatów konflikt między instytucją rodziny a instytucją państwa nie prowadzi jednak do ostatecznego rozstrzygnięcia. Tworzy raczej obraz, który przynosi odbiorcy poczucie niepewności, bez rozwiązania w finale. Służy temu po części konieczny ze względów polityczno-ekonomicznych panegiryczny charakter utworów tamtego czasu, w których wszelkie spory i zawiłości zdarzeń rozwiązywał łaskawy sąd Króla. Jednak ten naiwny zabieg przypodchlebiania się władcy oraz popierania jego oświeconej polityki sprawia, że dramaty kończą się załagodzeniem konfliktu, ale nie jego rozstrzygnięciem. Tym samym wyraźniej zwracają uwagę na istniejący problem.

SIŁA SPOKOJU MIESZCZANINA

Zarysowujący się w niektórych dramatach powstających pod koniec XVIII wieku nowy model rodziny przystaje do przemian zachodzących w prawie, nie oznacza jednak powszechnego trendu w ówczesnej twórczości dla teatru. Kształtowanie się dyskursu rodzinnego na gruncie konfliktu między rodziną a państwem widać znacznie wyraźniej w dramatach domowych, charakterystycznych dla dramy mieszczańskiej, aniżeli w pozostałych sztukach z tamtego okresu. Rosnąca w siłę nowa klasa społeczna, mieszczaństwo, starała się zdobyć konieczny autorytet, czemu niewątpliwie służyła również twórczość teatralna. Niezależnie więc od tego, czy akcja rozgrywała się w mieście czy też na wsi, dydaktyczno-oświeceniowy wymiar dramatów wyraźnie wskazywał

na potrzebę wzmocnienia pozycji niższych warstw społecznych oraz uznania moralności mieszczańskiej za istotny fundament porządku prawnego i społecznego.

Starcie między mieszczanami, którzy dążyli do stworzenia nowego porządku społecznego, a istniejącymi już grupami władzy stał się istotnym elementem dramaturgii końca XVIII wieku. Przestrzenią, w której spory owe się rozgrywały, a zarazem przedmiotem ataku lub obrony, stała się zaś między innymi rodzina. Tym samym dyskurs władzy splótł się – nie po raz pierwszy zresztą w historii – z dyskursem rodzinnym. Walka mieszczan o władzę przyjmowała na różnych polach i w różnych krajach postać odmienną, raz kompromisu, kiedy indziej ostrego sprzeciwu. W polskich dramatach mieszczańskich znajdziemy obie postawy. Dość przypomnieć syna-żołnierza z *Obrazu nędzy ludzkiej*, który zuchwale wygraża urzędnikowi nękającemu jego rodziców. Ostatecznie jednak akcja większości dramatów dąży do rozsądnego rozwiązania, którego gwarantem pozostaje król.

Konflikt dramatyczny przybiera różne stopnie natężenia, rodzi się zaś z tarć między różnymi warstwami społecznymi oraz z takich zjawisk, jak bieda, zwyczaj i władza. Jednak z perspektywy rozważań nad rodziną najbardziej interesującym, a jednocześnie chyba najbardziej powszechnym motywem, który stawał się sprężyną sporu w dramacie, pozostaje próba uwiedzenia czy wręcz wykradzenia córki (narzeczonej) z domu rodzinnego. Ten akt przemocy, czasem jedynie oszustwa lub rodzaj gry, bywa realizowany w różnych formach i odpowiadających im sytuacjach. Niejednokrotnie sprzymierzeńcem intruza okazują się sami rodzice, którzy jako uosobienie przywar szlacheckich wybierają dla córki równie mało wartościowego kawalera. Kiedy indziej młoda kobieta sama ulega ułudzie zewnętrznego blichtru i podąża za mężczyzną, od którego potem stara się uwolnić. W najprostszych schematach akcji zadufani kawalerowie próbują porwać córkę wbrew woli rodziców, a czasem i jej samej. Tak proste rozwiązanie nie oznacza jednak spłycenia wymowy całej akcji.

Wystarczy wrócić do *Burmistrza poznańskiego*. Przebieg porwania oraz motywy, jakie doń doprowadziły, wydają się wręcz banalne. Hrabia Maurycy, oficer stacjonujący w domu Redlicha, wdziera się do pokoju kobiet fortelem, bo tego domaga się jego natura zdobywcy. Kiedy podstęp wychodzi na jaw, młody żołnierz zostaje wykwaterowany z domu Redlicha. To drażni jego męską ambicję i skłania do nocnej akcji wykradzenia panny. Dalszy przebieg zdarzeń już znamy. Uczestniczy w nich jeszcze jedna ważna osoba, o której wcześniej nie było mowy, czyli generał Kulawski, wuj Maurycego. Kiedy dowiaduje się on o pojmaniu bratanka, wraca z wojskiem do miasta i grozi jego spaleniem. Żądaniu wydania więźnia przeciwstawia się Redlich, dotąd dobry kompan generała. Ich spór staje się okazją do tego, żeby ten ostatni wygłosił szereg pouczeń dotyczących praw miejskich, które jak nigdy wcześniej zaczynają brać górę nad swawolą wojska i autorytetem armii. Prowadząc bardzo wyważoną i przemyślaną grę, Redlich doprowadza do zgody. Maurycy zostaje uwolniony, ale musi pojąć za żonę porwaną wcześniej pannę. Przymus okazuje się całkiem miły hrabiemu. Dlatego właśnie w dramacie pojawiła się postać wuja, który chcąc uwolnić bratanka siłą, potem zaś oponując przeciwko małżeństwu, umożliwia przedstawienie walki o wcielenie w życie nowego porządku społecznego, reprezentowanego przez Burmistrza. Porządku opartego na rozwadze i negocjacji oraz pozwalającego na skuteczne (czyli akceptowane przez obie strony) egzekwowanie praw, przy jednoczesnym oddaniu drugiej stronie tego, co się jej należy. Barwna i żywa akcja przyjazdu wojsk do Poznania stanowi bowiem jedynie wciągający wstęp do zasadniczej części dramatu, która otwiera się na wymiar dyskursywny. Rozwikłanie wielostronnego konfliktu między głównymi postaciami odbywa się zatem na drodze negocjacji i ten rodzaj dramatyzacji stanowi istotną jakość tej sztuki, która wprowadza do życia publicznego porządek mieszczański.

Pisząc o dramatach, które w przestrzeń publiczną wprowadzają mieszczańską pochwałę rozwagi jako umiaru łączonego z odwagą, myślę o tych utworach, w których centrum znajduje się konflikt rodziny z porządkiem

państwowym. Rodziny, dodajmy, będącej bastionem walczącej o swoje prawa klasy mieszczańskiej. W wielu innych dramatach tamtego okresu, mimo propagowania postępowych wartości, traktowano rodzinę dość przedmiotowo. Wysoko cenione, w gruncie rzeczy kanoniczne, utwory polskiego oświecenia nie poświęcają jej zbyt wiele uwagi, choć ich akcja nader często wykorzystuje relacje rodzinne. Weźmy dla przykładu komedię *Fircyk w zalotach* Franciszka Zabłockiego. Przedstawia ona przemianę bałamutnego lekkoducha w prawdziwie kochającego mężczyznę. Znaczącą rolę w doprowadzeniu do ujawnienia wzajemnych uczuć Fircyka i Podstoliny odgrywa jej brat Aryst. Jednak jego relacje z siostrą pozostają poza horyzontem zainteresowania odbiorców, a on sam przedstawiony został jedynie pretekstowo. Jego skłonność do hazardu oraz nadpobudliwość stanowią źródło kolejnych kluczowych dla rozwoju akcji zwrotów, nie mają jednak żadnego znaczenia dla zrozumienia jego relacji z siostrą.

W *Powrocie posła* Juliana Ursyna Niemcewicza głównym powodem do chwały staje się obywatelska postawa powracającego do domu syna. Jego poczynania, zmierzające do zdobycia ręki Teresy, odsłaniają przed nami nie tyle wizerunek dobrego męża, ile przede wszystkim oddanego obywatela, któremu należy się nagroda w postaci wymarzonej małżonki. Ostatecznie bowiem szczęście rodzinne powinno służyć krajowi, o czym poucza w finale Podkomorzy:

Bajamy wraz dzieląc pomyślnie godziny (...)
Cnotliwie wszyscy w zgodzie i jedności żyli
I na szczęście Ojczyzny i dzieci patrzyli¹¹.

Szczęśliwa rodzina i jej potomkowie to warunek silnej ojczyzny. W pierwszym z przywołanych dramatów relacje rodzinne służą do zbudowania zabawnej komedii. W drugim szczęście rodziny wpisuje w swój dyskurs polityka.

¹¹ Julian Ursyn Niemcewicz, *Powrót posła*, <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/powrot-posla.html>, wers 1624-1628 (12.03.2014).

Nie przywołuję jednak przykładów przedmiotowego wykorzystania rodziny w tekstach dramatycznych, żeby krytykować takie praktyki. Chciałbym natomiast podkreślić różnicę między wykorzystywaniem relacji rodzinnych jedynie jako matrycy dla rozwijającej się akcji a omawianymi przeze mnie dramatami mieszczańskimi końca XVIII wieku, w których rodzina pojawia się w samym centrum akcji jako wspólnota podejmująca działania dla osiągnięcia własnych celów.

PERSPEKTYWA OGÓLNA ORAZ DROBNOSTKI

Zasadnicze przesunięcie, jakie daje się dostrzec w analizowanych utworach, polega na tym, że rodzina przestaje być zaledwie „miejscem” akcji, a staje się jednym z jej bohaterów. Źródłem tego przesunięcia jest zlokalizowanie konfliktu dramatycznego na linii rodzina – państwo. Punktem wyjścia staje się przyczyniające się do budowy napięcia w dramacie zderzenie racji. Jak już jednak wcześniej pisałem, nagromadzenie emocji nie prowadzi do ich wybuchu, puentującego całość wydarzeń, lecz rozwija się za sprawą negocjacji. Mamy zatem do czynienia z formą słabego dyskursu dramatycznego, którego słabość to z jednej strony konsekwencja dydaktycznego charakteru pisanych utworów, z drugiej czasu przejściowego dla formy dramatycznej, która po odrzuceniu przez twórców dawnych sposobów pisania nie doczekała się jeszcze nowych, kanonicznych ujęć. Taka właśnie sytuacja umożliwiła autorom przedstawianie rodziny jako podmiotu w przestrzeni społecznej. Co istotne, rodzina zyskała nie tylko status podmiotu akcji, ale i głos. W dramie mieszczańskiej pojawiają się bowiem wypowiedzi, których prymarną funkcją jest refleksja nad życiem rodzinnym, w mniejszym zaś stopniu budowanie akcji czy kreślenie charakterów. Nie chodzi wprawdzie o zjawisko ilościowo czy jakościowo dominujące, te refleksje otwierają jednak dość interesującą perspektywę spojrzenia na rodzinę w tamtym czasie. W omawianych utworach, jak i w wielu innych, instytucją przypominającą

o zobowiązaniach obywatela wobec państwa pozostawało przede wszystkim wojsko. Z jednej strony dokonywało ono poboru, odbierając rodzinom młodych mężczyzn, z drugiej w dramatach przedstawiano je jako instytucję wychowawczą.

Tym samym dramat tworzył mininarrację łagodzącą konflikt między dokonującą poboru armią a prawem rodziny do zatrzymania młodego mężczyzny dla siebie. Kiedy siostrzenica Redlicha niepokoi się, że jej ukochany Maurycy chce wstąpić do wojska, generał Kulawski uspokaja ją następująco: „Moja panno luba ustąp mi go na rok przynajmniej, a godniejszym go ciebie uczynię. Cóż, albowy nie rada mieć z niego oficera?”¹². W ten sposób armia spłacała dług wobec rodziny, zmieniając młodych mężczyzn w lepszy materiał na męża. Nie tylko o zaszczyty i pozycję zresztą chodziło. Zgodnie z obrazem, który przekazują ówczesne dramaty, żołnierze bywali „rozpustnikami” w mieście, ale na wojnie uczyli się samodzielnego życia oraz wykonywania wielu przydatnych obowiązków domowych. Oficer Dobrołębski z dramatu *Zbieg z miłości ku rodzicom* to znakomity kucharz, który wyręcza starszą gospodynię, u której się zatrzymali. Nie tylko nosi drewno, czy przyrządza potrawy, ale ku jej przerażeniu zabiera się też za zmywanie naczyń. Sytuacja ta daje starszej kobiecie okazję do pochwalenia żołnierzy, którzy „powinni być dobrymi mężami. Oni wszystkiego się chwycą. Żonom z nimi dobrze być musi”¹³. Tak korzystna ocena wartości żołnierzy jako przyszłych mężów nie przesłania jednak obiektywnie negatywnych konsekwencji, jakie przynosi powołanie do wojska.

Dramat rodziny bohatera sztuki *Zbieg z miłości ku rodzicom* wyrasta przecież nie z czego innego, jak z wieloletniej nieobecności syna w domu, co przyczynia się do upadku gospodarstwa jego rodziców. Co więcej, jedyny syn w gospodarstwie trafił do wojska w wyniku machlojek urzędniczych. Byłoby więc naiwnością sądzić, że dydaktyzm dramy z czasów

12 Jan Badouin, *op. cit.*, s. 388.

13 *Zbieg z miłości do rodziców*, s. 278.

oświecenia ogranicza się do pozytywnego obrazu życia, który miałby dodawać otuchy czytelnikom. Niewątpliwie jednak w każdej niemal dramatycznej i często zawikłanej sytuacji omawiane utwory starają się podpowiadać postawy godne naśladowania, pełne prawości i szacunku dla drugiego człowieka. Taką postawę reprezentuje na przykład Redlich. Kiedy deklaruje, że jako posag odda siostrzenicy połowę swoich dóbr, nie omieszką dodać, że dla niego samego największym bogactwem pozostaje ona sama. I nie chodzi wyłącznie o zwrot retoryczny, gdyż to, że burmistrz wyżej ceni sobie ludzi od pieniędzy, potwierdzają inne sceny. Kolejnym przykładem roztropnego podejścia do życiowych problemów jest postawa Józefa ze *Zbiega z miłości ku rodzicom*. Powróciwszy po latach wojaczki do domu, pyta o ukochaną Basię. Od matki dowiaduje się, że wyszła za mąż i ma czwórkę dzieci. Nadal się jednak dopytuje: „Cóż i nie chciała na mnie czekać?”. Wtedy matka odpowiada spontanicznie: „Miły Boże, wszakże to już dziesięć lat, jak ciebie nie było. Jakże ta biedna dziewczyna tak długo na ciebie czekać mogła?”¹⁴. „To już dziesięć lat temu, jakem stąd poszedł?” – dziwi się Józef. A potem dodaje z troską: „A jakże jej się powodzi, czy ma się dobrze?”. Dydaktyzm oświeceniowy podpowiada więc, jakie zalety mogą nieść ze sobą trudne, acz nieuniknione zdarzenia (na przykład pobór do wojska), podsuwając jednocześnie wzory postaw, które na plan pierwszy wysuwają nie abstrakcyjne wartości czy ambicje, ale dobro drugiego człowieka oraz własne.

W tym etycznym wymiarze omawiane dramaty dobrze zatem ważą przeciwstawne racje. W dążeniu do ugruntowania postaw zapewniających kompromis nie idą jednak w kierunku ugody wyrastającej z rezygnacji. Bohaterowie wielu dramatów okresu oświecenia są bowiem postaciami na wskroś silnymi. Burmistrz z Poznania potrafi chwycić za broń, a także prowadzić twarde negocjacje z generałem grożącym najazdem, kiedy wymaga tego obrona praw miejskich. Józef, który ucieka z wojska dla poratowania rodziców, to także mężczyzna odważny, prawy, ale i krewki,

¹⁴ *Ibidem*, s. 252.

kiedy na drodze staje mu nieuczciwy urzędnik. Ostateczny konsensus między reprezentantami państwa i rodziną to najczęściej mądre rozwiązanie, które po obu stronach wymaga ludzi statecznych, ale i silnych. Rodzina potrzebuje bowiem skutecznych obrońców, którzy nie poddają się zbyt łatwo, ale też nie szafują życiem w obronie abstrakcyjnych idei. Zgodnie z oświeceniową filozofią najważniejsi w rodzinie są bowiem ludzie, którzy ją tworzą.

CO BYŁO DALEJ

Omówione do tej pory polskie dramaty mieszczańskie końca XVIII wieku dobrze oddają dydaktyczno-idealistyczny wymiar tego nurtu twórczości, który nie ogranicza się jednak do naiwnego optymizmu. Prowadząc do finału pozytywnego dla postaci, nie łudziły jednak odbiorców wizją, że wszystkie unaocznione konflikty znajdą swoje rozwiązanie za sprawą wspałałomyślnego uchylenia wyroków, które dotknęły pokrzywdzonych obywateli lub ugody między stronami przedstawionego sporu. W konsekwencji konflikt dramatyczny nie ograniczał się do funkcji estetycznych, ale problematyzował też wiele istotnych zagadnień społecznych. Wśród źródeł deliberatywnego podejścia do konfliktu dramatycznego można wskazać ogólne starania klasy mieszczańskiej o wzmocnienie własnej pozycji oraz węższą perspektywę przemian społecznych, którą wyznaczają zmiany w prawie, zwłaszcza te odnoszące się do funkcjonowania rodziny.

Wydarzenie emblematyczne dla pierwszego rodzaju zjawisk to bez wątpienia czarna procesja przedstawicieli miast królewskich, której celem było upomnienie się o prawa publiczne dla mieszczan. Manifestacja ta odbyła się 2 grudnia 1789 roku. Jej uczestnicy ubrani na czarno przemarszerowali pod przewodem prezydenta Warszawy Jana Dekerta do miejsca obrad Sejmu Czteroletniego, starając się wyrzucić presję na obradujących posłów, którzy powinni przyznać lub przywrócić mieszczanom prawa

równe prawom szlachty. Ten spór między mieszczanami a szlachtą znalazł swoje odbicie w utworach dramatycznych. Już przywołane sztuki klarownie pokazują, że konflikt dzielił postacie dramatu na szlachtę reprezentującą władzę państwową oraz mieszczan.

W wymiarze bardziej szczegółowym walka mieszczan o poszerzenie należnych im praw ujawnia się w twórczości scenicznej za sprawą walki rodzin mieszczańskich z nieprzyjaznym systemem państwowym oraz porządkiem zwyczajowym, który dawał szlachcie znaczną przewagę nad członkami stanu mieszczańskiego. Rodzina w tej perspektywie stawała się głównym podmiotem działań na rzecz zapewnienia i egzekucji praw stanu mieszczańskiego. Przodująca funkcja rodziny w sporze klasowym, który zintensyfikował się w Polsce pod koniec XVIII wieku, znajduje też potwierdzenie w ówczesnym dyskursie prawnym. Na początku tego tekstu przytoczyłem tezę Kraft o zwiększającym się zainteresowaniu sprawami rodziny ze strony prawa państwowego. W rozprawie poświęconej historii prawa do XIX wieku dla zobrazowania swojej tezy powołuje się ona na kodeksy prawa cywilnego francuskiego (*Kodeks Napoleona*, 1804), niemieckiego (*Ogólny Kodeks Prawa Cywilnego*, Monarchia Habsburska 1811), pruskiego (*Ogólne Prawo Ziemskie*, 1774) oraz rosyjskiego (*Svod Zakonov*, 1832), które zaczęły obowiązywać w Polsce po rozbiorach. Idąc za sugestią Kraft, że w całej Europie istniała tendencja do ujednolicania cywilnego prawa państwowego, trudno nie dostrzec, że poza kodeksem pruskim wszystkie inne powstały później aniżeli analizowane tu dramaty. Dlatego warto przyjrzeć się rozwojowi podobnego prawa w Polsce. Dostarczy to nie tylko bogatego materiału do analizy, lecz także pokaże wyraźne powiązania z zagadnieniami podnoszonymi w dramatach mieszczańskich końca XVIII wieku.

Prace nad reformą prawa za czasów panowania Stanisława Augusta można podzielić na trzy etapy. „Pierwszy związany z reformami Czartoryskich w latach 1764-1768, drugi to dyskusja nad *Zbiorem praw* Andrzeja Zamoyskiego (1776-1780), trzeci obejmuje działalność

reformatorską Sejmu Wielkiego (1788-1792)¹⁵. Prace pierwszego etapu koncentrowały się na reformach prawa sądowego. Jednak *Kodeks praw Zamoyskiego* obejmuje już szeroki zakres spraw cywilnych. Nie został on jednak przyjęty do realizacji, zaś wprowadzenie przepisów *Kodeksu Stanisława Augusta* uniemożliwił trzeci rozbiór Polski. Zbiór rozwiązań dwóch ostatnich kodeksów pozostał zatem w sferze projektów. Jednak żywa dyskusja, która toczyła się wtedy wokół prac nad nimi, zaświadcza o tym, że stanowiły one niezwykle żywy element ówczesnego życia społecznego.

Dla Zamoyskiego, jak wynika ze wstępu, punktem wyjścia prac nad *Zbiorem* była konieczność uporządkowania prawa cywilnego oraz wprowadzenie skutecznej jego egzekucji. Wśród wielu kwestii normujących życie prywatne obywateli znalazły się także prawa mieszczan oraz regulacje życia rodzinnego. Celem było stworzenie odpowiednich warunków do rozwoju handlu oraz przemysłu. Propozycje Zamoyskiego podkreślały wolność osób stanu mieszczańskiego, otwierając im także drogę do kariery wojskowej, na równych prawach ze szlachtą. Wspomina o tym jeden z artykułów, podkreślając zarazem, że mieszczenie „dla zasług w wojsku, lub innych talentów mogą do prerogatyw szlachectwa być dopuszczeni”¹⁶. Do tej pory mieszczanin mógł służyć w wojsku, kodeks wszakże podkreśla jego słuszne prawo do awansu tak zawodowego, jak społecznego. O takim właśnie awansie wspomina generał Kulawski w *Burmistrzu poznańskim*, kiedy proponuje, że przyjmie Maurycego do swojej armii. Dramat umacniał zatem w dyskursie publicznym ideę prawa mieszczanina do awansu społecznego w postaci służby wojskowej. W tym samym tekście pojawia się również inna kwestia istotna dla reform prawa polskiego w XVIII wieku. Chodzi mianowicie o zakres władzy sądów miejskich. Rozwijający

15 Wojciech Szaflarski, *Kodeks Stanisława Augusta*, Wydawnictwo Poznańskie 2007, s. 33.

16 *Zbiór praw sądowych przez ex-kanclerza Andrzeja ordynata Zamoyskiego ułożony i w roku 1778 drukiem ogłoszony*, red. Walenty Dutkiewicz, Skład Główny w Księgarni Gebethnera i Wolffa 1874, s. 222.

się w dramacie spór o prawa do sądzenia przestępstwa dokonanego przez oficera na terenie miasta, znajduje swój refleks w proponowanych przez Zamoyskiego uregulowaniach tego, kiedy i na jakich prawach szlachcic może odpowiadać przed sądem miejskim¹⁷. Wspomniane tu regulacje wyraźnie wzmacniały pozycję mieszczan, jednak z życiem rodziny wiązały się dopiero na teatralnej scenie.

W *Zbiorze praw* Zamoyskiego znalazły się także działy poświęcone bezpośrednio rodzinie, a wśród nich regulacje dotyczące zagadnień finansowych, czyli na przykład posagu, spadków, dożywocia. Artykuły bardzo szczegółowo ustalały, jak dużą część jakiego majątku mąż może zapisać żonie po swojej śmierci oraz komu przypadną pozostałe pieniądze. Jeśli te szczegółowe ustalenia zestawimy z wzniosłymi deklaracjami Redlicha, który dobrowolnie oddaje siostrzenicy część majątku z miłości do brata i do niej samej, okaże się, jak dyskurs natury uczuciowo-etycznej nakłada się na zapisy kodeksu. Ten bowiem, kierując się zasadą ogólnej sprawiedliwości, odbierał jednostce prawo do dzielenia się dobrami z rodziną wedle własnego uznania. Ingerencja prawa w życie prywatne zaznacza się jeszcze wyraźniej w zapisach *Kodeksu Stanisława Augusta*, który reguluje precyzyjnie nie tylko kwestie finansowe rodziny, ale określa również przyczyny rozwodu, a nawet obowiązki dzieci wobec rodziców. I chociaż zapisy mają tu charakter dość ogólny, nakazując dzieciom szacunek, wdzięczność, a także służenie pomocą, to przecież stanowią wyraźny dowód tego, że prawo państwowe wkracza bez pardonu w sferę intymnego życia wspólnoty rodzinnej¹⁸. Wracając do omówionych już wcześniej dramatów, możemy dostrzec, jak po raz kolejny dyskurs sentymentalno-uczuciowy splota się z publicznym dyskursem prawnym. Rozpaczająca nad brakiem pomocy dla rodziców córka Nędzarskiego, czy dezercerujący z armii Gromko, który czyni to jedynie z miłości do bliskich, stają się z jednej strony teatralnym

¹⁷ *Ibidem*, s. 810.

¹⁸ Wojciech Szafrński, *op. cit.*, s. 233.

obrazem właściwej postawy dzieci wobec rodziców, z drugiej strony przeciwwagą dla bezdusznych zapisów kodeksu, które miłość rodzinną przekuwają w skodyfikowany obowiązek.

Tak wyraźne zbieżności tematów przewijających się przez utwory dramatyczne, a jednocześnie obecnych w prawnej debacie publicznej, dowodzą tego, że kwestia miejsca rodziny w szerszym horyzoncie życia społecznego była w Polsce pod koniec XVIII wieku istotnym przedmiotem refleksji. Jednocześnie zderzenie racjonalnego języka prawnego z emocjonalnymi ujęciami relacji rodzinnych pozwala dostrzec, w jaki sposób porządek prawny scentralizowanego państwa wkraczał w przestrzeń życia prywatnego, podporządkowując sobie coraz szerszy jego zakres. Teatr i utwory dla niego pisane dramatyzują ten proces, przedstawiając odbiorcom rozwój konfliktu między interesami rodziny i państwa. Jak się jednak wydaje, taka formuła dramatu wyczerpała się wraz z rozbiorami, oznaczającymi upadek państwowości polskiej. Badając sytuację rodziny w XIX wieku, trzeba oczywiście wziąć pod uwagę relacje, jakie ukształtowały się między rodziną a instytucjami państwowymi w różnych zaborach. Nowe władze nie stanowiły jednak emanacji woli Polaków, dlatego konflikt między rodziną a państwem nie prowadził do rozterek wynikających z tego, że walka o własne prawa była zarazem walką z porządkiem stanowiącym w imieniu ogółu obywateli. Kiedy nastały rządy jednoznacznie obce, potencjał dramatyczny takiej dwuznacznej roli państwa całkowicie się wyczerpał. Uwaga przesunęła się w stronę konfrontacji z najeźdźcą, eksploatując sytuację konfliktu między obowiązkiem wobec rodziny a potrzebą obrony kraju, lub zamykając się w wewnętrznych konfliktach życia rodzinnego.

Ostatnie zdanie, które stanowi raczej hipotezę niż stwierdzenie, wymaga sprawdzenia także dlatego, że referowane zmiany wydają się typowe także dla twórczości w tych krajach, w których nie doszło do upadku państwowości. Choć wskazanie na utratę niepodległości jako na przyczynę zmiany repertuaru rozwiązań dramaturgicznych wydaje się hipotezą dość słabą, to jednak samo jej rozważenie prowadzi do interesujących

wniosków. Okazuje się bowiem, że kształtujący się w XVIII wieku w polskim dramacie konflikt między rodziną a państwem, już się później raczej nie powtórzył w opisanym przeze mnie aspekcie. Relacje rodzinne stają się bowiem przedmiotem dramatyzacji bądź w kontekście zagrożenia państwa, któremu rodzina winna się przeciwstawić, bądź jako przestrzeń konfliktów wewnętrznych. W pierwszej połowie XIX wieku przyczyną takiego stanu rzeczy był nie tylko wspomniany już brak własnej państwowości, lecz także dominacja modelu rodziny szlacheckiej, żyjącej w dworku lub innej ziemskiej posiadłości. Szlachta, która w tradycji polskiej stanowiła źródło praw oraz często samowolnie je egzekwowała, nie nadawała się raczej na adwersarza instytucji państwa.

Sytuacja zmieniała się nieco w chwili, kiedy w latach sześćdziesiątych XIX wieku na teatralnych scenach ponownie pojawił się dramat mieszczański. Wraz z rozwojem kapitalizmu kwestie społeczne stały się po raz kolejny przedmiotem zainteresowania dramatopisarzy, kiedy pojawiły się dogodne okoliczności dla szerszego podjęcia tematów związanych z rodziną. Mimo realnej obecności władz zaborczych ważne dla ówczesnego czasu zagadnienia pracy, uczciwości oraz życia rodzinnego odsunęły na plan dalszy kwestie walki narodowo-wyzwoleńczej. Powrót mieszczańskiego świata na scenę nie oznaczał jednak powrotu rodziny jako podmiotu akcji dramatycznej. Często wykorzystywanym motywem w dramatach rozgrywających się w przestrzeni rodziny mieszczańskiej było bowiem zderzenie żądz wzbogacenia się z takimi wartościami, jak miłość i uczciwość. Małżeństwo dla pieniędzy stało się zatem głównym przedmiotem refleksji lub motywacji dla działań bohaterów, którzy poświęcają się, wchodząc w związki małżeńskie dla uchronienia rodziny przed katastrofą finansową. Bliższe przyjrzenie się tym dramatom przekonuje jednak, że także kwestię wyboru między miłością a dochodem autorzy często traktowali jedynie pretekstowo.

Wśród wielu sztuk, w których główną oś akcji stanowią miłość i pieniądze, wskazać można takie utwory, jak *Wizyta Pana Feliksa* Adama Bełcikowskiego, gdzie akcja rozgrywa się wokół sprawy małżeństwa dla

pieniędzy, *Rozbitki* Józefa Blizińskiego, czy *Małżeństwo Apfel* Kazimierza Zalewskiego. Dramaty mieszczańskie końca XIX wieku nie ograniczały się jednak do eksplorowania kwestii małżeństw dla poprawy kondycji podupadającej finansowo arystokracji. Recenzje z tamtego okresu dowodzą niezbicie, że od utworów dramatycznych oczekiwano zarysowania szerszego tła epoki, przedstawienia ważkiego problemu społecznego czy moralnego oraz „prawdziwości” i „wierności życiu”. Określenia te wprawdzie rozumiano rozmaicie, jednak trudno nie dostrzec w krytyce teatralnej skłonności do postrzegania teatru jako lustra, w którym odbijać się miały ważne kwestie ówczesnego życia. Na scenie pojawiła się zatem sprawa emancypacji kobiet za sprawą *Emancypowanych* Michała Bałuckiego, czy krytyka celibatu w *Ojcu Makarym* Aleksandra Świętochowskiego. A także obraz Innego przedstawiany przede wszystkim na przykładzie Żydów, bohaterów takich dramatów, jak *Żyd* Edwarda Lubowskiego, czy wspomniane już *Małżeństwo Apfel* Zalewskiego. W panoramie ówczesnych dramatów znalazły się ponadto ujęcia o mniejszym potencjale politycznym, jednak istotnym dla zrozumienia perspektywy, z której ówcześni autorzy kreślili swoje wizje rzeczywistości. Henryk Struve w recenzji z *Nietoperzy* Lubowskiego chwali odkrycie jednej z narodowych wad Polaków, czyli skłonności do kształtowania się opinii publicznej pod wpływem plotek¹⁹. W niezwykle popularnej komedii *Przed ślubem* Zalewski przedstawia pozytywny obraz bohatera, który mimo swojej ułomności potrafi znaleźć szczęście w poświęceniu dla innych.

Głównym tematem pozytywistycznych dramatów mieszczańskich była jednak rzeczywistość kapitalistyczna, którą rządził pieniądz. Tak dzieje się choćby we wczesnej sztuce Sarneckiego *Febris aurea*, w której autor przedstawił kolekcję postaci ogarniętych gorączką dorabiania się wszelkimi możliwymi sposobami. Jacek Lipiński, podsumowując całość zawiłanej akcji dramatu, zwrócił uwagę na to, że

19 Henryk Struve, „*Nietoperze*” E. Lubowskiego, „Kłosy” 1875, nr 498, s. 27.

zagadnienia przedstawione w *Febris aurea* – obejmują większość spraw, związanych z sytuacją polskiej burżuazji w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Pisarz krytykuje arystokrację, „wytrąconą z siodła” i plutokrację miejską, której celem jest gwałtowne zdobywanie pieniędzy, ich ciemne machinacje, w rezultacie prowadzące do ruiny. Wśród bohaterów znajdują się przedstawiciele różnych warstw społeczeństwa. Należą do nich arystokraci, szlachcice, rdzenni mieszczaństwo, wzbogaceni chłopcy i Żydzi. Są nimi wszyscy, którzy nie znają umiaru w robieniu pieniędzy²⁰.

W *Febris aurea* oglądamy całą panoramę postaci opętanych chciwością oraz wszelkiego rodzaju mechanizmy oraz ścieżki nieuczciwego zdobywania majątku. Krytyczny rozmach utworu Sarneckiego dobrze oddawał skalę problemów, które znalazły się w samym centrum refleksji w polskich dramatach mieszczańskich końca XIX wieku.

Tak szeroki zakres ważnych zagadnień społecznych na plan dalszy zepchnął kwestie życia rodzinnego. Rodzina nie pasowała również do obowiązującej w ówczesnym dramacie mieszczańskim konstrukcji akcji, która opierała się na konflikcie jednostki ze zbiorowością²¹. Swoje znaczenie miały także zmiany w prawie rodzinnym w wyniku zaborów. Wprowadzony w 1826 roku w Królestwie Polskim kodeks cywilny wzorował się w znacznym stopniu na Kodeksie Napoleona, który bardziej ingerował w życie prywatne rodziny niż przepisy wypracowane przed oraz w trakcie Sejmu Wielkiego. Coraz wyraźniejszy stawał się także podział na życie prywatne i publiczne. Tym samym ograniczone zostało pole potencjalnego konfliktu. Z jednej strony mamy bowiem do czynienia z silnym prawem regulującym szereg spraw rodzinnych, z drugiej ideę rozdziału między życiem rodziny a zaangażowaniem jej członków (przede wszystkim mężczyzn) w życie publiczne. W pierwszym przypadku państwo wydaje się zbyt silnym przeciwnikiem, w drugim tworzy iluzję całkowitej rozłączności interesów rodziny i państwa. Wydaje się ponadto,

²⁰ Jacek Lipiński, *Wstęp* [do:] *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*, Ossolineum 1953, s. XXX-XXXI.

²¹ Dobrochna Ratajczakowa, *W kryształach i płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006, s. 294.

że zaciera się również konflikt między mieszczaństwem a szlachtą (oraz pozostałymi klasami społecznymi), które zaczyna łączyć coraz więcej wspólnych interesów. Przecież choćby liczne małżeństwa zubożałych szlachciców z bogatymi mieszcżankami w ówczesnych dramatach tworzą obraz coraz mocniejszej sieci powiązań między oboma stanami.

Wskazane powyżej przyczyny, dla których rodzina traci w dramatach pozycję podmiotu wydarzeń, potraktować można jedynie jako pewne sugestie, które kreślą mapę powiązań między przemianami w dyskursach społecznych i estetycznych a miejscem rodziny w dramacie. Znacznie istotniejsza od pojedynczych związków wydaje się jednak wyłaniająca się z owych dyskursów skłonność do dychotomicznego ujmowania rzeczywistości. Popularna forma dramatu mieszczańskiego końca XIX wieku podkreślała wagę opozycji między jednostką a ogółem. W porządku estetycznym realizm rozumiany jako „prawda życiowa” przeciwstawiany był ujęciom ocenianym jako nierealne. Relacje między rodziną a państwem określał rozdział przestrzeni prywatnej od publicznej. Skłonność do porządkowania rzeczywistości przy wykorzystaniu modeli opartych na dychotomicznych podziałach prowadziła zaś do eliminowania takiego rozumienia rodziny, jakie ukształtowało refleksję reformatorów w XVIII wieku. Ówczesna wizja rodziny mieszczańskiej wymykała się bowiem dwudzielnemu porządkowi świata, w którym prywatność stanowi alternatywę wobec publicznych zobowiązań obywatela. Rosnąca w siłę pod koniec XIX wieku nowa klasa mieszczańska najwyraźniej potrzebowała klarownych rozstrzygnięć zamiast refleksji nad złożoną naturą świata. W konsekwencji dramaty odsłaniające niejednoznaczną pozycję rodziny w przestrzeni społecznej, dzielącej się na życie prywatne i publiczne, zostały zepchnięte poza horyzont zainteresowania tak twórców, jak odbiorców. Jednocześnie rodzina utraciła swoją podmiotową autonomię, której – jak się wydaje – do dziś nie odzyskała.

To prawda, w wielu deklaracjach współczesnych polityków czy instytucji publicznych można odnaleźć wezwania, by uznać podmiotowy charakter rodziny. Głównym promotorem takiego traktowania rodziny jest

Kościół katolicki. W artykule o suwerenności rodzin ksiądz Aleksander Sobczak zrównał tożsamość małżeństwa z akceptacją „suwerennej władzy małżonków, która nadaje rodzinie charakter podmiotu społecznego, a tym samym prawo do podstawowych artykulacji społecznych i ekonomicznych”²². Idea prawnego usankcjonowania podmiotowego charakteru rodziny pojawiła się także w sejmie za sprawą poselskiego projektu powołania Rzecznika Praw Rodziny. W uzasadnieniu tego projektu poseł sprawozdawca wyjaśniał, że Rzecznik

zajmowałby się rodziną jako podmiotem zbiorowym. (...) W dotychczasowym systemie prawnym praktycznie jedynie poszczególni członkowie rodzin są podmiotem prawa, a nie rodzina jako całość. Tymczasem pojęcie rodziny funkcjonuje w konstytucji, kodeksach i ustawach szczególnych, choć nie zostało zdefiniowane i ujęte całościowo. Ten stan trzeba zmienić, a w zasadzie uzupełnić²³.

Mimo znacznej popularności przypominania o potrzebie podmiotowego traktowania rodziny, trudno znaleźć przykłady dramatów, w których centrum znajduje się rodzina jako wspólnota. Deklaracje nie znajdują potwierdzenia w narracjach czy dramatyzacjach, które ucieleśniają nasze wyobrażenia o życiu w rodzinie oraz modele praktycznych zachowań. Omówione na początku przykłady współczesnych narracji rodzinnych nie dają większej szansy na potraktowanie ujawniających się za ich sprawą wizerunków rodzin jako wspólnot budujących własną podmiotowość. Zgodnie z logiką tych narracji rodzina potwierdza swoją wartość w poświęceniu dla ojczyzny albo stanowi jedynie punkt odniesienia dla indywidualnego spełnienia. Natomiast w przypadku zainteresowania konfliktem wewnątrz rodziny najczęściej staje się ona przedmiotem sporu toczącego

22 Aleksander Sobczak, *Suwerenność rodziny*, <http://mateusz.pl/rodzina/as-sr.htm> (12.03.2014).

23 Tadeusz Woźniak, *Projekt ustawy o Rzeczniku Praw Rodziny*, druk nr 722, 2012, <http://www.sejm.gov.pl/sejm7.nsf/wypowiedz.xsp?posiedzenie=25&dzien=1&wyp=111> (12.03.2014).

w zgodzie z „modelem zaborczym”. Kolejne akty rozgrywającego się dramatu rodzinnego nie prowadzą do jego rozstrzygnięcia czy zakończenia, gdyż stanowią zaledwie pretekst do sporów między komentatorami, których jedynym celem pozostaje udowodnienie własnej racji. W efekcie rodzina rozumiana jako podmiot znika z dyskursów społecznych.

MODEL OTWARTY – WSZYSTKO, CO KOCHAM

Od wszystkich reguł istnieją, rzecz jasna, wyjątki. Są one o tyle ważne, że pozwalają lepiej naświetlić mechanizm ustanawiający reguły. Z tego też względu na koniec moich rozważań chciałbym przywołać film Jacka Borcucha *Wszystko, co kocham* (2010), w którym przedstawiona została historia miłości dwojga maturzystów, Janka i Basi. Ojciec Janka jest oficerem marynarki, powołanym do czynnej służby w czasie stanu wojennego, stanowiącego tło głównego nurtu wydarzeń. Rodzina Basi angażuje się po stronie Solidarności, a jej ojciec nie lubi mundurowych. Borchuch nie koncentruje jednak uwagi widza ani na konfliktach, ani na wątku miłosnym. W centrum filmowej dramatyzacji znajduje się rodzina Janka. Niepozbawiona typowych konfliktów, tworzy jednak przykład rodziny solidarnej i dojrzewającej we wspólnym zmaganiu się z trudnościami tak natury wewnętrznej, jak zewnętrznej. Zręby takiego wizerunku wydają się dość łatwe do wychwycenia. W trójkowym układzie matka, ojciec, syn (brat Janka znajduje się w zasadzie poza horyzontem głównych wydarzeń) nie ma stałych stron konfliktu. Zdarzające się spory nie pogłębiają zatem potencjalnie istniejących podziałów. Wychowując Janka i jego brata, rodzice starają się wdrożyć ich w obowiązki narzucane z zewnątrz (nauka w szkole, wysłanie Janka do umierającej babci), lecz potrafią się też im sprzeciwić w obronie marzeń syna. Ojciec Janka posuwa się nawet do miniszantażu wobec szkoły, kiedy odmawia wypożyczenia siatki maskującej, jeżeli syn nie zagra wymarzonego koncertu w czasie spotkania uczniów.

Kolejne przykłady rodzinnej solidarności mogłyby się złożyć na wizerunek idealnej wspólnoty rodzinnej. Znacznie ważniejsze jednak w kontekście tematu moich rozważań wydaje się to, że *Wszystko, co kocham* w podobny sposób wymyka się wzorcom tworzenia fabuły zdominowanej przez konflikt, jak było w analizowanych wcześniej dramatach oświeceniowych. Jednym z zabiegów stosowanych przez Borcucha jest rozdzielenie scen mających wywołać u widza silne emocje od zwrotów akcji. Rozmowa Janka z ojcem po śmierci babci prowadzi do zbliżenia obu mężczyzn, nie jest jednak żadnym przełomem w ich stosunkach. Konflikt między rodzinami zakochanych został przedstawiony w zasadzie na marginesie akcji. Dość nietypowo jak na dramat miłosny rozwija się także sam romans. Po rozstaniu, do jakiego dochodzi po internowaniu ojca Basi, zakochani nie spotykają się przez cały rok. Przerwa nie znajduje jednak odzwierciedlenia w zdarzeniach składających się na fabułę filmu lub zachowaniach bohaterów. *Wszystko, co kocham* rozgrywa się bowiem jakby poza czasem, jak gdyby jego upływ pozbawiony został mocy dramatyzacji wydarzeń. Ten brak napięcia zauważyli niektórzy widzowie i w komentarzach internetowych pisali, że z tego powodu film staje się miejscami nudny.

Effekt spowolnienia czy zawieszania w czasie jest jednak uzasadniony perspektywą narracyjną, którą wyznacza konwencja wspomnienia. Borcuch uzyskuje zatem podobny stan rozmycia dramaturgii, rozumianej jako narastanie napięcia, jak to było w dramatach końca XVIII wieku. Wtedy jednak przyczyną, a zarazem źródłem złagodzenia konfliktowego wymiaru akcji, był cel dydaktyczny. Obie grupy dramatów łączy też otwarte zakończenie, czy też brak dramatycznego akcentu podkreślającego finał wydarzeń. W *Obrazie nędzy ludzkiej* brak ostatecznego rozstrzygnięcia konfliktu i domknięcia linii dramaturgicznej utworu pojawił się jako konsekwencja interwencji króla, w *Burmistrzu poznańskim* zdecydowała o tym idealistyczna wiara w możliwość porozumienia. U Borcucha sprawa wygląda w sposób nieco bardziej złożony. Wskazując na główny mechanizm budowania otwartego zakończenia, można jednak

powiedzieć, że żadne z przykrych dla bohaterów wydarzeń, które kończą *Wszystko, co kocham* – rozstanie zakochanych, utrata pracy przez ojca Janka – nie wydają się ostateczne. Potwierdza to spokojna reakcja Basi na słowa Janka: „Ale będą kłopoty” zatroskanego wezwaniem ojca do Gdańska: „Zawsze są kłopoty”. Dramatyczne zwroty akcji nie wyznaczają zatem w filmie Borcucha ani punktu kulminacyjnego, ani ostatecznego rozstrzygnięcia. Po każdym najbardziej dramatycznym czy też ostatecznym mogłoby się wydawać wydarzeniu pojawia się miejsce na kolejne. Życie bohaterów nie kończy się ani na wprowadzeniu stanu wojennego, ani na rozstaniu. Ostatnie kadry filmu nie domykają przedstawianej historii, ale jedynie przerywają wspomnienia o czasach pierwszej miłości i pierwszego buntu.

Analiza filmu Borcucha *Wszystko, co kocham* pokazuje zatem, w jaki sposób dyskurs słaby może przyczynić się do postawienia wspólnoty rodzinnej w centrum dramatyzacji jako jej podmiotu, nie zaś zaledwie jako terenu akcji czy matrycy dla konfliktów. Choć bowiem doświadczenia rodziny Janka wpisują się w historię oporu wobec totalitarnego państwa, to w centrum uwagi pozostaje nie tyle skuteczność działań podkopujących system, ile to, jak zmienia się wspólnota rodzinna w konsekwencji wiru dramatycznych wydarzeń. Nie przypadkowo więc głównym polem konfliktu jest tu szkoła. Pozostaje ona instytucją państwową, w tym przypadku reżimową, która wyznacza wspólną przestrzeń nauczycieli, rodziców i dzieci. Podział kompetencji, obowiązków oraz obszar współdziałania nie jest tym samym tak klarowny, jak w dychotomicznym podziale na opozycję i totalitarną władzę. Dlatego zapewne kiedy ojciec staje po stronie syna przeciwko porządkowi szkoły, nie ogranicza się do argumentów siły, lecz negocjuje z nauczycielką w taki sposób, żeby zakończyć rozmowę wyrazami wzajemnej sympatii. Sytuacja rodzica, którego dziecko chodzi do szkoły, dobrze oddaje ambiwalentną pozycję rodziny wobec przeciwnych porządków prywatnego i państwowego. Musi on bowiem działać, zachowując lojalność wobec dziecka i jednocześnie respektując wartość wychowania wdrażanego przez szkołę. Nie może

wybrać między przeciwstawnymi wartościami, lecz musi szukać rozwiązań, które wzmocnią wspólnotę rodzinną oraz jej pozycję, a jednocześnie nie doprowadzą do zerwania jej związków z porządkiem społecznym. Taka postawa nie wydaje się jednak specjalnie płodna dramatycznie, jeżeli za fundament dramatu przyjmiemy konflikt interesów. Utrudnia również określenie klarownego porządku opierającego się na jednoznacznych rozstrzygnięciach. Dlatego właśnie, jak sądzę, rodzina tak rzadko znajduje się w centrum jako podmiot różnego rodzaju dramatyzacji.

Film *Wszystko, co kocham* to w zasadzie jeden z nielicznych przypadków potraktowania rodziny jako podmiotu, zaś zbiór dramatów mieszczących z końca XVIII wieku wydaje się nietypowym epizodem na tle twórczości polskich dramatopisarzy. Co ciekawe, w obu przypadkach porządek świata przedstawionego można zakwalifikować jako utopijny. A zatem taki, który pozostaje jedynie wyrazem ludzkiej tęsknoty za lepszym życiem. W konsekwencji zawarte w nim wizerunki rodziny również nabierają charakteru wyidealizowanej fantazji. Projekt rodziny jako wspólnoty, zdolnej do budowania swojej tożsamości poprzez osiągnięcie wspólnych celów, utwierdza się tym samym w naszej świadomości jako utopia. I dzieje się tak pomimo tego, że niejednoznaczna rola rodziny w przestrzeni publiczno-prywatnej wydaje się lepiej odpowiadać jej rzeczywistej sytuacji niż model jednoznacznie rozdysponowujący jej prawa oraz obowiązki wobec instytucji państwa.

LENA MAGNONE



PROSTYTUTKA – NIEZBĘDNY CZŁONEK (POZYTYWISTYCZNEJ) RODZINY?

O kres między utratą a odzyskaniem przez Polskę niepodległości to pod wieloma względami bardzo spójna jednostka kulturowa. Warto o niej myśleć w kategoriach „długiego trwania” jako o formacji dziewiętnastowiecznej, co do której już wiele lat temu literaturoznawcy uznali, że dzielenie jej na mniejsze jednostki historyczno-literackie jedynie zaciemnia obraz całości. Z pewnością nie można twierdzić, że w tak zdefiniowanym XIX wieku zniknął konflikt między instytucją państwa a rodziny, choćby z tego podstawowego powodu, że państwo oznaczało wówczas siłę zaborczą, a więc zasadniczo skonfliktowaną z rodziną jako kolebką polskości. Wraz z utratą niepodległości rodzina stała się najważniejszą instytucją społeczną. Wobec braku państwowości to właśnie ona zapewniała przetrwanie polskiego narodu, była kolebką patriotyzmu i gwarantem wychowania zgodnego z tradycyjnymi wartościami, choć z konieczności wchodzącego często w konflikt z systemem edukacji narzucanym siłą przez zaborców. Rodzina funkcjonowała wtedy niczym komórka ruchu oporu przeciwko władzom zaborczym, a sytuacja wyboru między lojalnością wobec rodziny czy przyjaciół a porządkiem prawnym oraz obowiązkami wobec państwa stała się polskim doświadczeniem codziennym.

Nie należy jednak zapominać, że dwa zrywy niepodległościowe w XIX wieku nie są prostym powtórzeniem. To raczej deleuzjańskie „powtórzenie z różnicą”. Rezultatem upadku powstania styczniowego w Królestwie Polskim stało się bowiem uwłaszczenie chłopów przez Aleksandra II, tym samym w 1864 zakończyła się w zaborze rosyjskim epoka feudalna i rozpoczęły procesy modernizacyjne. A ponieważ gospodarka feudalna

bywała opłacalna jedynie przy systemie pracy niewolniczej¹, po przymusowym przejściu na kapitalizm większość szlachciców znalazła się w sytuacji „wysadzenia z siodła”, zmuszona do przeniesienia się do miasta i podjęcia pracy zarobkowej. Zlikwidowanie poddaństwa chłopów miało istotne znaczenie dla struktury polskiej rodziny: w czasie kilku lat w miejsce tradycyjnej, wielopokoleniowej, naturalnej rodziny ziemiańskiej pojawiła się nowoczesna, nuklearna rodzina mieszczańska. Z tego względu w centrum mojego zainteresowania znajdzie się przede wszystkim literatura powstająca w ramach warszawskiego pozytywizmu, którego przedstawiciele obserwowali i na gorąco diagnozowali te brzemiennie w skutki przemiany społeczne.

MARKS & SPENCER

Jedną z konsekwencji podporządkowania życia całych pokoleń dyrektywom patriotycznym i narodowym, jak pokazuje Dobrochna Ratajczak, było rozszczepienie literatury powstającej od końca epoki stanisławowskiej po odzyskanie niepodległości w 1918 roku na emigracyjną i krajową. Objęło to również dramat, który w konsekwencji podzielił się na wielki, kanoniczny, narodowy oraz popularny, rozrywkowy, repertuarowy, w większej części adaptowany². Od razu należy wyjaśnić, że warszawscy pozytywiści pisali utwory dramatyczne z rzadka i bez przekonania, jak Sienkiewicz, autor próby dramatycznej zatytułowanej *Na jedną kartę*. Wiele z tych dzieł ujrzało światło dzienne dopiero niedawno (*Wóz Żagornanta* Elizy Orzeszkowej) lub powstało bez myśli o scenie (*Duchy* Aleksandra Świętochowskiego, czy dramaty historyczne Adama Asnyka). Poza tymi

1 Przypomniał o tym ostatnio Jan Sowa, zob.: Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla*, Wydawnictwo Universitas 2011.

2 Dobrochna Ratajczak, *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006, t. 1, s. 463.

wyjątkami „pozytywistycznego dramatu w ogóle w Polsce nie było”³. Jednym z powodów tego stanu rzeczy była z pewnością zasadnicza niechęć pozytywistów do teatru, który sprowadzał się wtedy głównie do taniej rozrywki (teatrzyki ogródkowe!), uprzywilejowywał gwiazdy i nie doceniał roli tekstu. Swoje znaczenie miało także upaństwowienie teatru w Królestwie Polskim: nadzorowanie Warszawskich Teatrów Rządowych przez carską generalicję i bardzo czujna cenzura, surowsza wobec utworów teatralnych niż powieści. Te dwa czynniki zasadniczo determinowały wybory repertuarowe. Nic dziwnego zatem, że stawiano na lekkie, głównie adaptowane z francuskiego lub niemieckiego farsy, gwarantujące sukces komercyjny. Szansę na wystawienie mieli także rodzimi autorzy – dostawcy mieszczańskich komedii społecznych, tematycznie i ideowo pozostających w kręgu biedermeieru. Ich realizm – jak odnotowuje Ratajczak – był „bardzo wątył i wyidealizowany. Ściśnięty między wieloma ograniczeniami staje się bardziej postulatem niż rzeczywistością”. Większość komedii krajowych wspierała oficjalną propagandę; służyły one „społecznej terapii”, były „lekiem na chorobę niewoli, melancholię jednostki i zbiorowości, stanowiły wyraz fikcyjnej normalności”, „oferowały widzowi chwilową wiarę w ład rzeczywistości przedstawionej”⁴.

Jako instytucja państwowa, nadzorowana przez obce państwo, teatr nie mógł pozostać przestrzenią rozgrywania/uobecniania konfliktów między jednostką a zbiorowością (rodziną a państwem, prywatnym a publicznym), sam będąc poniekąd ich stroną⁵. W tej sytuacji w pełnieniu funkcji komuni-

3 *Ibidem*, s. 285.

4 *Ibidem*, odpowiednio s. 296, 464 i 469.

5 Jak pisał Wilhelm Feldman, „arterią sztuki polskiej, rozprowadzającą krew zdrową po całym organizmie, mogłaby być Warszawa. Tutaj jednak polityka, przez długie lata zmonopolizowawszy teatr, usunęła zeń repertuar poważniejszy – rozmyślnie demoralizując społeczeństwo baletem. (...) Żaden utwór patriotyczny, (...) żaden potężny dramat, wywołujący nastrój zbyt podniosły, *katharsis* – nie mógł przemówić do widzów. Pozostał zatem import komediowy oraz chów własny, bardzo rzadko Fredro, (...) czasem raz na kilka lat Szekspir, zresztą repertuar francuski i dramat swojski – geszefciarsko-cudzołożniczy; dramat, który dawał pole do popisu wyjątkowym talentom aktorskim, ale poziomu artystycznego bynajmniej nie podniósł (...). Decydujący wpływ na scenę zyskała nie poważna i czująca

kacyjnych zastąpiła go powieść, której czytanie stało się w drugiej połowie XIX wieku rodzajem społecznej interakcji. Wiązało się to oczywiście z tym, że powieści drukowano na łamach prasy, w krótkich, regularnie publikowanych odcinkach. Wszyscy abonenci danej gazety czytali ten sam fragment utworu w tym samym momencie. Wiemy też, że na jeden zakupiony egzemplarz przypadało nawet kilkunastu czytelników: numery pożyczano i przekazywano dalej, w naturalny więc sposób aktualnie drukowana powieść prowokowała do dyskusji i to nie tylko z innymi czytelnikami, ale też nierzadko z samym autorem. Wielu czytelników decydowało się na wysyłanie na adres redakcji listów z sugestiami dla pisarzy, a że powieści powstawały na bieżąco, dosłownie z tygodnia na tydzień, autor mógł nie tylko uwzględnić ich dezyderaty, ale również błyskawicznie reagować na zmiany nastrojów społecznych czy aktualne wydarzenia. Ponadto powieści, jak całe piśmiennictwo, podlegały kontroli cenzury, wykształciły więc specjalny język jako rodzaj sekretnej kody łączącego autora z czytelnikiem, niedostępnego dla urzędnika państwowego. Jak się więc wydaje, konflikt między rodziną a zbiorowością nie zniknął, choć w odpowiedzi na sytuację polityczną samego teatru przeniósł się do najważniejszej formy epoki, czyli powieści.

Pozytywiści z pewnością byli organicystami. Z dwóch alternatywnych wizji społeczeństwa oferowanych przez epokę, Karola Marksa i Herberta Spencera, w większości stawali po stronie tego ostatniego, choć oczywiście ze znaczącymi wyjątkami: żadnych złudzeń na temat możliwej społecznej harmonii nie miała chociażby Maria Konopnicka, od początku swojej kariery ściśle związana z podziemnym ruchem socjalistycznym. Na przeciwnym biegunie umieścić można Bolesława Prusa, wiecznego oponenta marksistów, którzy nazywali go „fonografem Spencera”, odtwarzającym wciąż tę samą, nudną piosenkę. Warto przypomnieć słynny

Warszawa, lecz Warszawka kurierkowa, rozbawiona, salonowo-finansowa, Warszawka dandysów, strojnisiów, bonvivantów i dam, entuzjasmujących się operą, śpiewakami włoskimi, intrygą zakulisową, przeflanconą z bulwaru paryskiego sensacją” (Wilhelm Feldman, *Współczesna literatura polska*, Wydawnictwo Literackie 1985, t. 2, s. 384-385).

epizod publicznego spoliczkowania Prusa przez socjalistę Jana Sawickiego w 1878 roku, a także ważną polemikę wokół jego artykułu *Szkic programu w obecnych warunkach rozwoju społeczeństwa* z 1883 roku. Odpowiedział na niego między innymi Ludwik Krzywicki, krytykując zarówno założenie, że społeczeństwo to organizm działający na zasadzie solidarności, jak wiarę w postęp objawiający się różnicowaniem instytucji społecznych. Zdaniem Krzywickiego „obecne społeczeństwa europejskie rozpadają się na atomy społeczne, z których każdy walczy z innymi o kęs chleba”⁶, a tendencja ta nie może być postępową, skoro „niszczy wszelką nić solidarności między ludźmi”⁷. Jedną z instytucji, o którą kłócił się młody socjalista z przyszłym autorem *Lalki*, była – obok Kościoła i narodu – rodzina⁸. Prus uważał ją za niezbędną, Krzywicki natomiast za wątpliwą i anachroniczną. Należy jednak podkreślić, że zasadniczo ich dyskusja rozbijała się o to, że ten pierwszy mówił o pewnym stanie idealnym, do którego warto i należy dążyć, ten drugi zaś wskazywał, że nie tak wygląda otaczająca ich rzeczywistość społeczna i jej tendencje rozwojowe. A przecież nawet Prus nie usiłował nikogo przekonać, że ówczesne społeczeństwo przypomina organizm złożony z harmonijnie współpracujących ze sobą organów i komórek. Dobrze wiedział, że stan faktyczny wygląda inaczej, niż by sobie tego życzył. Dostrzegał chaos, „społeczny zamęt” i wprost wspominał o walce klas: „Wszystkie te klasy spierają się ze sobą, nie tolerują się nawzajem, nie znają lub nie uznają swoich praw, dążą do separacji i walki”⁹. Jak widać, spencerysta zgadzał się w swojej diagnozie z marksistą, różnił ich jedynie rodzaj utopii, w który wierzyli i do którego

6 Ludwik Krzywicki, *Jeszcze o program...* [w:] idem, *Artykuły i rozprawy 1880-1886*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1958, s. 16.

7 *Ibidem*, s. 18.

8 Por. także Ludwik Krzywicki, *Socjalizm i rodzina* [w:] idem, *Artykuły i rozprawy 1880-1886*, s. 218-223.

9 Bolesław Prus, *Szkic programu w warunkach obecnego rozwoju społeczeństwa* [w:] idem, *Wybór publicystyki*, oprac. Feliks Przyłubski, Państwowy Instytut Wydawniczy 1957, s. 150.

dążyli. Również w utworach literackich Prusa spenceryzm ogranicza się tylko do sfery deklaracji czy wykładni, jak w pamiętnych przemowach wpisanych w *Faraona*. Nigdy nie staje się cechą świata przedstawionego, pozostaje stanem idealnym, całkowitym zaprzeczeniem stanu aktualnego. Najbardziej frapujący przykład to późna powieść *Dzieci* (1909), w której żałosne alter ego pisarza, doktor Dębowski, usiłuje spencerowskim kluczem interpretować wydarzenia rewolucji 1905 roku: zadanie ewidentnie skazane na porażkę. Jedynym chyba utworem, w którym Prus zrezygnował ze swojej stałej perspektywy, decydując się na wydobycie dystopijności otaczającego go świata, pozostaje *Lalka*. Jak pokazała Ewa Paczoska, *Lalka* podejmuje temat całkowitego rozpadu więzi społecznych¹⁰, dlatego nie znajdziemy tu ani jednej rodziny szczęśliwej, czy chociażby pełnej.

Uważne przestudiowanie literatury okresu pozytywizmu dobitnie ukazuje destrukcję polskiej rodziny, która łączy się z destrukcją państwowości: w wielu utworach patologiczne rodziny odzwierciedlają anomie społeczeństwa, co oczywiście nie oznacza braku jakiegoś projektu idealnej przyszłości. Rekonstrukcja jedności społecznej zaczyna się od rodziny, ale pozostaje jedynie w sferze planów i marzeń: jak w epopeicznym, wyraźnie nawiązującym do finału Pana Tadeusza zakończeniu *Nad Niemnem* (1888), gdzie nowa rodzina, którą zakładają Jan Bohatyrowicz i Justyna Korczyńska, winna otworzyć perspektywę pojednania i wspólnej pracy na rzecz zbiorowości. Jeśli Orzeszkowa już tej przyszłości nie pokazuje (jak pisze Grażyna Borkowska, „realistyczne odtworzenie dalszego ciągu opowieści przekracza siły pisarki”¹¹), to dlatego, że w rzeczywistości młodzi małżonkowie stworzyliby prawdopodobnie rodzinę podobną do pozostałych nieszczęśliwych rodzin, chorych na brak porozumienia i utratę więzi międzypokoleniowych, których nie brakuje w jej powieści.

10 Por. Ewa Paczoska, *Lalka, czyli rozpad świata*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne 2008.

11 Grażyna Borkowska, O „centrum” powieściowego świata w „*Nad Niemnem*” Elizy Orzeszkowej, [w:] *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, red. Andrzej Z. Makowiecki, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 1992, s. 290.

Nie bez powodu wielcy teoretycy realizmu, Lukács, Bachtin, czy Auerbach, tak często przeciwstawiali sobie epickość eposu i powieści realistycznej, by zdiagnozować je jako radykalnie różne, niemożliwe do pogodzenia. Epopeja wyraża spontaniczną aprobatę dla świata i zaufanie do jego praw, a także poczucie integralności poety i opisywanej zbiorowości. Natomiast powieść dziewiętnastowiecznego realizmu to nie zgoda, lecz krytyka i bunt wobec świata, dokument kryzysu wartości i straconych złudzeń¹². Nawet jeśli pozornie harmonia świata przedstawionego, atmosfera sielskości i optymistyczny finał *Nad Niemnem* zbliżają powieść do *Pana Tadeusza*, to nie dzieje się to bezkarnie. Ceną jest wyciszenie zbyt bolesnych czy drażliwych wątków (kosmopolita Zygmunt, morfinista Różyc...), a także usunięcie w cień tych tragicznych, głęboko doświadczonych i rozczarowanych postaci, w których sytuacji ślub Justyny i Jana nie zmieni zupełnie niczego: niespełnionej, zgorzkniałej Marty, wlekącej za sobą ciężar złej, okrutnej decyzji, wdowy Andrzejowej Korczyńskiej, która przegrała duchową walkę o syna, czy nieustannie kompromitowanej przez narratora, a przecież autentycznie cierpiącej Emilii. Życie małżeńskie i rodzinne wszystkich bohaterów powieści jest piekłem: nie ma powodu, dla którego przyszłość „złożonej na ołtarzu narodowej i klasowej zgody”¹³ Justyny miałyby wyglądać inaczej. Zawarta w zakończeniu *Nad Niemnem* obietnica harmonii, ładu, nagrody i wspólnoty pozostaje tylko obietnicą, fantazmatem na temat świata, w którym Orzeszkowa i jej czytelnicy chcieliby żyć.

12 Por. Georg Lukács, *Teoria powieści. Esej historyczno-filozoficzny o wielkich formach epiki*, tłum. Janusz Goślicki, Państwowy Instytut Wydawniczy 1968; Michał Bachtin, *Epos i powieść*, [w:] idem, *Problemy literatury i estetyki*, tłum. Wincenty Grajewski, Czytelnik 1982; Erich Auerbach, *W Hôtel de la Mole*, [w:] idem, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Zbigniew Żabicki, Państwowy Instytut Wydawniczy 1968, t. II, s. 266-329. W kontekście *Nad Niemnem* przywołuje m.in. te prace Józef Bachórz w artykule „*Nad Niemnem*” Elizy Orzeszkowej, czyli o „kazuistyczne sumienia”, „*Polonistyka*” 1983, nr 10, s. 846-847.

13 Grażyna Borkowska, *Pożytywiści i inni*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1996, s. 68-69.

Już w sztandarowym tekście wczesnego pozytywizmu, powieści tendencyjnej *Marta* Orzeszkowej (1873), ewidentnie pojawia się ten sam problem, który łatwo odnaleźć już w komedii stanisławowskiej. Marta jako jedyna ocalała z całej rodziny¹⁴. Domyślamy się tego jedynie, gdyż o wydarzeniach, które rozegrały się w przedakcji, autorka ze względu na cenzurę nie może nas poinformować wprost. Matka Marty zapewne umarła wskutek boleśnie odczutej straty brata lub syna, zabitego podczas powstania. Ojciec prawdopodobnie umknął śledztwu, lecz dobiła go nałożona na majątek kontrybucja. Mogłoby to wyjaśnić, dlaczego w powieści nie wspomina się ani o rodowym majątku, ani pieniądzach z jego sprzedaży, które powinny stanowić posag Marty. Jak się wydaje, poszły one na pokrycie długów. Kiedy ojciec umierał, chcąc zapewnić przyszłość córce, zgodził się wydać ją za Jana Świckiego. Był to mezalians nie tyle z powodu jej szlacheckiego pochodzenia, ile raczej dlatego, że ten „młody urzędnik zajmujący dość wysoką już posadę w jednym z biur rządowych”¹⁵ musiał się już w jakiś sposób zasłużyć u władz zaborczych, skoro jego kariera tak pięknie się rozwinęła w czasie około i tuż popowstaniowym. Świcki jako lojalny carski urzędnik stawiał szczęście własnej rodziny ponad niepisane prawa polskiego kodeksu honorowego. Niestety jego śmierć po zaledwie pięciu latach od zawarcia ślubu niszczyła złudne poczucie bezpieczeństwa, które zapewniał dotąd żonie i córce. Jak się bowiem okazuje, nie zatroszczył się w żaden sposób o zabezpieczenie losów rodziny i pozostawił Martę z niczym, bez środków do życia.

Właściwa akcja *Marty* to półroczne, nieefektywne starania tytułowej bohaterki o znalezienie jakiegoś zatrudnienia. Konstrukcja każdego epizodu jest bardzo podobna: obudzone nadzieje, próba i ostateczna porażka. Po serii niepowodzeń Marta ostatecznie zaczyna żebrac, a w końcu

¹⁴ Por. Marian Płachecki, *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800-1880)*, Wydawnictwo IFiS PAN 2009, s. 413-453.

¹⁵ Eliza Orzeszkowa, *Marta*, [w:] eadem, *Pisma zebrane*, red. Julian Krzyżanowski, Książka i Wiedza 1949, t. 8, s. 20. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

posuwa się do kradzieży. Kiedy w eleganckim sklepie usiłuje przywłaszczyć sobie pozostawiony na ladzie banknot, klient i sprzedawca rzucają się za nią w pościg. Dołącza do nich grupa przechodniów. Zdesperowana Marta popełnia samobójstwo, rzucając się pod koła omnibusu, wybierając raczej śmierć niż więzienie.

W tej wczesnej powieści Orzeszkowa opisuje prawa rynku przez pryzmat teorii walki o byt. Pilne krawcowe, którym tak zazdrości Marta, nie mają nawet czasu podnieść wzroku znad maszyny do szycia, „na swoich bieżących zadaniach skoncentrowane w stopniu graniczącym z histerią”¹⁶, nieustannie zajęte udowadnianiem, że potrafią wykonywać je lepiej i szybciej od innych. Nie inaczej wygląda zresztą sytuacja wszystkich szeregowych pracowników, tak kobiet, jak mężczyzn. Marian Płachecki zauważył, że również w sklepie bławatnym subiekci są „wtopieni w swe powinności zawodowe (...) w sposób tak zupełny, że bliski groteski, zredukowani do czynności, za które są opłacani, (...) ścigających się z czasem, jakby chcieli zdążyć jeszcze potwierdzić swą przydatność, zanim zostaną zwolnieni za opieszałość”¹⁷. Najemni pracownicy obu płci to w świecie Marty wyalienowane mrówki, zabiegane i pozbawione tożsamości. Współzawodniczą ze sobą niemal na śmierć i życie na bezlitosnym, darwinowsko-marksistowskim rynku pracy, z którego tytułowa bohaterka pozostaje wykluczona. Kapitalizm żeruje na tym, co w człowieku stanowi jego zwierzęcą naturę, obnaża jego najbardziej drapieżnie instynkty, każe silniejszym niszczyć słabszego. Orzeszkowa mówi wprost o mieszkańcach Warszawy jako o „ściśle zwartej falandze tłoczącej się ku szczęściu i dobrobytowi” (s. 25), która wobec kolejnej osoby szukającej dla siebie miejsca w mieście „zwiera się ściślej jeszcze, aby nowoprzybyła nie zwęziła im miejsca, nie ubiegła której z nich w mozolnej gonitwie” (s. 25).

Charakterystyczny wydaje się szczegół topograficzny wspomniany w zakończeniu: Marta umiera na najbardziej reprezentacyjnej ulicy

¹⁶ Marian Płachecki, *op. cit.*, s. 428.

¹⁷ *Ibidem*, s. 430.

Warszawy, na Nowym Świecie, w godzinie wieczornego szczytu. Nie umiera jednak jak człowiek, lecz – zaszcute zwierzę. Straciła bowiem, krok po kroku, swój status istoty ludzkiej. Już u Rudzińskich Marta czuje, „jakby w tej chwili ubyla częśćka godności jej osobistej, człowieczej” (s. 81), później wielokrotnie zastanawia się, czy „jestże godną nosić nazwę człowieka” (s. 125). Proces ten przypieczętowuje scena sprzedaży obrączki ślubnej. Do tej pory jej tożsamość, potwierdzana między innymi w każdym kolejnym liście polecającym, opierała się na byciu „wdową po urzędniku”. To dawało jej społeczne zakotwiczenie i czyniło z niej obywatelkę. Po sprzedaży obrączki Marta wraca już nie do mieszkania, lecz do „nagiej i zimnej nory” (s. 255). Choć zdobyła trochę gotówki, wraca bez zrobienia zakupów, nie rozpala ognia, nie gotuje posiłku, nie odzywa się do córki, lecz kładzie się w urządzonym wprost na ziemi legowisku, bez jednej myśli – jakby utraciła wszystkie wyróżniki człowieczeństwa i stoczyła się do poziomu zwierzęcia. Jej nowe wcielenie zdaje się promieniować również na córkę, która „przypęzła raczej, niż przyszła ku miejscu, na którym spoczęła milcząca jej matka, usiadła u nóg posłania, chudymi, zziębniętymi ramionami otoczyła swe podniesione kolana i oparła na nich ciężącą widocznie małą główkę” (s. 255-256). Marta i Jańcia upodabniają się w tej scenie do pary zwierząt, wdowa po urzędniku okazuje się już wyłącznie samicą, chroniącą swoje młode.

Marta sama czuje, że stała się „wyrzutkiem społeczeństwa” (s. 255), że przestała do niego należeć. Blisko jej do opisywanych przez Giorgio Agambena uchodźców, którzy „stracili wszystkie inne cechy i znaleźli się poza związkami łączącymi ludzi – z wyjątkiem tego, że byli ciągle ludźmi”¹⁸. Marta jest w Warszawie anonimowa i wykluczona: wszyscy inni bohaterowie mają jakąś tożsamość i społecznie doceniane zajęcie, ona zajmuje się jedynie fizycznym przeżyciem swoim i dziecka, odsuwając widmo śmierci z głodu. Nie ma już żadnych ambicji, nie pragnie niczego

18 Giorgio Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagięte życie*, tłum. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka 2008, s. 173.

innego, jak tylko „żyć i jedynej istocie, którą kochała na ziemi, życie kawałkiem chleba podtrzymać” (s. 127). Okazała się osobą doskonale zbędną, którą brak pracy niejako pozbawił praw obywatelskich, odebrał jej bios, pozostawiając wyłącznie zoe. Jej istnienie staje się więc po agambenowsku nagie, ograniczone do jej ciała. Kiedy umiera, na ulicy przechodnie znajdują tylko kawałek nieożywionej materii, jak brutalnie ujmuje to Orzeszkowa: nieruchomą plamę.

WYSADZENI Z SIODŁA

Niewątpliwie rodzina, która stanowi przedmiot starań społecznych, to rodzina pełna, której ojciec powinien zapewnić przeżycie, choćby za cenę naruszenia prawa. Jednak podstawowy problem dla epoki, która mnie interesuje, to przedstawienie tego, co dzieje się w chwili, kiedy ojca zabraknie. Co interesujące, nawet kiedy ojcowie są fizycznie obecni, zwykle nie potrafią zapewnić rodzinie utrzymania. Literatura drugiej połowy XIX wieku to parada męskiej nieudolności. Dość przypomnieć Łęckiego z *Lalki*, papę Orzełskiego z *Nad Niemnem*, czy podobnie zdzieciniałego ojca Maryni Połanieckiej w powieści Sienkiewicza.

Jak w rozdziale Rodzina w przebudowie w *Polsce dramatycznej* 1 pisał Wojciech Baluch, za zmianą modelu rodziny z tradycyjnego na nowoczesny kryje się między innymi emancypacja kobiet¹⁹. To prawda, moje wątpliwości budzi jednak sposób, w jaki zinterpretował on moment kryzysu rodziny, kiedy dawny model odszedł już w niepamięć, zaś nowy nie został jeszcze w pełni wypracowany. Głównie na przykładzie *Moralności pani Dulskiej* Baluch uznał, że to emancypacja kobiet i przejście przez nie ról do tej pory zarezerwowanych dla mężczyzn pozbawiło mężów i ojców władzy nad dyskursem rodzinnym. Przykładem tego procesu

19 Wojciech Baluch, *Rodzina w przebudowie*, [w:] *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2012.

ma być właśnie Felicjan Dulski. Ta skądinąd niezwykle inspirująca re-interpretacja powszechnie znanej komedii nie wytrzymuje jednak konfrontacji z realiami epoki. Podobnie jak w proponowanej rekonstrukcji, sytuacja mogłaby wyglądać wyłącznie wówczas, gdybyśmy wzięli w nawias całe dziewiętnastowieczne piśmiennictwo, które stawiało sprawę odwrotnie: emancypacja kobiet, we wszystkich diagnozach poczynawszy od lat czterdziestych XIX wieku, stanowiła wynik kryzysu męskości, a nie jego konsekwencję. Już w międzypowstaniowych wystąpieniach Narcyzy Żmichowskiej upadek powstania listopadowego pociągnął za sobą kryzys rodziny i tradycyjnie zdefiniowanej męskości, powodując zarazem konieczność pracy kobiet. Była to zaś praca nie tyle nawet – czy nie tylko – ekonomiczna, ile rozumiana jako działanie na rzecz społeczeństwa. Wartościowi mężczyźni zginęli w powstaniu, ci zaś, którzy pozostali, okazali się niegodni tego miana:

Co krok prawie spotykało się próżniaka, nieuka, dandysa, na utrzymanie którego rodzina musiała pracować; który bardzo szkodził dobru ogółu; psuł porządek, sam wiele niesprawiedliwości popełniał, a wcale się nie troszczył o stan współbraci swoich (...). Pod względem oświaty i wykształcenia każda kobieta, która nie znała jakiego szacownego zabytku lepszych czasów, przebiegając z metodą porównawczą szeregi swoich współczesników, bez najmniejszej zarozumiałości czuć się mogła równą najlepszym, a wyższą od bardzo wielu (...). Głodne i spragnione, zawistnym okiem podziwiała [kobiety] sutą zastawę przygotowaną dla tych, co do niej apetytu nie mieli. W rękę braci, kuzynów, sąsiadów, znajomych była wszelka możliwość użytecznej dla ogółu pracy (...), oni zaś grali w karty, tracili majątki, zdrowie, a ze sztuk pięknych do choreografii chyba najżywszy objawiali pociąg²⁰.

Według Żmichowskiej mężczyźni mogli pracować, ale nie chcieli. Kobiety natomiast bardzo chciały, lecz „im właśnie tę sposobność odjęto”. Charakterystyczny wydaje się też jej postulat tworzenia związków

20 Narcyza Żmichowska, *Słowo przedwstępne do dzieł dydaktycznych pani Hoffmanowej*, [w:] *Chcemy całego życia. Antologia tekstów feministycznych z lat 1870-1939*, red. Aneta Górnicka-Boratyńska, Fundacja Res Publica 1999, s. 46-47.

alternatywnych wobec rodzinnych. Taką rolę spełniać miała grupa „Entuzjastek”, gdyż w jej ramach powinowactwo z wyboru miało zastąpić narzucone instytucjonalnie więzy²¹.

Również w publicystyce Orzeszkowej (*Kilka słów o kobietach*), która przecież sama się rozwiódła, ważny wydaje się wątek emancypacji na wszelki wypadek. Autorka przeczuwa bowiem, że założenie, jakoby wszystkie kobiety mogły liczyć na wsparcie mężów, to anachroniczne uproszczenie, które nie bierze pod uwagę losów starych panien, wdów i rozwódek, podobnie jak tych kobiet, które chciałyby pozostać samotne z wyboru. Warto zauważyć, że w jej powieści *Marta* inne kobiety nie znajdują się wcale w dużo lepszej sytuacji od tytułowej bohaterki. Te, które zajmują kierownicze stanowiska, jak Ludwika Żmińska, właścicielka biura pośredniczącego między nauczycielami a osobami poszukującymi prywatnych lekcji, czy posiadająca zakład krawiecki Szwejcowa, odziedziczyły je po zabitych w powstaniu mężach-przedsiębiorcach. Prowadząca sklep przy Senatorskiej Ewelina D. formalnie nie ma do niego żadnych praw, gdyż jego właścicielem pozostaje pan D. Pani Rudzińska jest bezpieczna, póki żyje jej mąż-inteligent. Gdyby znalazła się w sytuacji Marty, prawdopodobnie miałaby identyczne problemy ze znalezieniem pracy. Być może jej córka Jadwisia, która już w wieku dwunastu lat jest czytana, gruntownie zna języki i otrzymała staranne wykształcenie, okaże się dobrze przygotowana do wstąpienia na rynek pracy. I to nie jest wcale pewne, a tylko pozostaje nadzieja jej rodziców.

Orzeszkowa wielokrotnie podkreślała, że los Marty nie stanowi wyjątku, gdyż w podobnej sytuacji znajdują się „miliony kobiet”, że historia Marty jest powszechna, wręcz pospolita. Oznacza to, jak się wydaje, że w oczach pisarki przeważająca liczba współczesnych jej kobiet nie dysponowała niczym, poza nagim życiem. Dlatego jej projekt emancypacyjny zakładał, że edukacja i praca winne uczynić z nich pełnoprawne

21 Grażyna Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Wydawnictwo IBL PAN 1996, s. 21-73.

obywatelki – obywatelki społeczeństwa, które jednak, co istotne, samo zmieniać się nie musi. Marta ma zatem – wspierane przez narratorkę – poczucie indywidualnej odpowiedzialności za sytuację, w jakiej się znalazła. Choć wynikała ona raczej ze zinstytucjonalizowanego modelu kształcenia kobiet, Orzeszkowa każe się Marcie nieustannie obwiniać: „Co to jest, co idzie za mną zawsze i wszędzie, wypycha mnie zewsząd?... Potarła dłonią czoło i sama sobie odpowiedziała: Wszędzie i zawsze idę ja sama ze sobą i sama siebie wypycham zewsząd...” (s. 133). W pewnym momencie Marta fantazjuje wręcz, że rzuca się twarzą ku ziemi na chodnik, pod stopy przechodniów: „Niechby mnie deptali! Czegóżem więcej warta, ja, niedołączna, do niczego niezdatna, nikczemna istota!” (s. 188). Te seanse samoupokorzenia wynikają z jej niedostosowania do warunków kapitalistycznych. To szczególny paradoks: Marta nie czuje się człowiekiem, gdyż na rynku pracy nie może funkcjonować jako wartościowy towar, „utraciła szacunek dla samej siebie, przed samą sobą rozsypała się w proch nikczemny dlatego, że pracować nie mogła” (s. 272). Tylko na chwilę przed śmiercią, kilka sekund przed popełnieniem kradzieży, odzywa się w niej wściekłość i poczucie niesprawiedliwości społecznej. Patrząc na pełen pugilares jednego z klientów, myśli: „Czemu on ma tak wiele, a ja nic nie mam? Jakim prawem odmówił mi jałmużny? (...) Dlaczego ludzie wymagają, abym żyła o własnej sile, skoro mi jej nie dali? dlaczego mi nie dali siły, skoro jej teraz wymagają ode mnie? On jest jednym z krzywdzicieli moich, jednym z dłużników! Powinien dać!” (s. 273). Ten jedyny sprzeciw wobec stosunków w stolicy narratorka szybko usiłuje okiełznać, narzucić czytelnikowi dystans: „Myśli kobiety tej były okropne, bezrozumnie niesłuszne” (s. 273). Zarazem wskazuje na ich potencjalnie rewolucyjny charakter:

Rodowodem ich były te same krzywdy, te same koleje, te same bezsilności z jednej strony, a odpowiedzialności i potrzeby z innej, które zrodziły wszystkie szalone doktryny, wybuchające w świecie od czasu do czasu pożogą i mordami, wszystkie wściekle namiętności, które powstałe z braku sprawiedliwości tracą same jej zmysł i z krzywdy zrodzone zadają krzywdy (s. 273).

Jak się więc okazuje, emancypacja kobiet ma w zamierzeniu Orzeszkowej przysłużyć się również zachowaniu stabilności kapitalistycznego i liberalnego społeczeństwa, nie dopuścić do opartej na resentymencie rewolucji. Ten wymiar społecznej roli emancypacji uwidacznia się w drugiej części jej feministycznej dylogii, napisanej w 1877 roku *Marii*.

W przeciwieństwie do Marty, tym razem bohaterka w obliczu ruiny majątku i śmierci ojca podejmuje decyzję poprawną etycznie: nie wybiera za męża urzędnika-karierowicza, lecz mieszczanina, przedsiębiorcę, za co autorka nagradza ją możliwością użytecznej pracy u boku człowieka zasługującego na szacunek. Jej związek, choć pozbawiony porywów uczucia, okazuje się solidnym fundamentem nie tylko dla niej samej, jej męża i jego dzieci z poprzedniego małżeństwa (jedno z nich jest poważnie upośledzone, jednak odżywa pod opiekuńczym skrzydłem nowej matki), ale także dla całej społeczności. Maria pomaga Michałowi w prowadzeniu interesu, który zaczyna lepiej prosperować, zapewniając możliwość zarobku znacznej liczbie osób. Zapraszając zatrudnianych pracowników do własnego salonu, stołując i zapewniając wyrafinowaną rozrywkę, chroni ich przed upadkiem moralnym, alkoholizmem czy rozwiązłością. Jest doskonale przygotowana do swoich rozlicznych ról: zna zasady rachunkowości, ma szeroką wiedzę z zakresu higieny i pedagogiki, jej talent muzyczny wystarcza do tego, żeby zapewnić rodzinie estetyczne wzruszenia, natomiast zdolności organizacyjne pozwalają profesjonalnie zarządzać domem.

W *Marii* Orzeszkowa projektuje sytuację, w której zdeklasowana szlachta akceptuje nową, mieszczańską kondycję. Tymczasem Sienkiewicz w równie tendencyjną, zaświadczałą o jego przejściu na pozycję skrajnie prawicowe, powieść *Rodzina Połanieckich* (1895) wpisał marzenie o mieszczańskiej rodzinie, która na powrót stanie się tym, czym była rodzina przednowoczesna. Główny bohater Sienkiewicza, wywodzący się ze szlachty Stach Połaniecki, fabrykant perkalików, swoją fortunę zawdzięcza spekulacjom na cenach zboża w okresie nieurodzaju i klęski głodu w Rosji. Najpierw przyczynił się do utraty majątku przez Marynię

Pławicką i jej ojca, bezpardonowo naciskając na spłacenie przez nich dawnego długu. Następnie wziął pozbawioną kapitału i znajdującą się właściwie w sytuacji bez wyjścia dziewczynę za żonę, by ostatecznie odkupić jej zadłużony majątek i powrócić do stanu ziemiańskiego. Reakcyjne złudzenie, że nadal można powrócić do świata sprzed jego „odczarowania”, wydobły na jaw zjadliwe krytyki powieści, które wyszły spod piór polskich socjalistów, Wacława Nałkowskiego i Stanisława Brzozowskiego. Ten ostatni pisał bez wahania, że „gdyby Henryk Sienkiewicz nie istniał, mieszczaństwo współczesne powinno by go było wynaleźć”²². Do tego stopnia *Rodzina Połanieckich* wydała mu się gloryfikacją tej klasy społecznej, pochwałą płańskiego dorobkiewiczostwa, podwójnej moralności, ograniczonej do rytualnych obrzędów religijności.

Bardziej interesujące niż apologie mieszczaństwa wydają się te dzieła literackie z drugiej połowy XIX wieku, które dokumentują traumatyczny moment przejścia, jako jeden z głównych tematów wybierając frenetyczną obronę podupadłej szlachty przed zmieszczaniem. We wzorcowy sposób realizuje ten motyw *Wysadzony z siodła* Antoniego Sygietyńskiego (1891). To historia szlachcica, który za udział w powstaniu został pozbawiony majątku i skazany na Sybir, zaś po powrocie z zesłania nie może się odnaleźć w zmienionej rzeczywistości społecznej. Ponieważ nie ma wykształcenia zawodowego, nie może podjąć żadnej pracy. Ponadto pełen jest feudalnych przesądów, które nie pozwalają mu się zniżyć do pewnego rodzaju zajęć („nie godzi się szlachcicowi hańbić swego herbu!”²³) oraz każą odrzucić takie podsuwane przez życzliwych rady, jak choćby poślubienie bogatej Żydówki. Odpowiedzialność za dobro rodziny przejmuje zatem jego córka, która utrzymuje oboje dzięki prostytutce – to rozwiązanie okazuje się dla Załogowskiego łatwiejsze do zaakceptowania niż deklasaacja. Prostytuująca się córka nie jest wcale zmuszona do życia wedle

22 Stanisław Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz i jego stanowisko w literaturze współczesnej*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Ossolineum 2000, s. 159.

23 Antoni Sygietyński, *Wysadzony z siodła*, Universitas 2004, s. 197.

dwóch przeciwstawnych porządków wartości, rodzinnego i państwowego. Zosia w żaden sposób nie łamie prawa, gdyż sprzedawanie własnego ciała było wtedy nie tylko legalne, lecz wręcz wspierane przez państwo.

Wiek XIX, co dokumentują chociażby młodzieńcze *Dzienniki* Żeromskiego i *Kroniki* Prusa, to okres bezprecedensowego rozkwitu prostytucji, zaś korzystanie z płatnych usług seksualnych należało do powszechnych doświadczeń mężczyzn: w Warszawie tuż po powstaniu styczniowym na 1000 mężczyzn w wieku 16-60 lat przypadało ponad 100 prostytutek; do 1909 roku Warszawa wyprzedziła w ogólnej liczbie nierządnic Moskwę, zajmując w tej kategorii drugie po Petersburgu miejsce w całym Cesarstwie Rosyjskim²⁴. Wynikało to oczywiście z faktu, że rozległe i szybkie procesy uprzemysłowienia i urbanizacji poszerzyły obszary nędzy, dostarczając do miast armię kobiet pozbawionych innych możliwości utrzymania. Łączyło się także ściśle z odmiennymi normami życia seksualnego mężczyzn i kobiet w społeczeństwie mieszczańskim: rygoryzmem dotyczącym seksualności kobiet oraz tendencją do późnego, następującego dopiero po osiągnięciu stabilizacji materialnej zawierania małżeństw przez mężczyzn. Ówczesne państwo – tak Rosja, jak choćby Anglia – obejmowało prostytutki nadzorem policyjno-sanitarnym, wychodząc z założenia, że ze względu na rolę prostytucji w rozwoju chorób wenerycznych i konieczność ochrony zdrowia ludności, zwłaszcza wojska, zakaz prostytucji może okazać się bardziej niebezpieczny niż jej tolerowanie i kontrolowanie. Instytucjonalizacja i legalizacja prostytucji wiązała się więc z profilaktyką zdrowotną ograniczającą zarażenia (objęcie prostytutek nadzorem, skoszarowanie ich w domach publicznych pozwalało kontrolować ich zdrowie). Była także konsekwencją dominującej wtedy wizji męskiej seksualności i uznania za naturalną fizjologicznej potrzeby mężczyzn do zaspokajania popędu płciowego, gdyż rzekomo nie umieli zachować wstrzemięźliwości. Prostytucja miała pozwolić uniknąć agresji

²⁴ Jolanta Sikorska-Kulesza, *Zło tolerowane. Prostytucja w Królestwie Polskim w XIX wieku*, Wydawnictwo Mada 2004, s. 217-218.

seksualnej, skanalizować męskie popędy. Dowodzi tego choćby urzędowa korespondencja w sprawie koncesji dla domów publicznych, w której jako najczęstszy (oczywisty i zrozumiały) powód podawano obecność w danej miejscowości samotnych mężczyzn, żołnierzy, studentów, robotników. Burdele, zgodnie z dominującą organicystyczną wizją, stanowiły instytucje pożytku społecznego. Z jednej strony instytucjonalizacja prostytucji oznaczała państwowy nadzór komitetów lekarsko-policyjnych nad kobietami zarejestrowanymi jako prostytutki, z drugiej umożliwiała walkę z prostytutką nielegalną, głównie poprzez śledzenie i rejestrację kobiet podejrzewanych o nierząd. Nadrzędnym celem pozostawała ochrona klientów, a za stan idealny uznawano objęcie nadzorem lekarskim możliwie wszystkich kobiet uprawiających ten zawód.

Reglamentacja prostytucji oznaczała w istocie akceptację nierządu oraz jego szerzenie. Pozwalała myśleć, że skoro państwo z nim nie walczy, to jako taki nie może być złem. W *O czym się nie mówi* Gabrieli Zapolskiej, prostytuująca się córka odpowiada lamentującej nad jej losem matce: „Czego matka chce? Sama policja mi pozwala i daje na to blank, to matka powinna mnie nie tykać. Czego matka chce? Ja rządował”²⁵. Inna tłumaczy zakochanemu w niej mężczyźnie, dlaczego z głodu wybrała nierząd, a nie kradzież: „Za złodziejstwo byliby mnie wsadzili do kozy, za łajdactwo nie”²⁶. W zakończeniu powieści Frania, która nie może się uwolnić od klątwy „książki”, nie pozwalającej jej na zmianę życia (zarejestrowanym prostytutkom książeczka ze świadectwami zdrowia i zapłaconymi podatkami zastępowała zatrzymywany na policji paszport, prostytutki legitymowały się nią za każdym razem, gdy wymagano dowodu tożsamości), zapowiada samobójstwo i wyjaśnia: „Może ja byłaby inna, gdyby oni zanim nie zapytali mnie czy ja się nie chce zmienić na lepszą i kazali wybierać. Albo iść pod książkę albo być lepsza. Ale oni nie zapytali ino wzięli i z

²⁵ *Ibidem*, s. 244.

²⁶ Gabriela Zapolska, *O czym się nie mówi. Powieść współczesna*, Universitas 2002, s. 219. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

halerzy i dali mnie te czarne podłe książkę” (s. 246). Narratorka komentuje te słowa, każąc się zastanowić głównemu bohaterowi, Krajewskiemu:

Gdy był młody, żądał od takich dziewczyn wylegitymowania się podobną książką. Na to mu pozwalał paragraf odpowiedni. (...) Nigdy nie przeszła mu przez głowę robota tajemna i podziemna, przez jaką przeszła psychiczna część takiej rządowej istoty. Chronił siebie, i to mu wystarczało. Pożądał chwilowego dreszczu. Ten dreszcz należało mu zabezpieczyć. Troszczyło się o to państwo i wprawiało w ruch całą maszynię biurową i sanitarną. Opatentowano mu całe legiony, przepędzano je przez różgi hańby i dozwolono na „zabawę”, bacząc tylko, aby niesforne żywioły, te, które chciały choć na chwilę poczuć się paniami swej woli i ciała, wytropić, pochwycić, uwięzić lub zedrzeć zarbonych nierządem trochę pieniędzy (s. 246-247).

Warto zauważyć, że w *Marcie Orzeszkowej* do upadku tytułowej bohaterki przyczynia się to, że nie chce się ona zdecydować na prostytutkę, choć oznaczałoby to rozwiązanie jej problemów finansowych i byłoby realistycznym domknięciem całej historii. Już przecież pierwszego wieczoru po utracie mężowskiego mieszkania, kiedy Marta pierwszy raz w życiu znajduje się sama na ulicy, mężczyźni gwizdzą na nią i składają jej niewybredne propozycje, zaś Oleś spotkany u państwa Rudzińskich po wielokroć dosadnie sugeruje, że kobieta tak jeszcze młoda i ładna nie musi wiele umieć, by nie umrzeć z głodu. Wystawienie na sprzedaż własnego ciała stanowiłoby także logiczną konsekwencję miejsca Marty na kapitalistycznym rynku pracy, gdzie człowiek jest tylko towarem, taksonowanym ze względu na swoją przydatność. Już w rozpoczynającej jej pielgrzymkę po potencjalnych miejscach pracy scenie w biurze pośrednictwa zgadza się dać popis gry na fortepianie, zdając sobie sprawę z tego, że „aby powiedzieć coś o cenie i właściwościach przedmiotu, trzeba go naprzód obejrzyć, zważyć i tak dopasować, kędy on okaże się potrzebnym i stosownym” (s. 37). Ekonomicznej edukacji Marty, zgodnej z zawartym w *Manifeście komunistycznym* rozpoznanie prostytutki jako symptomu kapitalizmu (utowarowienie kobiecego ciała pozostaje w związku z powszechną reifikacją i fetyszyzmem towarowym), dopełnia jej dawna

koleżanka Karolina. Jej zdaniem kobieta pozostaje wyłącznie rzeczą, „którą wolno jest brać i rzucać dowolnie”; to towar, którego jedyna wolność polega na udziale w ustalaniu swojej ceny – oczywiście pod warunkiem, że znajdzie się nabywca. prostytutka deklaruje: „Od chwili, w której utraciłam wiarę w człowieczeństwo moje, skończyły się me cierpienia” (s. 212). Ostateczna decyzja Marty to zatem również wybór bycia raczej „nagim życiem” niż rzeczą, który poniekąd ratuje jej człowieczeństwo: złożona przez Orzeszkową w ofierze przestaje być *homo sacer*.

RODZINA I JEJ FARMAKON

Pro prostytutka pozostaje niezbędna w mieszczańskim społeczeństwie przede wszystkim dlatego, że dominujący w nim model rodziny wyklucza seksualność. W *Marii* Orzeszkowej matka tytułowej bohaterki opuściła swych bliskich, by związać się z kochankiem, co naznaczyło dziewczynę niechęcią do zmysłowych porywów: „Myśl o miłości wywierała na mnie zawsze wrażenie nieokreślonej trwogi: można by rzec, iż od czasu, w którym dowiedziałam się o dziejach mojej matki, miałam uczucie to w ciągłym podejrzeniu” (s. 19). Maria wyraźnie oddziela miłość jako afekt od plugawej w jej oczach namiętności cielesnej. Jej własne małżeństwo to związek platoniczny: Maria wyszła za wdowca z trójką dzieci, dla których stała się przybraną matką, pozostając jednocześnie dziewicą – Orzeszkowa wyraźnie podkreśla, że jej modelowa para sypia osobno. Mówi o Marii jedna z jej przyjaciółek: „Ja czuję się nieśmiałą wobec dziewiczej niewinności tej dojrzałej kobiety, wobec tej powagi dobrowolnie przyjętego macierzyństwa, wobec tego życia palącego się dotąd jak kadzidło przed ołtarzem nieskazitelnej cnoty!” (s. 149). Sama Maria odczuwa dumę z tego, że nie jest „jak tyle innych kobiet, niewolnicą zmuszoną poddawać się uściskom mężczyzny ze wstrętem, ze wzgardą, na mocy lekkomyślnie wyrzeczonej przysięgi i despotycznej woli władcy i pana” (s. 174). Tę idealną bohaterkę, obarczoną symbolicznym imieniem matki-dziewicy, poddaje Orzeszkowa

szczegółnej próbie: każe jej się namiętnie zakochać. Maria opisuje pożądanie, które czuje wobec przystojnego lekarza, w kategoriach jakiejś obcej siły, złowrogo genetycznego spadku („Dziedzictwo matki mojej czuję w mojej piersi. Boli ono i szaleje we mnie”, s. 190). Przerażona dziewczyna odrzuca możliwość szczęścia i spełnienia seksualnego, wybierając bezpieczny model rodziny, w którym nie ma miejsca na erotykę, zastąpioną wspólną pracą na rzecz społeczeństwa.

W *Rodzinie Połanieckich* Marynia przekonuje Stacha do siebie przede wszystkim swoją uczciwością i naiwnością w sprawach seksualnych, która pozwala się spodziewać „kobiety pewnej”: „Wiedziała, że za małżeństwem idą dzieci, ale przedstawiało jej się to jako coś nieokreślonego, o czym się nie mówi, a jeśli się mówi, to albo w aluzji tak delikatnej jak korona, albo w chwili jakiegoś wzruszenia, z bijącym sercem, z rozkochanymi ustami przy uchu, w nastroju niemal uroczystym, jak o jakimś *sanctissimum* wspólnej przyszłości”²⁷. Rutyna codziennego pożycia oraz fizjologiczne zmiany w ciele kobiety po zajściu w ciążę sprawiły, że już parę miesięcy po ślubie, gdy „począł już być zupełnie pewnym, że ona jest jego własnością”, zatem „nie myślał o niej więcej, niż wypada myśleć o własności”²⁸, Połaniecki zdradził żonę. Jego skrucza, inspirowany przez Marynię powrót do religii oraz towarzyszące narodzinom wyczekiwanego syna obawy o jej życie doprowadzają do projektowanego przez Sienkiewicza szczęśliwego zakończenia, którego warunkiem pozostaje zachowanie zdrady w tajemnicy przed ukochaną żoną.

Stosunek Stacha do żony był jednym z tych elementów, które najbardziej rozdrażniły krytyków powieści. Zwłaszcza Wacław Nałkowski wypominał Sienkiewiczowi, że w *Rodzinie Połanieckich* „otacza aureolą (...) zalegalizowaną prostytucję”, w powieści systematycznie zwaną „służbą bożą”²⁹. Jako socjalista podjął też odnalezione u jednego ze zwolenników

27 Henryk Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, Wydawnictwo Dolnośląskie 1998, s. 322.

28 *Ibidem*, s. 469.

29 Wacław Nałkowski, *Sienkiewicziana*, [w:] idem, *Pisma społeczne*, oprac. Stefan Żółkiewski, Państwowy Instytut Wydawniczy 1951, s. 355.

autora *Trylogii* porównanie Sienkiewicza z Tołstojem i ironicznie skomentował jego przekonanie, że lepiej jak ktoś buduje, niż burzy:

Lecz co Tołstoj burzy? Burzy filisterię, łapownictwo, bezduszny formalizm religijny, „kłamstwa religijne”, brutalność. Pan Sienkiewicz wszystko to odbudowywa; tendencja Tołstoja koncentruje się w słowach: „nie łąć” – pana Sienkiewicza w słowach „łąć, łąć, łąć”. Tołstoj zdiera idealne maski ze świńskich ryjów, pan Sienkiewicz jest tych masek dostawcą; uczy, jak można bezkarnie być bezlitosnym egoistą, robić majątek na głodnych, oszukiwać żonę – można; tylko: módl się przed każdym aktem małżeńskim, jedź do Rzymu, podziwiał papieża, głoś, że jesteś katolikiem, chodź do kościoła³⁰.

Tak definiowaną burżuazyjną moralność Brzozowski w *Legendzie Młodej Polski* wprost nazwał „połaniecczyną”, rozpoznając jako właściwy naszej kulturze typ ideogenetyczny, wpisujący się w gorzkie diagnozy „Polski dziecienniały” i „kościół milusińskich”³¹.

Ani w *Marii*, ani w *Rodzinie Połanieckich* nie została przedstawiona kwestia prostytucji. Jednak fakt, że idealne literackie małżeństwa obywają się bez seksu, każe podejrzewać, że realizacja popędu erotycznego dokonuje się poza kręgiem rodzinnym: jak wyjaśniał Engels w *Pochodzeniu rodziny*, nowoczesna forma małżeństwa to monogamia uzupełniona przez cudzołóstwo i prostytucję³². Wiele miejsca poświęcił tej kwestii Brzozowski, chociażby w *Płomieniach*³³, ale również Prus w *Lalce*, gdzie

30 *Ibidem*, s. 378-379.

31 Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wydawnictwo Literackie 1983, s. 96-102. Do tych rozważań warto dodać spostrzeżenie Andrzeja Mencwela, że całokształt krytyki kultury Brzozowskiego można czytać jako rozliczenie z jego własnym domem rodzinnym. Por.: Andrzej Mencwel, Stanisław Brzozowski. Kształtowanie myśli krytycznej, Czytelnik 1976, s. 56.

32 Fryderyk Engels, *Pochodzenie rodziny, własności prywatnej i państwa*, tłum. J. F. Wolski [Ludwik Krzywicki], [w:] Karol Marks, Fryderyk Engels, *Dzieła*, Książka i Wiedza 1969, t. 21 (roz. II *Rodzina*).

33 Pisałam na ten temat w: Lena Magnone, *Starannie edukowane dziewczęta rzucające bomby. Feminizm i socjalizm (na marginesie „Płomieni”)*, [w:] Stanisław Brzozowski. *Powroty*, red. Dariusz Trzeźniowski, Wydawnictwo Uniwersytetu Humanistyczno-Technicznego w Radomiu 2013, s. 145-159.

prostytutka Magdalena to rewers i konieczne dopełnienie Izabeli. Ilustruje to dobrze typowy dla kultury XIX wieku dualizm w postrzeganiu kobiecości, podział kobiet na uświęcone, aseksualne żony-matki oraz zmysłowe, grzeszne prostytutki, co Zygmunt Freud rozpoznał jako najpowszechniejszy męski kompleks epoki³⁴. Jak pisał August Bebel w swoim bestsellerze z końca XIX wieku *Kobieta i socjalizm*, małżeństwo burżuazyjne i prostytutka to dwie strony jednego medalu. W sytuacji, gdy małżeństwa zawiera się głównie z przyczyn ekonomicznych, a czystość kobiety stanowi o jej wartości rynkowej (mężatki obowiązuje nakaz wierności, a kobiety niezamężne – przymus ascezy seksualnej), „ prostytutka staje się (...) niezbędną instytucją społeczną, taką samą jak policja, stałe armie, kościół, klasa przedsiębiorców”³⁵.

Jak udowadniałam w innym miejscu³⁶, polska literatura przełomu XIX i XX wieku pozostawała pod ogromnym wpływem myśli etycznej Kanta wyłożonej w *Krytyce praktycznego rozumu*, a zwłaszcza jego koncepcji wolności pozytywnej, rozumianej jako wolność do podporządkowania się, implikującej tak podporządkowanie się jednostki społeczeństwu, jak też jednej (zmysłowej) części naszej osobowości jej drugiej części (rozumowej). Szczególnie pozytywiści uważali się za spadkobierców tradycji oświeceniowej³⁷, z jej wzorem podmiotowości jako instancji ufundowanej na rozumie, odrzuceniem zmysłowości, szaleństwa, ale również kobiecości czy „niepełnoletności”. Identyfikacja wolności z opieraniem się pragnieniom i z ich konieczną kontrolą, podobnie jak podejrzliwe traktowanie kategorii

34 Por.: Zygmunt Freud, *O najpowszechniejszym poniżeniu życia miłosnego* [w:] idem, *Życie seksualne*, tłum. Robert Reszke, Wydawnictwo KR 1999, s. 179-191.

35 August Bebel, *Kobieta i socjalizm* [brak nazwiska tłumacza], Związek Zagraniczny Socjalistów Polskich 1897, s. 122.

36 Lena Magnone, *Herosi wewnętrznej kolonizacji. Rola myśli etycznej Kanta w epoce pozytywizmu i Młodej Polski*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2009, nr 2, s. 67-81.

37 O pozytywizmie jako „właściwym czasie realizacji projektu oświeceniowego w Polsce”, a wręcz jako „spóźnionym oświeceniu” pisał m.in. Maciej Gloger, *Pozytywizm: między nowoczesnością a modernizmem*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. I, s. 5-21.

jednostkowego szczęścia jako „stanu niebezpiecznego, zagrażającego interesom grupowym i rodzinnym”³⁸, doskonale zgadzało się ze społeczną teorią Herberta Spencera, wedle której obowiązek społeczny jednostki polega na pogodzeniu interesu osobistego z ogólnym, a zwłaszcza na podporządkowaniu dobru ogółu przesadnych pretensji indywidualnych. Należy zresztą pamiętać, że to u Kanta po raz pierwszy pojawiła się organicystyczna metafora polityczna. Dobrowolne poddanie się dyscyplinie wspólnoty ściśle powiązał on z potrzebą odrzucenia „tyranii pożądań zmysłowych”, widząc w tym sposób na uwolnienie człowieka od podległości jego naturalnym skłonnościom. Seksualność musi zostać podporządkowana rozumowi: zagarnięta przez państwo, skanalizowana, zracjonalizowana, gdyż wyłącznie tak ludzkość może wyzwolić się od determinizmu przyrody i stworzyć racjonalny świat kultury.

W odziedziczonej po Kancie biopolityce legalność i dostępność prostytucji stała się niezbędnym warunkiem funkcjonowania rodziny jako instytucji społecznej odpowiedzialnej jedynie za płodzenie i wychowywanie dzieci, niezainteresowanej kwestią jednostkowego szczęścia czy seksualnego spełnienia, co *de facto* uniemożliwiało jej wypełnianie tych funkcji. W literaturze tamtej epoki często spotkać można diagnozy destrukcyjnego wpływu legalnej prostytucji na instytucję rodziny. W *O czym się nie mówi* Zapolska przedstawia środowisko starych kawalerów, którzy nie spieszą się wcale do ożenku, gdyż wiąże się on wyłącznie z dodatkowymi obowiązkami, przede wszystkim ekonomicznymi. Tymczasem jedyny profit z małżeństwa, czyli stały dostęp do seksu, zapewnia im państwo za pomocą sieci prostytutek, „sklasyfikowanych, opodatkowanych, stanowiących inwentarz państwowy, pracujących, usankcjonowanych i koniecznych”³⁹. W *O czym się nawet myśleć nie chce* oraz *Z pamiętników młodej mężatki* tej samej autorki pojawia się wątek chorób wenerycznych: zarażony w burdelu mąż przekazuje rzeżączkę

38 Tak o Orzeszkowej pisze Grażyna Borkowski (*Cudzoziemki*, s. 169).

39 Gabriela Zapolska, *O czym się nie mówi...*, s. 11.

ciężarnej żonie, a ona dziecku, powodując jego ślepotę i w końcu śmierć. Podobne diagnozy znajdziemy w publicystyce feministycznej⁴⁰. Prostytucja była zatem instytucją, która jednocześnie wspierała i niszczyła instytucję rodziny.

Pod koniec XIX wieku narodził się abolicjonizm, ruch przeciw reglamentacji prostytucji, który połączył tak feministki, Paulinę Kuczalską-Reinschmit, Kazimierę Bujwidową, czy Marię Turzymę, jak socjalistów. Jako pierwszy zabrał głos w tej sprawie już w 1888 roku Bronisław Limanowski, zapowiadając zniknięcie prostytucji wraz z upadkiem kapitalizmu. Do ruchu włączyli się także lekarze, podważając reglamentację, gdyż nie daje ona gwarancji uniknięcia choroby. Zwykle jednak ograniczano się do inicjatyw filantropijnych, uznając konieczność istnienia instytucji prostytucji jako takiej. Trzeba też podkreślić, że działania abolicjonistów przeciw upaństwowionej prostytucji nie były legalne: założone w 1900 roku Towarzystwo Abolicjonistyczne działało w podziemiu.

Ten ważny wątek polskich dyskusji drugiej połowy XIX wieku nie znalazł większego odzwierciedlenia w dramaturgii tamtego okresu. Ze względu na nieprzekraczalną granicę erotycznej przyzwoitości na scenie nie mogły pojawić się tam sytuacje obyczajowe, które przedstawiała powieść⁴¹. Jednocześnie wspomniany wątek podlegał w ówczesnej prozie swoistym dramatyzacjom. Prostytutki jako postacie literackie często pokazywano jakby na scenie, z daleka, przez uchylone drzwi. Również one same często inscenizują spektakl kobiecości, wyrażającej się przede wszystkim w wytwornych czy pretendujących do wytworności strojach. Inny popularny chwyt literacki to charakterystyczny gest opisywania wnętrza

40 Por. Maria Turzyma, *Wyzwalająca się kobieta*, Gebethner i Spółka 1906, s. 54: „Czyż ta kobieta tak jest od nas daleką? Czy co dnia nie dzielimy z nią życia przez naszego syna, brata, męża, przyjaciela, znajomego, czy nie idzie od niej lub do niej ten, który jutro będzie naszym narzeczoną, który dziś jest ukochaniem naszej duszy, a wkrótce będzie panem naszej doli? (...) Tam idzie i przynosi chorobę, którą wszczepi nam pierwszym pocałunkiem miłosnym, którą przekaże dzieciom naszym w męce śmiertelnej urodzonym i w ukochaniu ogromnem pielęgowanym, przez bezsilne i bezradne nasze ręce”.

41 Por. Dobrochna Ratajczak, *W kryształ i w płomieniu...*, s. 334.

ich mieszkań, które funkcjonują jako metonimie wnętrza ich ciał. Przede wszystkim jednak wątek ten zwykle podejmowano właśnie w związku z teatrem. Literatura epoki koncentruje w większości uwagę nie na reglamentacji, która dotyczyła kobiety ubogie, lecz na szarej strefie; opisuje zamożne metresy i utrzymanki, chronione przez klientów lub przekupujące urzędników. Na kartach pozytywistycznych utworów prostytuują się więc aktorki, śpiewaczki i tancerki, a teatr staje się uprzywilejowaną przestrzenią nawiązywania kontaktów handlowych między prostytutką a klientem. Bywa, że pojawia się także jako miejsce odsłonięcia prawdy o społecznym zakłamaniu, jak we wstrząsającej scenie teatralnej z *O czym się nawet myśleć nie chce*, gdzie główna bohaterka odkrywa, że tak na scenie, jak i obok niej na widowni, znajdują się „te kobiety”. Jak komentuje Zapolska, Marysieńka „idąc do teatru nie przeczuwała, że będzie asystować pokazowi wykwintu frymarzczących sobą dziwek”⁴².

Jedynym bodaj tekstem dramatycznym, w którym dochodzi do głosu sedno napięć między rodziną a państwową instytucją prostytucji jako swoistym farmakonem, czyli lekarstwem i trucizną zarazem, jest farsa Kazimierza Zalewskiego *Oj mężczyźni, mężczyźni!*, będąca parodią *Ślubów panińskich* Aleksandra Fredry⁴³. Tekst z 1890 roku ukazuje dalsze losy obu młodych par po ślubie. Gustaw i Aniela oraz Albin i Klara, występujący pod unowocześnionymi imionami jako Zygmunt i Maria oraz Stefan i Zofia, przyjeżdżają do stolicy, gdzie zatrzymują się u Radosta, przemianowanego na „wujka Antoniego”. Wyposzczeni po rocznym pobycie na wsi mężczyźni jeszcze tego samego wieczora udają się do prostytutki, z którą utrzymywali kontakty za czasów kawalerskich. Farsowy traf chciał bowiem, że jest ona aktualną ulubienicą gospodarza, któremu pozostawiła na biurku trzy bruliony listów pełnych miłosnych zaklęć wraz z fotografiami. Obaj młodzi mężowie poczuwają się do bycia ich adresatami, każdy więc szybko

42 Gabriela Zapolska, *O czym się nawet myśleć nie chce*, Wydawnictwo Literackie 1957, s. 64.

43 Por.: Dobrochna Ratajczakowa, *Farsa mieszczańska a relacje międzytekstowe*, [w:] eadem, *W kryształach i w płomieniu...*

wychodzi, okłamując żonę co do powodów eskapady. Żony tymczasem odkrywają trzeci brulion i podnoszą raban, łącznie z wezwaniem na pomoc ojca Klary/Zofii. Ledwie wzmiankowany w *Ślubach panieńskich*, tu pojawia się w całej okazałości jako srogi Onufry. W ostatecznym rozrachunku prostytutka przyjmuje tej nocy wszystkich: najpierw pojawiającego się nie wiadomo skąd byłego kochanka-cyrkowca, potem dwóch młodych mężczyzn, następnie wuja Radosta/Antoniego oraz Onufrego.

Choć treść komedii Zalewskiego sprawia wrażenie co najmniej drastycznej – jak wyraził się Wilhelm Feldman, „dużo ma już nie pieprzu, ale kantarydy”⁴⁴, czyli tak zwanej hiszpańskiej muchy – jej finał okazuje się zaskakująco pogodny. Wuj przyjmuje na siebie całą winę, żony wybaczą mężom, wszyscy wracają na wieś, a z prostytutką Amelią wiąże się ojciec Klary/Zofii. Ostatecznie przecież, jak wyjaśnia warszawska pani Dobrójska, czyli Leokadia, nic się takiego nie stało:

Wreszcie przypuśćmy nawet, że wasi mężowie pozwolili sobie troszeczkę, to i cóż stąd? Świętej pamięci twój ojciec, Maniu, był najpocziwszy człowiekiem, pewno sam Pan Bóg nie odmówił mu korony wiekuistej, ale żeby był bez skazy, przysiąc bym nie mogła. Z początku, kiedy się wybierał do miasta, bywało, ja zaraz z nim, żeby go pilnować. Zostawiał mnie w hotelu i biegł niby za interesami. A czy ja wiem, gdzie on chodził? Przekonałam się, że nie upilnuję i wołałam wszystko zdać na wolę bożą. Pamiętam, kiedy was więcej na świat przyszło, jeździł sam, a wracał zawsze z tych wycieczek jakiś świeższy, weselszy, więc nie napierałam się, żeby mnie zabierał ze sobą, namawiałam go, żeby jeździł, tęsknił tam za mną, a w rezultacie powracał zawsze czulszy, serdeczniejszy. Lepiej mi z tym było, niż żebym z ciekawości dowiedziała się czegoś niepotrzebnego⁴⁵.

Co wydaje się godne uwagi, farsa Zalewskiego nie dokonuje na tekście Fredry żadnego istotnego gwałtu: wszystkie hipotezy dotyczące dalszych losów obu par pojawiają się już przecież w *Ślubach panieńskich*.

44 Wilhelm Feldman, *op. cit.*, t. I, s. 185.

45 Kazimierz Zalewski, *Oj mężczyźni, mężczyźni!*, [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. Dobrochna Ratajczak, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze 1992, t. I, s. 185.

Przypomnijmy, że komedię z 1832 roku rozpoczyna scena porannego powrotu oficjalnie przebywającego na wsi „w zalotach” Gustawa, prawdopodobnie z burdelu. Mówi wszak służący, sugerując jakieś wyjątkowo zdrożne zajęcia: „Mój pan drogi gnie sobie parole / Albo z butelką... albo... No! już milczeć wolę”⁴⁶. Natomiast za komicznymi ślubami czystości obu panien kryje się w rzeczywistości przejmujący bunt kobiet, które przejrzały reguły patriarchy i nie mają wcale ochoty im się podporządkować bez walki. Do męskiego świata nie mógł ich z pewnością zachęcić przykład ojca Klary – złowrogiego despoty, o którego „gorszących rozmowach” i nie zawsze idealnym pożyciu z żoną mówi pani Dobrójska. Jak się ponadto dowiadujemy, nade wszystko ceni on sobie złoto i nie zawahałby się przed sprzedaniem córki bogatemu starcowi. Choć Radost u Fredry sprawia wrażenie niegroźnego, jego potencjalne oblicze, które zapewne wyjdzie na jaw po ślubie, ujawnia Zalewski. Także wmawiane nam przez autora szczęśliwe zakończenie jest niepewne i zapowiada dalsze kłopoty. Przecież, jak przypomina Dorota Siwicka, Aniela dała się uwieść libertyńskim podstępom Gustawa, on sam wpadł w pułapkę małżeńskiej nudy, której od początku się obawiał, a Albin dostał żonę, która wychodzi zań pod przymusem, w efekcie szantażu⁴⁷. Zalewski, demontując dworskie dekoracje *Ślubów panińskich* i umieszczając bohaterów w powojennej Warszawie, zdiagnozował najczulszy punkt zmiany modelu rodziny z ziemiańskiej na mieszczańską. W *Ślubach panińskich* oglądamy niepełną rodzinę, dopiero u Zalewskiego okazuje się, że kluczowym, dopełniającym ją elementem stała się prostytutka, umożliwiająca funkcjonowanie tego społecznego organizmu.

46 Aleksander Fredro, *Śluby panińskie*, oprac. Mieczysław Inglot, Ossolineum 1983, s. 3.

47 Dorota Siwicka, *Ja płaczę, ty się śmiesz*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, słowo/obraz terytoria 2001, s. 186.

Kiedy Wilhelm Reich, psychoanalityk i działacz socjalistyczny, pisał w latach trzydziestych o seksualno-ekonomicznych podstawach rodziny mieszczańskiej, zwracał uwagę na charakterystyczną dla niej sprzeczność: jednoczesną idealizację macierzyństwa oraz stłumienie seksualne kobiet. Wykazywał, że do podważenia obowiązującej ideologii rodziny wystarczy przebudzenie seksualne płci pięknej, uzyskanie przez nią świadomości seksualnej, zerwanie z narzuconą represją, wyzwolenie się od obaw i poczucia winy związanych z erotyką⁴⁸. W podobną stronę szły rozważania młodzieńkiej Zofii Nałkowskiej, która wywołała pamiętny skandal podczas Zjazdu Kobiet w 1906 roku, gdy za jedyne skuteczne rozwiązanie kwestii prostytucji uznała przyznanie kobietom prawa do swobody seksualnej, równej tej dostępnej mężczyznom⁴⁹.

Skrajnie odmienny był pomysł Elizy Orzeszkowej, która szansę na uzdrowienie polskiej rodziny widziała w narzuceniu mężczyznom takiego samego moralnego gorsetu jak ten, który ograniczał kobiety:

„Mniemamy, że to my jesteśmy uprzywilejowane, a mężczyźni winni dążyć do równouprawnienia z nami. Opinie surowiej krępujące nasze namiętności niż namiętności mężczyzn, są dla nas właśnie łaskawszymi, bo stawiają godność naszych dusz wyżej nad przyjemności naszych zmysłów”⁵⁰.

48 Wilhelm Reich, *Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik*, Verlag für Sexualpolitik 1933, s. 154-169 (polskie wydanie: *Psychologia mas wobec faszyzmu*, tłum. Ewa Drzazgowska, Magdalena Abraham-Diefenbach, Aletheia 2009).

49 Zofia Nałkowska, *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego*, [w:] Aneta Górnicka-Boratyńska, *Chcemy całego życia*, s. 320-329.

50 To przeanielenie kobiet charakterystyczne jest dla takich późnych wypowiedzi Orzeszkowej, jak *List do kobiet niemieckich* i *O Polce Francuzom* (por. Grażyna Borkowska, *O etyzacji dyskursu publicznego. „List do kobiet niemieckich” Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863-1918 w poszukiwaniu wzorów życia i sztuki*, red. Ewa Ihnatowicz, Ewa Paczoska, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki

Jak się zdaje, właśnie Orzeszkowa najlepiej uchwyciła diagnozowany przez Reicha warunek funkcjonowania rodziny mieszczańskiej, czyli jej rezygnację z funkcji seksualnej. Sama nie uległa pokusie epopei i miała dla wysadzonych z siodła rozbiteków z powstania styczniowego tylko dwie rady: zmieszczanie oraz zrezygnować z erotyki. Ilustracją tego programu jest fabuła *Rodzina Brochwiczów* (1876).

W tej powieści Orzeszkowa skontrastowała ze sobą losy dwóch szlacheckich rodzin po tym, jak w Królestwie Polskim zniesiona została pańszczyzna. Nawiasem mówiąc, to chyba jedyny pozytywistyczny utwór, w którym uruchamiającą narrację traumą nie jest samo powstanie styczniowe, lecz właśnie carski dekret uwłaszczający chłopów i spowodowany nim zasadniczy „przewrót stosunków społecznych”⁵¹. Chociaż powieść wydaje się doskonale potwierdzać zauważoną przez Jana Kotta pozytywną pochwałę kapitalizmu⁵², Orzeszkowa zwraca szczególną uwagę na trudności w przestawieniu się na nowy typ gospodarki przez ludzi przyzwyczajonych do anachronicznych stosunków społecznych. Głowa tytułowego rodu, Jan Brochwicz, doskonale sprawdzający się w poprzednim systemie właściciel ziemski, okazał się zupełnie nieprzygotowany do warunków gospodarki kapitalistycznej. Nadzieję na uratowanie rodzinnego majątku pokłada w synu, jednak wychowywany zgodnie ze sprawdzającym się w przypadku ojca wzorem Marian to jedynie wierna kopia rodzica. Szereg nieodpowiedzialnych decyzji i upór przy trzymaniu się dawnego modelu życia doprowadzają rodzinę na skraj moralnej

Uniwersytetu Warszawskiego 2006), jednak już w *Kilka słów o kobietach* obarczała je odpowiedzialnością za to, jak prowadzą się mężczyźni. Kiedy Orzeszkowa pisze, że wykształcenie potrzebne jest kobietom po to, aby „brakiem umysłowego rozwoju nie odrzucić męża od domowego ogniska”, daje w skrajnie zawoalowany sposób do zrozumienia, że tylko interesująca, odczytana żona („szczęśliwy mężczyzna, którego po powrocie do domu spotyka żona z książką w ręku”) potrafi odciągnąć męża od niebezpiecznej pokusy szukania rozrywki w ramionach prostytuttek.

⁵¹ Eliza Orzeszkowa, *Rodzina Brochwiczów*, [w:] eadem, *Pisma zebrane*, t. 46, s. 7. Wszystkie cytaty według tego wydania, numer strony w nawiasie.

⁵² Por. Jan Kott, *O „Lalce” Bolesława Prusa*, Książka i Wiedza 1950.

i materialnej klęski. Inaczej przedstawiają się natomiast losy rodzeństwa Siecińskich. Po śmierci rodziców resztki ziemskiego majątku przejął doskonale wyedukowany w zakresie agronomii najstarszy z braci, a pozostała szóstka przeniosła się do miasta. W Wilnie Siecińscy z godnością przyjęli zmianę kondycji i żyli skromnie z prowadzenia sklepu, udzielania lekcji czy krawiectwa.

Powieść Orzeszkowej przedstawia losy dwóch rodzin, lecz nie może nosić tytułu w stylu Zoli *Rodzina Brochwiczów-Siecińskich*, gdyż w przeciwieństwie do cyklu o Rougon-Maccartach nie ma tu żadnego aktu seksualnego, który połączyłby oba rody. Anna Siecińska musi odrzucić Mariana Brochwicza, wyrzec się radości i szczęścia, by kontynuować pracę w rodzinnym sklepiku i wspierać dorastające rodzeństwo. Tak oto wyjaśnia swój organicznikowski program:

Nie jest to już tylko przyjaźń rodzinna, ale jest to interes rodzinny, który spoczywa na wytrwaniu naszym i męstwie, na woli naszej i zapobiegliwości... Czy jest to tylko i wyłącznie interes jednej, naszej rodziny? Nie wiem; sądzę jednak, że wszystko wiąże się w tym świecie związkami nierozzerwalnymi, że jeden człowiek czy jedna rodzina wywierają i na ogół wpływy nieobliczone... A więc jest to jeszcze coś więcej niż przyjaźń i interes, jest to obowiązek... (s. 36).

Definicja rodziny jako „stowarzyszenia wspólnej pomocy” (s. 41) wyklucza jej opuszczenie przed czasem, nim proces mieszczenia dobiegnie końca: „Mogęź odbiec do szczęścia mego teraz, gdy nic jeszcze skończonym, nic upewnionym nie jest?” (s. 36).

Odrzucony Brochwicz wiąże się z bogatą i rozpieszczoną Teofilą Natalską, kiedy zerwał z nią brat Anny, Stefan, który sam obawiał się odrzucenia jako zaledwie kupiec (wątek ten zapowiada późniejsze rozterki Wokulskiego, który znalazł się w podobnej pułapce zakazu seksu między klasami). Małżeństwo pozostanie nieskonsumowane: Marian ożenił się wyłącznie po to, żeby posagiem Teofili spłacić dług ciąży na rodzinnym majątku. Tylko dzięki tej transakcji rodzina Brochwiczów jeszcze przez jakiś czas ochroni się przed zmieszczaniem.

Ceną, jaką płącą wszyscy bohaterowie Orzeszkowej za transformację popowstaniową jest, jak pisze Grażyna Borkowska, okaleczenie się, wykastrowanie, unieszczęśliwienie⁵³. Peroruje Sieciński:

Długo, zbyt długo miłość między mężczyzną a kobietą trzymała w świecie, w naszym społeczeństwie szczególnie, prym w chórze wszystkich innych miłości (...). Długo, zbyt długo miłość ta była siłą ślepą i głuchą, szaleńcem pijanym, sybarytyzmem rozkoszy lub boleści rozciągającym ciała i duchy ludzkie na łożach róż lub tortur i unicestwiającym je dla wszystkiego, co nią nie było. Oświeceni spotęgowanym światłem rozumu, zahartowani doznanymi nieszczęściami i spoważnieni widokiem ogólnych klęsk i niedoli pojęliśmy, że nieśmiertelny wielki pierwiastek ten czymś innym być musi niż konwulsyjnym miotaniem się indywidualnych żądz i bólów społeczeństwa, niż fatalną siłą, miażdżącą w zawrotnym swym kole najszlachetniejsze serca i najpotężniejsze umysły. Miłość szalona, bezpamiętna, miotająca człowiekiem, zasadami jego i uczuciami, jak wiatr miota trzcina, niepodobną stała się dla pracownika ciężkich, nowych czasów. Nie ma on czasu na upajanie się nią i umyślne jętrzenie ran swoich. Kobieta musi być dla niego towarzyszką i sprzymierzeńcem wiernym, umysłem odzwierciedlającym w sobie jego umysł, dłonią pomocną, otrzymującą i dającą spokój i szczęście. Jeżeli tym być nie może, pozostawia on ją na jej drodze, ból swój przenosi w milczenie i idzie dalej tam, dokąd iść powinien (s. 76-77).

Czy jednak polscy mieszczenie rzeczywiście obchodzą się bez erotyki? Orzeszkowa tego nie dopowiada, ale możemy być pewni, że Sieciński i Brochwicz spotkają się w burdelu. Tak przedstawia się rodzima wersja „historii naturalnej i społecznej rodziny” w czasach Królestwa Polskiego.

53 Grażyna Borkowska, *Pozytywiści i inni*, s. 65.

EWA BAL



FRANCUSKOŚĆ ZAMIAST POLSKOŚCI?

Podczas publicznej debaty w warszawskim Ośrodku Kultury Francuskiej i Studiów Frankofońskich w czerwcu 2011 roku Marek Cichocki zapytał francuskiego prawnicowego filozofa i eseistę Alaina Finkielkrauta: „Co takiego stało się w ostatnim dwudziestoleciu, że Francja przestała być dla Polaków ważnym punktem odniesienia dla definiowania własnej tożsamości, a była nim przecież od wieków”¹. Moje wątpliwości wzbudziło już samo pytanie, gdyż jego autor milcząco przyjął tezę o ciągłości tak zwanych kulturowych wpływów. Jednak większe zastrzeżenia wywołała u mnie odpowiedź samego Finkielkrauta. Francuski eseista polskiego pochodzenia w tonie całkiem serio podkreślił, że jeszcze przed II wojną światową Francja bez wątpienia funkcjonowała jako model europejskiej tożsamości kulturowej. Znajdował on swoje odbicie w literaturze, pozostając czytelny i zrozumiały nie tylko dla samych Francuzów, ale także dla obcokrajowców. Ci ostatni zaś spoglądali nań z podziwem i uznaniem. Dzisiejsza Francja – dodał z niekłamany żalem – już taka nie jest. Literatura odgrywa w niej coraz bardziej marginalną rolę, zaś sama Francja z coraz mniejszą ochotą afirmuje własną tożsamość:

Podobnie jak cała reszta Europy Francja ma problem z emigracją, której masowość nastrocza mnóstwo problemów. Dzisiejsi emigranci w przeciwieństwie do tych dawnych nie chcą się podporządkować ani uszanować norm, reguł, tradycji i ideałów społeczeństwa, które ich przyjmuje. Mimo to część

¹ http://www.dailymotion.com/video/xlr3gb_czy-francja-stracila-swoja-tozsamosc_news (17.10.2013).

francuskich elit reaguje na tę sytuację w sposób dość żałosny, wychwalając proces mieszania kultur (...), który historycznie nie ma wielkiego sensu. W chwili, kiedy tożsamość napotyka na zagrożenia takie jak rozwój technologiczny, elity francuskie jeszcze bardziej wspierają ten proces, dekomponując ostatnie resztki francuskiej tożsamości. Rozumiem więc, że wobec takiego procesu dekulturacji Francja staje się dzisiaj o wiele mniej pociągająca niż kiedyś².

Przytaczam na wstępie ten obszerny fragment refleksji Finkielkrauta, gdyż zarówno zadane mu pytanie, jak i odpowiedź sygnalizują dobrze już rozpoznaną na gruncie antropologii kultury konieczność podjęcia dyskusji nad sposobem interpretacji tego, czym jest i czym może być dzisiaj tak zwana tożsamość narodowa.

Gdyby potraktować poważnie zarówno pytanie Cichockiego, jak i odpowiedź Finkielkrauta musielibyśmy przyjąć, że w dobie globalizacji, mediatyzacji oraz mobilności kultury można nadal mówić w kategoriach esencjonalistycznych o etnicznej i narodowej tożsamości, której pewne specyficzne, stałe i niezmiennie cechy da się jakoś opisać, nazwać lub odziedziczyć. Tak uformowana tożsamość europejskich narodów powinna dodatkowo promieniować na inne kraje, a nawet cały świat, funkcjonując niby lustro, w którym mniej zaawansowane kulturowo społeczeństwa i narody przeglądają się krytycznie. Wtedy pytanie o polską tożsamość wobec tożsamości francuskiej stanie się pytaniem o stosunek podrzędności i zależności wobec jakiegoś dominującego modelu, który wywarł na nas decydujący wpływ.

Tymczasem refleksja nad tożsamością narodową wymaga zdecydowanej zmiany spojrzenia na samą kulturę. Kulturę należałoby traktować nie jako substancję powiązaną z dyskursem przynależności terytorialnej, więzów krwi, biologicznego, psychologicznego i społecznego determinizmu, a raczej jako bardziej abstrakcyjny i oderwany od geograficznych konotacji system różnicujący. Arjun Appadurai w pracy *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji* proponuje, by patrzeć na kulturę

2 Ibidem.

właśnie przez pryzmat jej aspektowości, nie zaś substancjalności³. Należy ją traktować jako narzędzie różnicujące do wytwarzania szeroko rozumianej koncepcji tożsamości, której w dobie powszechnej mediatyzacji nie trzeba koniecznie utożsamiać z narodem, ale należy traktować szeroko jako każdy rodzaj zbiorowej, wyobrażonej i afektywnej identyfikacji.

Appadurai buduje swoją koncepcję powstawania tożsamości kulturowej, odwołując się do naczelnej roli wyobraźni, podnoszonej już wcześniej przez Benedicta Andersona⁴. Badacz hinduskiego pochodzenia zmodyfikował jednak tezy postawione wcześniej przez autora *Wspólnot wyobrażonych* dotyczące narodu pojmowanego jako artefakt kulturowy. Anderson wiązał bowiem powstawanie narodu z rozwojem kapitalistycznego drukarstwa w XIX wieku i ograniczał zasięg wspólnoty narodowej do stosunkowo licznej i stale poszerzającej się, ale terytorialnie ograniczonej, grupy ludzi czytających i posługujących się tym samym językiem. Wyobrażona wspólnota narodowa była więc dla Andersona jednocześnie terytorialnie zlokalizowana. Tymczasem według Appaduraia pojawienie się nowych mediów w połączeniu z masową migracją ludności w drugiej połowie XX wieku zaowocowało osłabieniem poczucia tożsamości narodowej i przywiązania do ziemi. Teraz istotne stało się konstruowanie afektywnych i wyobrażeniowych identyfikacji „na odległość”. Ludzie, którzy w wyniku migracji znaleźli się na przykład poza zasięgiem swojej narodowej bądź bardziej lokalnej, regionalnej wspólnoty, zdobyli dzięki telewizji i rozwojowi kina możliwość włączenia się na odległość w strumień przepływów obrazów kultur lokalnych. I choć Appadurai mówi głównie o współczesnych mediach elektronicznych i internecie, to przecież wypada dopowiedzieć, że już w latach pięćdziesiątych XX wieku media masowe, utożsamiane z telewizją i kinem, stworzyły niezwykle efektywne kanały transmisji obrazów, dając rozrzuconym po świecie

3 Arjun Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Zbigniew Pucek, Wydawnictwo Universitas 2005.

4 Benedict Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. Stefan Amsterdamski, Wydawnictwo Znak 1997.

ludziom możliwość uczestnictwa na odległość w różnych afektywnych afiliacjach kulturowych, bez potrzeby ich fizycznej obecności tu i teraz.

Poczucie tożsamości bardziej zatem zależy od sugestywności wytwarzanego obrazu lokalności, od sposobów budzenia afektywnej afiliacji do jakiejś wyobrażonej wspólnoty niż od faktycznego związku z ziemią, przekazywaną tradycją czy od kompetencji językowej. Gwarancją trwałości tak rozumianych wspólnot jest dla Appaduraia intensywna praca wyobraźni, stymulowana przez różnego rodzaju performatywnie oddziałujące nostalgiczne obrazy, wyrażające tęsknotę za lokalnością niekoniecznie powiązaną z indywidualną pamięcią i osobistą biografią. Można przecież tęsknić za jakimś nawet utopijnym rajem na wyspie, jeśli tylko jego obraz zostanie odpowiednio sugestywnie stworzony w ramach medialnych przedstawień.

To właśnie zerwanie niezbędnego łącznika między terytorium, pamięcią i biografią na rzecz nostalgii za jakąś tożsamością sprawia, że lokalność w rozumieniu Appaduraia stała się rodzajem ogólnodostępnego etnoobrazu. Etnoobraz nie jest jednak jakimś obiektywnie danym trwałym i niezmiennym kulturowym wizerunkiem tożsamości, przedstawiającym się tak samo z każdego punktu widzenia. Wręcz przeciwnie – powstaje on najczęściej z określonej perspektywy jako politycznie i historycznie modyfikowany konstrukt. Dzisiejsze tożsamości, zdaniem Appaduraia, nawarstwiają się wokół przekazywanych medialnie obrazów i działają niczym klocki, z których wspólnoty budują to, co Appadurai nazywa – w przeciwieństwie do wspólnot wyobrażonych Andersona utożsamianych z narodem – światami wyobrażonymi. Owszem, owe etnoobrazy mogą czasem zostać zawłaszczone przez instytucje państwowe, które uzurpują sobie prawo do definiowania narodowej tożsamości obywateli. Jednak postęp mediatyzacji skutecznie, jak się wydaje, osłabia kulturalistyczne zapędy instytucji państwowych, każąc im konkurować z wieloma innymi, często wzajemnie sprzecznymi obrazami kulturowych identyfikacji.

Można w związku z tym potraktować dziś polskość nie tyle jako cechę rozumianej tradycyjnie tożsamości narodowej, ale jako rodzaj etnoobrazu jakiejś lokalności, który został wytworzony z określonej perspektywy

politycznej i historycznej. By mógł się ukonstytuować w wyobraźni zainteresowanych podmiotów, musi jednak – zgodnie z koncepcją Appaduraia – znaleźć się w kontekście kultury rozumianej jako system różnicujący. Dlatego też skuteczne wytwarzanie lokalności łączy się nieodwrotnie z procesem wytwarzania sąsiedztw, które równie jak lokalność zdają się oderwane od swoich geograficznych konotacji i oddziałują na wyobrażenie jako rodzaj etnoobrazów. Sąsiedztwa są bowiem niczym innym jak stwarzanymi w wyobraźni obrazami Innego.

Trzeba jednak koniecznie zdać sobie sprawę z odmienności tych strategii wytwarzania Innego, które zostały opisane chociażby w ramach studiów postkolonialnych, a koncepcją etnoobrazu i sąsiedztw Appaduraia. Krytycy z kręgu studiów postkolonialnych (Edward Said, Homi Bhabha, Gayatri Chakravorty Spivak) zajmowali się sposobami dyskursywnego i performatywnego stwarzania Innego, aby w ten sposób obnażyć stosunki władzy i nierówności między wspólnotami kolonizujących a skolonizowanymi; stosunki silnie osadzone w kontekście politycznej i gospodarczej dominacji. Celem ich prac było zwrócenie uwagi na dysproporcje w zakresie „dostępności” dyskursu, na subwersywne praktyki jego podważania oraz performatywne aspekty wytwarzania i manifestowania tożsamości wspólnot, którym kolonializm odebrał głos. Tymczasem propozycja Appaduraia wydaje się znacznie szersza. Nie tylko chce on ujawniać imperialistyczne zależności między wspólnotami, ale podejmuje także problem różnorodnych strategii wytwarzania tożsamości wspólnot afektywnych w oderwaniu od wpływów geograficznych, politycznych czy historycznych. Chciałabym zatem spojrzeć na polskość jako na oderwany od geograficznych konotacji czy od kulturalistycznej polityki państwa wyobrażony obraz lokalności, który konstruuje się wobec wyobrażonego sąsiedztwa.

W tym celu, idąc dokładnie pod prąd myślenia przywołanego na wstępie francuskiego eseisty, pragnę spojrzeć na obrazy Francji, Francuzów i „francuskości” w polskich dramatyzacjach nie jako na przejaw kulturowej afiliacji Polaków do centrum czy też resentymentu wobec silniejszego

modelu kultury. Francuskość chcę bowiem postrzegać jako obraz sąsiedztwa wytworzony z określonej politycznej i historycznej perspektywy, który przez odwołanie się do elementów kulturowej różnicy służy konstruowaniu polskości. A dokładniej – wyraża nostalgię za jakąś doraźnie definowaną cechą polskości. Zakładam też, że ta polska „francuskość” zmienia się dynamicznie w zależności od kontekstu i czasu oraz niewiele musi mieć wspólnego z silnie afirmowaną lub rozmytą tożsamością samych Francuzów czy też francuskością, którą na własne potrzeby stwarzają sobie inne wspólnoty afektywne. Francuskość, innymi słowy, chcę rozumieć jako inną stronę polskich przed-stawień, jako jedną z figur w wytwarzaniu i negocjowaniu polskości.

PATRZĄC Z DZISIEJSZEJ PERSPEKTYWY

A analizę obrazów francuskości jako przed-stawień polskości najłatwiej rozpocząć od przykładu współczesnego, który traktuję jako poglądowy i powszechnie znany. Najbardziej sugestywne dla mnie polskie nostalgiczne obrazy francuskości pochodzą z czasów komunizmu, utrwalonego w pamięci wielu pokoleń jako czas permanentnego niedosytu – gospodarczego, politycznego, czy właśnie tożsamościowego. Nic chyba lepiej nie oddaje tego stanu, jak powtarzany aż do lat osiemdziesiątych XX wieku dowcip o Jasiu. Pytany o to, kim chciałby zostać, jak dorośnie, Jasiu odpowiadał wprost – obcokrajowcem. Zamierzenie podkreślałam siłę kulturowego niedosytu i geograficznego oderwania Polski od zachodniego świata, gdyż stanowiły one szczególnie kontekst dla tworzenia medialnych obrazów nostalgii za lepszym, otwartym i chyba bardziej wolnym światem. Sytuacja oddzielenia od reszty świata zasłoną żelaznej kurtyny stwarzała dogodny kontekst dla pracy wyobraźni, która nie mogła konfrontować się z tak zwaną rzeczywistością świata Zachodu. Pozwalała dodatkowo przypisywać obrazom wyobrażonych sąsiedztw liczne symboliczne sensy, istotne dla danej wspólnoty. Niedosyt zatem

można uznać za podstawowe doświadczenie kulturowe pokoleń żyjących w epoce komunizmu (zaświadczone w licznych pamiętnikach, filmach fabularnych, teatrze, dramacie, poezji). Doświadczenie do tego stopnia uwewnętrznione, że dzisiaj ono samo staje się przedmiotem różnorodnie wyrażanej nostalgii – w postaci choćby muzealnych wystaw, reedycji archiwaliów muzycznych i powieści mitologizujących przeszłość PRL-u.

Żeby przekonać się o sile tego nostalgicznego spojrzenia na francuskość jako figurę kompensacji niedosytu, wystarczy przyrzeć się filmom Krzysztofa Kieślowskiego z początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, a zwłaszcza obsypanemu nagrodami *Podwójnemu życiu Weroniki* (1991). Na pierwszy rzut oka polskiemu reżyserowi wcale nie zależało na jakimś wyraźnym manifestowaniu kulturowej różnicy między Polską a Francją, poza oczywistym faktem wykorzystania dwóch różnych języków w dialogach w zależności od miejsca akcji. Bodaj wyraźniejszą kreską przedstawia Kieślowski jedynie obraz Polski z okresu przełomu po 1989 roku (po ulicach Krakowa przejeżdża dopiero co zdemontowany pomnik Lenina, a manifestację polityczną na Rynku rozpędza policja na oczach gorliwie fotografujących całe zdarzenie francuskich turystów, którzy w pośpiechu uciekają do swojego autobusu). To zapewne swoisty ukłon w stronę zachodniej publiczności oraz francuskich producentów filmu, którzy dzięki tym czytelnie plakatowym scenom łatwiej rozpoznali ów „Inny świat”, dopiero co wyłaniający się zza żelaznej kurtyny.

Polskiemu widzowi Kieślowski oszczędził już obrazów wieży Eiffla i dźwięku akordeonu z Montmartre’u, które weszły na stałe do repertuaru stereotypowych przedstawień Paryża jako *pars pro toto* Francji. Akcja części filmu, która rozgrywa się po francuskiej stronie, toczy się bowiem w Clermont Ferrand, jednym z miast Owernii, na „głębokiej francuskiej prowincji” i stosunkowo niewiele elementów pozwala polskiemu widzowi rozpoznać kulturową specyfikę tego kraju. Akcja dziejąca się we Francji nie jest jednak zwykłym powieleniem scenariusza wypadków w Polsce, tyle że w zmienionych realiach. Powiedziałabym, że Kieślowski odnosi się raczej do bardziej uwewnętrznionych u polskiego widza obrazów kultury

zachodniej, każąc mu porównawczo interpretować działania i wybory francuskiej i polskiej Weroniki oraz w losach tej pierwszej dostrzegać dowody kompensacji życiowego niedosytu czy tęsknot w świecie za żelazną kurtyną.

Dlatego na uwagę zasługuje przede wszystkim sposób przedstawiania działań obu bohaterek i ich wyborów. Polska Weronika podejmuje życiowe decyzje bardzo żywiołowo. Za wszelką cenę stara się sprostać pokładanym w niej nadziejom nauczycieli śpiewu i, nie zważając na chorobę serca, decyduje się na prestiżowy występ w chórze Filharmonii Krakowskiej. Jednak w decydującym dla jej kariery muzycznej momencie musi zawieść pokładane w niej nadzieje i ponieść osobistą klęskę. W pełnej patosu scenie, przy akompaniamencie muzyki Zbigniewa Preisnera, umiera na scenie na zawał serca. Tymczasem francuska Weronika działa, można powiedzieć, znacznie rozsądniej. Jest bardziej pragmatyczna (robi sobie EKG i rezygnuje z lekcji śpiewu, o co jej nauczyciel nie ma specjalnych pretensji). Korzystając niejako ze zdeponowanych w podświadomości doświadczeń i niepowodzeń bliźniaczego polskiego „ja”, podejmuje bardziej odpowiedzialne decyzje, które pozwolą jej nie tylko przeżyć, lecz także odnaleźć dla siebie niszę twórczą i miłość swojego życia.

Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że Kieślowskiego interesuje wyłącznie porównawcze studium psychologiczne obu postaci. Celowo przecież wprowadził w części francuskiej filmu postać pisarza-lalkarza, żeby losy obu Weronik umieścić w ramach projektowanej przez niego książki. Obie Weroniki, polska i francuska, stają się wtedy rodzajem literackiego albo wyobrażonego projektu życia w dwóch różnie zakreślonych kontekstach i okolicznościach. I to właśnie te konteksty i okoliczności wyznaczają horyzonty podejmowanych przez obie postacie decyzji i przesądzają o ich możliwościach wyboru. Jak życie obu Weronik, tak i skonstruowany wokół nich świat staje się u Kieślowskiego przedmiotem świadomej kreacji. Czy jednak między obiema Weronikami nie ma głębszej zależności niż tylko dwa scenariusze życia w różnie zakrojonych kontekstach?

Francuska odpowiedniczka polskiej Weroniki czuje w chwili jej śmierci, że umarła jakaś jej istotna część. Kiedy po jakimś czasie wśród dawnych fotografii z wycieczki po Polsce odnajduje zdjęcie „bliźniaczek” siostry wybuchu spazmatycznym płaczem. Tymczasem polska Weronika tęsknie spogląda w stronę odjeżdżającego francuskiego autobusu, w którym widzi swoje drugie „ja”. Niczym we Freudowskiej psychoanalizie wymiana spojrzeń tyleż wyraża poczucie nostalgii, co stwarza przedmiot pożądania. Wpisana w ich spojrzenie obustronna, polska i francuska nostalgia za czymś, czego nigdy nie było albo czego nigdy nie znały, nadpisuje się niejako nad historią, podziałami politycznymi i różnicami etnicznymi. Unieważnia obiektywne różnice na rzecz snu o jakiejś wspólnej tożsamości dzieciństwa – przedkulturowego stanu szczęścia i pełni. Etnoobrazy francuskości i polskości, wyłaniające się z tego filmu, każą zatem myśleć o lokalnej tożsamości jako o straconym przez obie strony rodzeństwie.

Można pewnie czytać tę wzajemną nostalgię także inaczej, silnie osadzając ją w kontekście zachodzących w 1991 roku przemian społeczno-politycznych w Europie. Umierająca Weronika jako polska część tożsamości francuskiej dziewczyny okazuje się wtedy stratą dla zachodniej Europy; stratą możliwości konstruowania kulturowej różnicy, bez której jej własnej tożsamości grozi rozmycie. Nie dziwi mnie zatem ogromny sukces Kieślowskiego za granicą. Wiele bowiem polskiemu reżyserowi udało się w tym filmie powiedzieć na temat sposobu konstruowania eurocentrycznej tożsamości. Być może zaproponował też Polakom niestereotypowy obraz tej wspólnoty, która (nawiązując do romantycznego mitu „Chrystusa narodów”) uzdrowia Zachód, przejmując na siebie jego choroby i sama traci przy tym życie. A jednocześnie polskiemu widzowi, który nie radzi sobie z poczuciem kulturowego deficytu tożsamości, dał potrzebne mu poczucie satysfakcji z uczestnictwa w odrodzeniu tożsamości Zachodu.

O podobnym do *Podwójnego życia Weroniki* nostalgicznym obrazie francuskości jako lepszej wersji polskości z czasów PRL-u można mówić także w odniesieniu do powieści *Madame* (2001) Antoniego Libery.

Podobnie jak w filmie Kieślowskiego, u Libery spojrzenie stwarza przedmiot pożądania. O ile jednak ten pierwszy ujawnił podwójność i wzajemność spojrzenia na przedmiot pożądania i nostalgii u filmowych postaci, o tyle ten drugi zdecydował się na podkreślenie jednostronnej perspektywy polskiego narratora i zarazem protagonisty tej powieści. Z perspektywy dorosłego mężczyzny wchodzi on ponownie w rolę ucznia warszawskiego liceum w latach pięćdziesiątych XX wieku i z tej pozycji konstruuje w wyobraźni obraz nauczycielki języka francuskiego. Cała powieść mówi przecież o wyobrażeniowym charakterze przedmiotu pożądania, który powołuje do życia spojrzenie młodego chłopca, dokładnie jak w przypadku miłości od pierwszego wejrzenia. Libera uświadamia zarazem czytelnikowi, jakie elementy z tego obrazu spojrzenie chłopca prześlepia, mylnie interpretuje czy wreszcie całkowicie pomija. Nie zmienia to faktu, że czytelnik i tak widzi jedynie tyle, ile sam Libera jako pisarz chce mu pokazać. Niewątpliwie też czytający czerpie naiwną satysfakcję ze swojej spostrzegawczości i bystrości, górującej nad piętnastoletnim bohaterem *Madame*.

Umiejętnie skonstruowane przez Liberę poczucie wyższości czytelnika wobec młodego chłopca pozwala dostrzec wyraźnie, jak w samym jego spojrzeniu stopniowo kształtuje się obraz Francji, francuskości i francuskiej kobiety, która przez zawiły zbieg okoliczności znalazła się po II wojnie światowej nie po tej gorszej stronie żelaznej kurtyny. Dlatego umykają młodemu licealiście te elementy jej życia, które do jego wyobrażonego wizerunku ukochanej nauczycielki nie pasują (jej „dorosłe” interesowne romanse, jej niktła być może kultura literacka, z powodu której nie docenia popisów translatorskich i poetyckich chłopca). Wszystko, co dotyczy przedmiotu pożądania i nostalgii: miłość do nauczycielki, jej francuskość, otaczający ją świat przedmiotów (długopisów, piór, elementów garderoby), mebli, francuskiej elity skupionej wokół Centre de Civilisation Française et d'Études Francophones ma w książce Libery charakter wyobrażony i – dzięki narracji prowadzonej z dorosłej perspektywy – funkcjonuje jako obraz podwójnej nostalgii: kompensacji

deficytów komunistycznych realiów lat pięćdziesiątych oraz nostalgii za wyidealizowanym w wyobraźni okresem młodości.

Dlatego tak ważne wydaje mi się podkreślenie, że obrazom francuskości tak w filmie Kiesłowskiego, jak w powieści Libery, daleko do tak zwanej typowości czy uniwersalności. Podporządkowane zostały bowiem konkretnej, osadzonej w czasie i przestrzeni, pieczołowicie przez autora konstruowanej perspektywie spojrzenia. Łatwo się o tym przekonać, kiedy skontrastujemy je z innymi obrazami francuskości. Takimi choćby, jakie w tym samym czasie rysowały się z perspektywy amerykańskiego społeczeństwa dobrobytu, napędzanego powojennymi inwestycjami. Ciekawą propozycję lektury takiej francuskości podsuwa chociażby Vanessa R. Schwartz w książce *It's so French. Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*⁵. Opisywaną przez nią amerykańską francuskość, która przygotowała podatny grunt dla wielkiego sukcesu Brigitte Bardot w Hollywood, ukształtowały filmy z połowy XX wieku, tak zwane *cancan movies* (*Moulin Rouge*, 1952; *French Can-can*, 1954). Większość z nich niemal do znudzenia powtarzała schemat romansowej akcji w lokalach Paryża końca XIX wieku, zatrzymanego w czasie i w przestrzeni francuskiego świata, wzorowanego na obrazach Henriego Toulouse-Lautreca. Filmową biografię tego malarza przedstawia *Moulin Rouge* w reżyserii Johna Hustona, gdzie naczelnym wątkiem staje się postępujący alkoholizm artysty i nieszczęśliwa miłość do prostytutki chorej na syfilis. Obraz ten niemal modelowo pozwalał ominąć typowe dla amerykańskiego kina tego okresu purytańskie normy przedstawiania cielesności. Tam bowiem, gdzie w grę wchodziło ukazywanie roznegliżowanych tancerek i prostytutek w burdelach, Huston umiejętnie posługiwał się malarstwem Toulouse-Lautreca. Spoczywała na nim wystarczająco gruba już patyna dzieła sztuki, by udaremnić ewentualne zarzuty krytyki o obsceniczność filmu. Jeden tylko przykład: kiedy francuski malarz wchodzi do burdelu,

5 Vanessa R. Schwartz, *It's so French. Hollywood, Paris and the Making of Cosmopolitan Film Culture*, University of Chicago Press 2007.

oglądamy już tylko obraz Toulouse-Lautreca przedstawiając scenę w domu publicznym. Nie zmienia to faktu, że film w całości zdaje się utwierdzać purytańską interpretację cielesnej rozwiązłości, postrzeganej jako cecha dziedziczna i choroba, które prowadzą wprost do śmierci. (Toulouse-Lautrec jest tu synem bliskich sobie kuzynów i umiera na syfisy). Paryż prezentowany w *cancan movies* okazuje się więc przestrzenią kompensacji i przekroczenia purytańskiego zakazu seksualnej rozwiązłości, a jednocześnie sublimacji sfery cielesnych popędów w dokonaniach artystycznych paryskiej bohemy.

Z powyższych przykładów wynika klarownie, że każda ze wspólnot odmiennie konstruuje na swój użytek nostalgiczne obrazy sąsiedztw. Takich sąsiedztw, dodajmy, które oderwane od geograficznych czy politycznych konotacji służą jako element konstrukcji tożsamości, która powstaje w wyobraźni poszczególnych wspólnot w oparciu o elementy kulturowej różnicy (przecież w drugiej połowie XX wieku za czym innym chcą tęsknić w reprezentacjach francuskości Polacy, a za czym innym Amerykanie). Francuskość staje się funkcjonalna wobec wyrażania tęsknot i niedosytów określonej lokalnej tożsamości i nie można jej utożsamiać z jakąś uniwersalną cechą, taką samą dla wszystkich. Francuskość zdaje się alternatywą, czy wręcz substytutem wolności dla społeczeństwa PRL-u w dobie geograficznej i politycznej izolacji oraz gospodarczego deficytu. Tymczasem w produkcjach hollywoodzkich z tych samych lat francuskość wyraża tęsknotę za czasem obyczajowej frywolności w dobie cenzury politycznej i obyczajowej czasów Josepha Raymonda McCarthy'ego.

PATRZĄC WSTECZ

Mówiąc, że etnoobrazom sąsiedztw towarzyszył w drugiej połowie XX wieku rodzaj wyobrażonej za nimi nostalgii, Appadurai miał na myśli głównie ich reprezentacje z epoki nowych mediów. Tymczasem jeśli spojrzeć wstecz na obrazy francuskości konstruowane w polskiej

kulturze w XVIII i XIX wieku, to okaże się, że nie musiało im wcale towarzyszyć nostalgiczne czy kompensacyjne spojrzenie. Projektująca bowiem siebie w wyobraźni wspólnota w polskich przedstawieniach kulturowych w XVIII i XIX wieku, w czasie kształtowania się koncepcji polskiego narodu, zwykle wykorzystywała wątek francuskości jako metonimię cudzoziemszczyzny. Zwykle też cudzoziemszczyzna na scenie stawała się narzędziem do przedstawiania wewnętrznych napięć społecznych o charakterze klasowym, obyczajowym, religijnym i ekonomicznym. Francuskością jako konstruowaną *in via negativa* cechą Polaków posługiwano się zatem chętnie, żeby rozprawiać o polskości. Jednak w moim mniemaniu odbywało się to niejako w oderwaniu od dyskusji na temat kształtu i modelu państwa narodowego.

W czasie kształtowania się europejskich wspólnot narodowościowych w XVIII i XIX wieku odwołanie się do koncepcji Innego miało niewątpliwie niebagatelne znaczenie przede wszystkim dla koncepcji państwa narodowego. To właśnie odmiennność wobec najbliższych sąsiadów pozwalała narodom podkreślać swoją kulturową specyfikę i uzasadniać potrzebę ustanowienia własnej suwerenności. W tym znaczeniu w ówczesnych polskich dramatach, które niemal realizowały model wytworzony już w *Persach* Ajschylosa, sąsiad zagrażający integralności państwa i wspólnoty stawał się wprost wrogiem, z którym należy walczyć. W przypadku Polski ci najbliżsi sąsiedzi, obecni przecież w licznych dziełach teatralnych i literaturze w XVIII i XIX wieku jako zaborcy, wyraźnie też funkcjonują w związku z geograficznym, ekonomicznym i politycznym kontekstem. Tak rozumiany Inny, klarownie definiowany jako sąsiad zagrażający suwerenności kulturowej narodu, kazał czytelnikom patrzeć na narodową wspólnotę jako na twór w miarę monolityczny, bo zjednoczony wokół idei obrony państwa. Tymczasem francuskość, o której nadal będę myśleć jako o sąsiedztwie wyobrażonym (w odróżnieniu od sąsiadów postrzeganych jako esencjonalistycznie definiowani wrogowie narodu) w polskich przedstawieniach kulturowych w XVIII i XIX wieku więcej mówi o wewnętrznym zróżnicowaniu owej narodowej polskiej wspólnoty,

o jej niedookreślonym i czasem konfliktowym charakterze. Nie chcę więc pytać o to, jak konstruowano polskość w opozycji do francuskości (Polaka w opozycji do Francuzów jako Obcych), ale raczej o to, komu i czemu służyła francuskość jako cudzoziemszczyzna w definiowaniu polskiej tożsamości w dramatach omawianego okresu.

Zarówno na scenie jezuickiej, jak i na deskach powstałego w 1765 roku Teatru Narodowego francuskość zyskała szczególną rangę w negocjowaniu „przed-stawień polskości”, zwłaszcza w komedii. Przedmiotem komizmu, a także publicznej debaty, nie stał się jednak wzorowany na francuskim model dynastycznej państwowości, struktury społecznej czy filozofii, lecz przede wszystkim pewien zestaw cech i zachowań, lub – mówiąc inaczej – dostrzegalne gołym okiem elementy kulturowej różnicy między atrybutami nowoczesnej mody i stylu bycia szlachty a lokalną, przede wszystkim sarmacką tradycją, ubiorem, mową i obyczajem. Znany dobrze z historii literatury oświeceniowej spór fraka z kontuszem w przedstawieniach komediowych ukazywano zwykle jako konflikt mikry zachowań obcych (niepopartych więzami krwi, ziemi i mowy ojczystej) i rzekomej naturalności zachowań i mowy rodzimej.

Śledząc ów wątek, Zbigniew Raszewski zestawiał swego czasu i przeanalizował cały szereg utworów komediowych, a nawet operowych, z przełomu XVIII i XIX wieku⁶. Główną osią konfliktu, jak pisał, staje się w nich relacja między konkurentem do ręki córki zamożnego szlachcica, który zwykle wnosi na scenę zachodnioeuropejski obyczaj, a przedstawicielem starszego pokolenia szlachty, ojcem córki na wydaniu, który broni obyczajów sarmackich. Na ponad dziesięć analizowanych przez Raszewskiego utworów tylko w trzech zwycięża młody człowiek we fraku i poślubia wybrankę swojego serca⁷. W pozostałych szczęśliwe zakończenie wiąże się z pochwałą sarmackiej tradycji, gdyż

6 Zbigniew Raszewski, *Staroświecczyzna i postęp czasu*, [w:] idem, *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765-1865*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1963, s. 293-344.

7 *Ibidem*, s. 315.

to z nią głównie, zdaniem Raszewskiego, zaczęto utożsamiać polskość w narodowym dyskursie XVIII i XIX wieku.

Kwestię odrąbionego przez Raszewskiego zwycięstwa kontusza chciałabym jednak nieco skomplikować i spojrzeć na nią z innej perspektywy. Raszewski patrzył bowiem na zmiany w komedii polskiej w ujęciu diachronicznym, tymczasem obraz polskości kojarzonej ze szlacheckim kontuszem w ujęciu synchronicznym trzeba nieco wycieniować. Nazbyt chyba pochopnie uwierzyliśmy w to, że linia demarkacyjna konstruowania polskiej tożsamości w tamtym okresie pokrywa się z przegródką w szafie, która oddziela dwa typy garderoby. Tak jakby to, co stroje te reprezentują, nie powinno nastroczać już żadnych problemów. A przecież w zależności od aktualnego kontekstu poszczególnych dramatów i aspiracji ich twórców opozycje między frakiem a kontuszem zdradzają za każdym razem nieco inne napięcia społeczne, każąc krytycznie patrzeć na rzekomo typowy, stały i rozpoznawalny dla samych Polaków obraz kontuszowej tożsamości polskiej.

Jednym z wczesnych, choć nie najwcześniejszych, przykładów zdystansowanego stosunku autorów oświeceniowych do francuskości są chociażby komedie Franciszka Bohomolca. W *Paryżaninie polskim* (1761) Bohomolec przybyłemu właśnie z Francji polskiemu szlachcicowi Robertowi każe kłaść się spać tuż przed świtem, kiedy polscy domownicy właśnie wstają z łóżek. Robert prowadzi wystawne życie na kredyt i gardzi religijnymi obyczajami, tak typowymi rzekomo dla polskiego szlacheckiego dworku. Zgodnie z wzorcami stylu życia przywiezionymi ponoć „wprost z Paryża”, który nazywa „le grand monde”, stara się czerpać z życia maksimum przyjemności. Dziwność zachowań Roberta w kontekście lokalnego świata szlacheckiego podkreśla Bohomolec francusko brzmiącymi nazwami potraw, które jada („le routi” zamiast pieczeni), oraz przedmiotów, którymi się posługuje (Robert nie przegląda się w lusterku, tylko w „le miroir”).

Ale bodaj jeszcze bardziej dobitnie znaczy Bohomolec to, jak od lokalnego kontekstu odstaje Marcin, służący Roberta. Nie dość, że dawny chłop

zmienił imię na Monsier de Martiniere, to samozwańczo awansował się do średniego stanu mieszczańskiego i teraz odmawia młodszemu bratu Roberta, Wilhelmowi, kulbaczenia konia. Jego uparcie powtarzane, tikowe oburzenie „Mnie konia kulbaczyć, który pięć lat w Paryżu spędziłem”, to zabieg znany skądinąd dobrze z komedii dell'arte. Jednak ta postać bawi nie tylko za sprawą licznych i charakterystycznych powtórzeń, lecz także czytelnej sprzeczności między tymi oświadczeniami a dobrze ugruntowanym na terenie Rzeczypospolitej szlacheckiej systemem zależności feudalnych, w którym mieszczaństwo zajmowało miejsce jeszcze na marginesie. Innymi słowy w tej konwiktowej komedii Bohomolca wyraźnie widać dążenie szlachty do tego, by taki feudalny system podtrzymać, zaś nowe, przywiezione rzekomo z Paryża obyczaje niedorzecznie mu przeczą.

Typowa komediowa intryga wokół zamążpójścia córki polskiego szlachcica staje się w *Paryżaninie polskim* okazją do pokazania transmisji polskiej tożsamości między pokoleniami, ale w ramach określonej grupy społecznej, czyli szlachty, która postrzega siebie jako jedyne reprezentanta polskości. Dlatego Bogacki ostatecznie nie wyda swojej córki za Roberta, lecz za jego młodszego brata Wilhelma. Ten bowiem nie dość, że nie został skażony przez zagraniczne podróże, to jeszcze manifestuje swe głębokie przywiązanie do tradycji sarmackiej i religii katolickiej. Dla trwałości tożsamości narodowej ważniejsze w *Paryżaninie polskim* okazuje się nie to, co wyuczone za granicą – ukazane przez Bohomolca jako zachowania niecodzienne, dziwne i niezrozumiałe dla lokalnej szlachty – lecz te cechy, które autor komedii przedstawia jako wrodzone, poparte więzami krwi i ziemi, podtrzymujące dotychczasowe zależności feudalne.

Bohomolec przedstawia polskość jako cechę określonej grupy społecznej, dziedzicznej i gwarantującej sukcesję tradycji, majątku oraz feudalnych zależności. Jak mi się wydaje, to dobry przykład procesu, na który wskazał Benedict Anderson, mówiąc o sposobach kształtowania się wspólnot wyobrażonych pod koniec XVIII i XIX wieku. Nawiązując do tez wysuwanych wcześniej przez Erica Hobsbawma, Anderson podkreślał, że w krajach, które nie przeszły drogi podobnej do Francji, czyli spłaszczenia

i rozszerzenia w wyniku rewolucyjnego przewrotu społecznego profilu narodu (włączenia w jego obręb przede wszystkim trzeciego stanu, a później kobiet) i pozostały przy feudalizmie i monarchii, arystokracja i szlachta musiały podjąć dyskursywny wysiłek uwierzytelnienia władzy nad podległą jej wspólnotą. Wtedy właśnie pojawiła się potrzeba manifestowania przywiązania rodów dynastycznych do ziemi, podkreślanie ich lokalnych związków pokrewieństwa i zakorzenienia w tradycji jako gwarancji narodowej tożsamości. Jak w XVIII wieku Habsburgowie i Burbonowie ograniczyli swoje kulturowe korzenie odpowiednio do Austrii i Francji, tak polska szlachta w ramach Rzeczypospolitej szlacheckiej (a to przecież z jej szeregów wybierano króla) uwierzytelniała swoją polskość, demonstrując związek z ziemią i tradycją lokalną. Bardziej zatem zrozumieli w tym kontekście staje się wysiłek komediopisarzy, by ośmieszyć jako obce modele tożsamościowe, które powstały za granicą. Francuskość w komediach konwiktowych Bohomolca okazała się przy okazji wygodną figurą pozwalającą odróżnić „prawdziwego” polskiego szlachcica od wszystkich „innych”, którzy sprzeniewierzali się modelowi katolickiego wychowania. Jako jezuita, co zrozumieli, stawiał Bohomolec w komediach konwiktowych znak równości między Polakiem a katolikiem, zaś libertynów odsądzał od patriotyzmu.

Nieco inaczej jednak przedstawił Bohomolec stosunek do cudzoziemszczyzny i obyczajów sarmackich w *Komediach na teatrum*, późniejszych od konwiktowych. W *Małżeństwie z kalendarza* Staruszkiewicz-sarmata jako zazdrosny i pazerny ojciec przypomina Pantalone z komedii dell'arte. Nie ufa cudzoziemcom i co rusz wykrzykuje paradoksalne według niego skojarzenia: „Cudzoziemiec i szlachcic!”, „Cudzoziemiec i katolik!”, „Cudzoziemcy tu wiarę wprowadzili! Co za bluźnierstwo!”. Jego naczelne zadanie jako ojca polega – jak w prawie wszystkich komediach tamtego czasu – na dobrym wydaniu córki za mąż i powierzeniu jej posagu właściwej osobie. Ze swoimi zabobonami i tikami językowymi, skojarzonymi z jego stanem i klasą społeczną, Pantalone Bohomolca nie pozostawia widzom wątpliwości co do krytycznej wobec

sarmatyzmu postawy autora. Zresztą komedia dell'arte była modelem dramaturgicznym dobrze w Polsce znanym, o czym świadczą choćby liczne zachowane scenariusze, które odnalazł i wydał drukiem we własnym opracowaniu krytycznym Bohdan Korzeniewski na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku⁸. Korzeniewski dowodził, że Bohomolec z całą pewnością czytał owe scenariusze, zaś znaczna część jego twórczości świadczy o tym, że często też je oglądał. Kilka rzeczy wymaga jednak doprecyzowania. O ile zabiegi włoskiej komedii wykorzystywał on w *Paryżaninie polskim* do ośmieszania cudzoziemskich manier służącego Marcina i obytego w świecie Roberta, to już w *Małżeństwie z kalendarza* służył mu one do tego, żeby skompromitować przejawy kultury sarmackiej.

Bohomolec napisał *Małżeństwo z kalendarza* nie dla sceny konwiktowej, chcąc edukować kształconą w kolegiach jezuickich szlachecką młodzież, lecz dla nowo powstałego Teatru Narodowego, instytucji działającej w pierwszym okresie swego istnienia pod mecenatem króla Stanisława Augusta. Scena ta, jak potwierdza Zofia Wołoszańska, w chwili swego powstania stała się oświeceniową trybuną, mającą spełniać reformatorskie funkcje, jak powołana w tym samym 1765 roku redakcja „Monitora”⁹. Miała być, mówiąc krótko, bliska ideologicznie obozowi skupionemu wokół Stanisława Augusta, który sarmatyzm z czasów saskich traktował jako główną przeszkodę na drodze wprowadzania trudnych reform strukturalnych państwa. Bohomolec, który w tym czasie należał do obozu królewskiego, posłużył się więc sceną teatralną jako oświatową tubą. Jednak z czasem, już w kolejnym dziesięcioleciu, kiedy zmienił się sposób finansowania Teatru Narodowego i zarządzania nim, straciła poprzednią siłę swego oddziaływania.

Jak podkreśla Wołoszańska, już po 1774 roku, kiedy Teatr Narodowy usamodzielniał się i stał się instytucją prywatną, niezależną właściwie od

8 Bohdan Korzeniewski, *Komedia dell'arte w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny” 1954, z. 3-4, s. 29-56.

9 Zofia Wołoszańska, *Wstęp*, [w:] *Komedia obyczajowa warszawska*, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy 1960, s. 12.

dworu królewskiego, jego repertuar stał się bardziej rozrywkowy i urozmaicony, dobierany z mniejszą dbałością o walory wychowawcze. Nazbyt chyba dydaktyczne komedie Bohomolca przestały się wtedy cieszyć powodzeniem (wielką kłapą zakończyła się premiera *Pijaków*), zaś repertuar zaczął odzwierciedlać bieżące sprawy stolicy i jej mieszkańców, którzy teraz bezpośrednio finansowali teatr, płacąc za bilety. Zmienił się w tym czasie zasadniczo również sposób portretowania cudzoziemszczyzny. Na scenie pojawiła się postać warszawskiego fircyka, który z francuszczyzną tyle miał wspólnego, że nosił się według aktualnej francuskiej mody i prowadził nader swobodny, libertyński tryb życia. Jak podkreśla autorka antologii *Komedii obyczajowej warszawskiej*:

„Kawalerowie modni” i „paryżanie polscy” Bohomolca posiadają niektóre cechy fircyka, ale nie są one wytworem stosunków polskich, lecz naśladowcami importowanego z zagranicy stylu życia, przejętego tylko w jego objawach najbardziej zewnętrznych, na przykład w modzie i w manierze językowej (...). Fircyk (po raz pierwszy używa tej nazwy Czartoryski w *Pannie na wydaniu*, 1771) ceni sobie modę francuską i stosuje się do jej nakazów, ale od lat siedemdziesiątych XVIII wieku sprawy fircyka nie można już zamknąć stwierdzeniem naśladownictwa obyczajów przejętych z Francji. Fircyk staje się autentycznym wytworem stosunków polskich, ściślej warszawskich, wielkomiejskich, jest przy tym – wbrew pozorom – dość zróżnicowany¹⁰.

Wołoszańska bardzo trafnie wskazuje na różnicę w sposobie przedstawiania cudzoziemszczyzny u Bohomolca i w *Komedii obyczajowej warszawskiej*, jednak trudno do końca zgodzić się z jej tezą, że u tego pierwszego chodziło o jakieś naśladownictwo obyczajów francuskich. Przecież w *Kawalerach modnych* synowie szlacheccy nigdy nosa nie wyściubili poza własny folwark, a wszystko, czego dowiedzieli się o rzeckomej „Francyji”, pochodzi z ust guwernera, który sam zdobył wiedzę z drugiej – jeśli nie trzeciej – ręki. Już w tej komedii widać zresztą wyraźnie, że o modnych aktualnie francuskich obyczajach szlachta

10 Zofia Wołoszańska, *op. cit.*, s. 59-60.

dowiaduje się głównie w Warszawie, bo dalej jeździć jej się nie chce. Różnica między Boholcem a omawianą przez Wołoszańską komedią obyczajową warszawską dotyczy więc nie tyle mniejszego lub większego „autentyzmu” cudzoziemszczyzny, ile raczej sposobu konstruowania świata przedstawionego i postaci. O ile bowiem jeszcze u Boholca można było mówić o bardzo schematycznym, czy też implicytnym sposobie konstruowania świata, który ograniczał się do szlacheckiego dworku i jego mieszkańców, o tyle w komedii obyczajowej warszawskiej na scenie pojawia się już miasto z całą panoramą społeczną, a nawet szczegółową topografią.

Dobrym przykładem takiego wypełniania świata przedstawionego komedii realiami konkretnego miasta może być jednoaktówka nieznanego autora *Powrót niespodziany* (1779). Widać w niej doskonale, z czego mieszkańcy Warszawy czerpią zyski i jak wydają swoje pieniądze. Walery, syn wprawnego w interesach szlachcica Złotogrzebskiego, pragnie pojąć za żonę posażną pannę Lucyllę. Lucylla ma bowiem licznych krewnych, którzy przy odrobinie pomyślności losu (rychłej śmierci) przekażą jej w spadku fortunę. Jak przytomnie zauważa jej służka Małgosia:

Moja panna ma wielkie nadzieje. Jeżeliby Bóg prędko do swojej chwały powołał sforę dziadów, trzech stryjów, tuzin wujów, półtorej kopy ciotek, babek, prababek i niezliczoną kupę innych krewnych, upewniam się, że by posażną panną była!¹¹.

Pod nieobecność ojca, który prowadzi właśnie interesy w Holandii, Walery wyprzedaje powoli majątek, by za gotówkę używać uciech warszawskiego życia i spłacać bieżące długi. Pod młotek idą rodzajowe pejzaże z miejskiej posiadłości i bogate obicia kanap. Sprawnicki, szczywany sługa Walerego, zdając panu raport ze swej pracy, stwierdza:

11 *Powrót niespodziany*, [w:] *Komedia obyczajowa warszawska*, s. 188.

Wszakżeśmy wszystko na pieniądze przetopili, dochody na cały rok odebrane, kamienica jak kordegarda¹² odarta z meblów, że aż strach w niej mieszkać, wycielimy też las blisko Warszawy dla lepszego na Wisłę prospektu, a skądże u diabła, znaleźć coś jeszcze do spieniężenia?¹³

Wiadomo więc, skąd biorą się pieniądze, ale też jak zmienia się prawo majątkowe, które ku strapieniu Walerego działa na niekorzyść dłużników. Nie wolno już weksli bez pokrycia wystawiać, a nawet – narzeka Walery – „lada Żydowi płacić trzeba”¹⁴. Zatem do małżeństwa Waleremu spieszo, bo wisi nad nim dekret płatności długów, z którym ściga go niejaki Fantowicz.

W komedii tej nikt jednak specjalnie nie oburza się na szelmostwa Walerego. Starosta i bliscy przyjaciele hrabiny Uczciszewskiej radzą całą sprawę zażegnać małżeństwem z Lucyllą, która od ciotki dostanie przecież spory posąg. Na koniec skorzysta na nim i sam Złotogrzebski, ojciec Walerego, który przed wyjazdem chytrze zakopał wór z pieniędzmi w piwnicy, ale nieopatrznie pozwolił, by mu go wykradziono. Wszyscy zatem liczą na jakiś zysk, a sama Lucylla, jeśli z małżeństwa nie będzie zadowolona, zawsze może się rozwieść. Trudno zatem powiedzieć, by postacie z tej sztuki jakoś szczególnie manifestowały przywiązanie do nowoczesności lub tradycji, kojarzonej z przywołaną przez Raszewskiego opozycją fraka i kontusza. Raczej wszyscy, pani Uczciszevska, Starosta, Lucylla i zalecający się do niej Walery, łącznie ze sługami Sprawnickim i Małgosią, po prostu uczestniczą w wymianie wzajemnych korzyści i spędzają czas na reductowych balach, koncertach i w teatrze.

I to właśnie o topografię miasta dowiedzieć możemy się w tej komedii całkiem sporo; z dialogów między Starostą, Eufemią i Walerym jasno wynika, gdzie odbywają się zabawy oraz ile czasu trzeba, by na nie dotrzeć. Starosta „ledwie kwadrans z Wilanowa do Warszawy jechał”. Wiadomo

12 Pomieszczenie dla warty, odwach (fr. *corps de garde*), przypis Zofii Wołoszańskiej, *ibidem*, s. 195.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

też, jak zmieniają się ceny mieszkań w zależności od ich usytuowania. Sprawnicki opowiada przybyłemu niespodziewanie Złotogrzebskiemu o tym, jak jego syn pomnożył majątek, kupując kamienicę wartą 60 tysięcy na Krakowskim Przedmieściu za połowę ceny. Uważna lektura tej i innych zebranych przez Wołoszańską komedii pozwala domniemywać, że ceny mieszkań w tej dzielnicy Warszawy były dość zróżnicowane. Wprawdzie jeszcze „bliziutko Hultajskiej ulicy na Krzywym Kole” było drogo, ale – jak podpowiada Wołoszańska, analizując pozostałe zgromadzone w jej antologii komedie – taniej dało się kupić kamienicę przy Krakowskim Przedmieściu tam, gdzie wynajmowano pokoje pannom przyjmującym mężczyzn¹⁵. Jeszcze niższe stawki ustalano na cieszących się złą sławą ulicach Trębackiej i Grzybowej, gdzie mieszkaly „dziewczeta od gwałtownej potrzeby”. Jak zatem widać, francuskość w komedii obyczajowej warszawskiej bardzo luźno kojarzy się z francuską mową (poza pewnymi frazeologizmami i makaronizmami wtedy powszechnie używanymi), czy jakimś konkretnym obyczajem, strojem czy potrawami (jak u Bohomolca), a co najwyżej ze stołecznym, hulaszczym, interesownym trybem życia, o czym wprost mówi Fircyk w komedii Franciszka Zabłockiego. Najpoważniejszą konsekwencją niezdrowych obyczajów stolicy mogłaby ewentualnie okazać się francuska choroba, której pewnie nabawili się pan i jego sługa z *Amanta, autora i sługi*, chodzący „czynić doświadczenia na Grzybowie”¹⁶.

W *Powrocie niespodziewanym* poznajemy życie stolicy, której mieszkańcy nieco pogardliwie traktują posiadłości poza miastem jako źródło dochodów, ewentualnie jako teren na sprzedaż. Natomiast w *Fircyku w zalotach* (1781) Zabłockiego dzieje się odwrotnie, gdyż oglądamy stolicę z perspektywy przedmieścia. Znajdujemy się przecież w „domu wiejskim Arysta, blisko Warszawy”¹⁷. Jak można się domyślać, Aryst ma także dom

15 Zofia Wołoszańska, *op. cit.*, s. 69.

16 *Ibidem*, s. 79.

17 Franciszek Zabłocki, *Fircyk w zalotach. Komedja w trzech aktach*, [w:] idem, *Teatr Franciszka Zabłockiego*, t. 3: *W kontuszu i we fraku*, Ossolineum 1995, s. 139. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

w mieście, gdzie od czasu do czasu, jak wynika z rozmów służących Świstaka i Pustaka, razem z Fircykiem spędza czas na zabawie. Na wieś Fircyk przyjeżdża jednak nie dla wypoczynku, ale w konkretnych interesach. Spłukany do cna chce zawrzeć małżeństwo z Podstoliną. Zgodnie z wyznawaną, skrajnie materialistyczną filozofią, szuka sobie – mówiąc dosadnie – „baby” odpowiednio starej i bogatej, aby szybko przekazała mu majątek. Swą postawę życiową stara się zresztą racjonalnie umotywować, chociażby stanem bieżącej ekonomii:

Źle w Polsce, zewsząd bieda. Minery olkuskie
Zalane, żupy wpały w kordony rakuskie,
Zboże tanie, cło drogie; ociec znów mój sknera,
Stary jak kruk, nie daje nic i nie umiera.
Przecie się niezła człeku upiekłaby grzanka:
Mógłbym jeszcze rok szumieć i grać rolę panka,
Potem bym się ożenił z jaką ciepłą babą,
Notandum z babą starą, z babą dobrze słabą.
Ale cóż? Bab do diabła! Ładuj nimi bryki!
Są i bogate, cóż stąd? Zdrowe gdyby byki! (s. 158).

Gdyby chcieć zatem odpowiedzieć na pytanie, z czym kojarzy się francuskość u Zabłockiego, to chyba właśnie z pewną postawą życiową postaci, które wyznają materialistyczny światopogląd i prowadzącą libertyński styl bycia. I ten właśnie „francuski” światopogląd oświeceniowy Fircyk streszcza krótko: „Wiwat Francuz! Ten pokój (kształt) ma świat z jego łaski!” (s. 174).

Zabłocki nie przeciwstawia jednak postawie Fircyka jakiegoś szlacheckiego, kontuszowego obyczaju i stroju. Opozycja między wsią a miastem nie pokrywa się wcale w tej komedii z opozycją między frakiem a kontuszem, skoro Aryst ubiera się prawie tak samo jak Fircyk. Doskonale zna się na modzie, zakłada rano perukę (tego dnia akurat angielską) i frak (nieopatrznie cały w pudrze), a następnie prosi Pustaka o podanie niezbędnych akcesoriów: „Tabakierka, pulares, netuj, lornijetka, wódka pachnąca, grzebyk, nożyczki, szczypczyki” (s. 168-169). Rysująca się w trakcie

rozwoju akcji ewentualna opozycja między prowincją a miejskim centrum sprowadza się raczej do innej hierarchii priorytetów i ich życzeniowego charakteru: Aryst wie, że nie powinien ulegać pokusom hazardu, a mimo to im ulega. Obawia się, że żona mogłaby go zdradzić z Fircykiem, a wtedy jego małżeństwo musiałoby skończyć się rozwodem, co nie przeszkadza mu wcale doradzać przyjacielowi, aby znalazł sobie na prowincji intratną partię. Generalnie więc między postawami życiowymi postaci nie widać większych konfliktów, zaś opozycja między wsią a miastem co najwyżej sprowadza się do zasobności portfela. Fircyk ujmuje to zwięźle: „Cóż, tu u was na wsi / Zdrowsi, bogatsi od nas, lecz my za to żwawszi” (s. 156).

Wołoszańska, mówiąc o obrazie stolicy wyłaniającym się z komedii warszawskiej, dla którego modelowym punktem odniesienia są właśnie komedie Zabłockiego, a zwłaszcza *Fircyk w załotach*, przywołała dla porównania obrazy Canaletta (Bernarda Bellotta). Chodziło jej zapewne o efekt realizmu, jaki malarstwo włoskiego artysty wywoływało dzięki gęstemu wypełnieniu tak zwanych wedut, czyli miejskich pejzaży, detalami topografii, architektury, typów ludzkich i stroju. Jednak bardziej zasadne dla wyjaśnienia zwiększonego realizmu komedii warszawskich wydaje mi się nawiązanie do dramaturgii weneccjanina Carla Goldoniego, zwłaszcza w kontekście przywoływanych już przy okazji Bohomolca związków polskiego teatru z komedią dell'arte. Bo choć Goldoni nie był autorem chętnie tłumaczonym na język polski, to jego reforma komedii dell'arte tłumaczy powody, dla których w teatrach miejskich pod koniec XVIII wieku wielką rolę w repertuarze zaczął odgrywać lokalny kontekst kulturowy. Wybór mój wydaje mi się tym bardziej uzasadniony, że i w Polsce, i we Włoszech w XVIII, a zwłaszcza w XIX wieku, doszło do rozczłonkowania terytorialnego i kulturowego państwa, które z uwzględnieniem całej swojej złożoności oraz specyfiki włoskiej i polskiej udaremniły albo poważnie utrudniły powstanie państwa narodowego i wyobrażonej wspólnoty w rozumieniu Benedicta Andersona.

Od XVI do końca XVII wieku tradycyjne postacie komedii dell'arte można było scharakteryzować za pomocą kilku wiele mówiących cech.

Z ich stroju, kształtu maski, sposobu poruszania się i mówienia (w odpowiednim dialekcie) dało się z łatwością odczytać, skąd dana postać pochodzi (z jakiego regionu Włoch), jaką klasę społeczną reprezentuje i jaką pozycję zajmuje w hierarchii społecznej. Prawie nic natomiast nie było wiadomo, przynajmniej do drugiej połowy XVIII wieku, na temat niuansów jej charakteru, osobowości i związków z konkretną (a nie ogólnikowo naznaczoną) lokalną społecznością konkretnego miasta. Jeśli w ramach akcji komediowej pojawiał się jakiś Obcy, to zwykle jako ironicznie portretowany Capitan Matamoros (Muchołap), oficer hiszpańskiego regimentu stacjonującego w rządzonym przez hiszpańskich Burbonów Królestwie Obojga Sycylii, którego niczym Don Kichota łatwo rozpoznawano nie tylko w kontekście Półwyspu Apenińskiego.

Popularność komedii dell'arte na niemal wszystkich dworach europejskich w XVII i XVIII wieku można tłumaczyć bardzo rozmaicie, kunsztem aktorskim lub ich umiejętnością improwizacji. Niemniej jednak struktura akcji doskonale odzwierciedlała tu stosunki feudalne w państwach europejskich rządzonych przez monarchie przed okresem kształtowania się ideologii narodowych. W scenariuszach tych komedii pojawiali się panowie (arystokracja) i ich służący oraz trzeci stan, których miejsce w hierarchii społecznej było jasno określone, chociażby przez maskę (często o deprecjonujących kształtach), językowe tiki i sposób mówienia. Dlatego łatwo dało się przenosić i przystosowywać typy z włoskiej komedii do lokalnych realiów. Wystarczyło zaopatrzyć je w podobnie schematyczne i rozpoznawalne cechy (tak postępował we Francji Molière, a w Polsce właśnie Bohomolec najpierw na scenie konwiktowej, a później na scenie Teatru Narodowego pod mecenatem króla). Jednak już w drugiej połowie wieku XVIII taki schemat dramatycznej akcji i w zasadzie brak wyraźnie określonego świata przedstawionego (albo jego implicytny charakter, podzielany na przykład przez dworską i arystokratyczną publiczność) przestał wystarczać, przynajmniej włoskiej publiczności. Kiedy do głosu doszła silna klasa mieszczańska i nie tylko sceny dworskie, ale także teatry miejskie zaczęły przypominać sprawnie

działające przedsiębiorstwa przynoszące zyski, trzeba było ich repertuar dostosować do oczekiwań lokalnej publiczności.

Carlo Goldoni, zwracając się do publiczności rodzinnego miasta, stolicy Republiki Weneckiej, swoje komedie pisane początkowo jako tradycyjne scenariusze (głównie wątki miłosnych pomyłek) zaczął z czasem w ramach tak zwanej reformy komedii dell'arte wpisywać w konkretne realia miasta, gdzie dominującą rolę odgrywało mieszczaństwo zajmujące się handlem i bankowością. Przed tytułową *Kawiarenką wenecką* (1750) przewijał się cały mikrokosmos lokalnych postaci i osobliwych przybyśków z bliższych i dalszych miast Półwyspu Apenińskiego. Na rynku pojawiał się właściciel kawiarni i lokalny handlarz sukien, przyjeżdżał i zatrzymywał się na noc upadły neapolitański arystokrata, szukający posażnej panny na wydaniu, a także młody turyński birbant, który arystokratę tylko udawał, a w rzeczywistości utrzymywał się z gry w karty. Goldoni nie tyle zdjął postaciom maski i kazał im nareszcie mówić tekstem wyuczonym wcześniej na pamięć, ale właśnie związał teatr z życiem, dając weneckiej publiczności przyjemność przeglądania się jak w lustrze. W jego sztukach schematyczność masek i sytuacji scenicznych ustąpiła miejsca wyłaniającemu się coraz bardziej konkretnie obrazowi lokalności Republiki Weneckiej. Przybysze z odległych miast i krajów (z Neapolu czy z Hiszpanii) utwierdzali weneckich widzów w poczuciu, że są pępkiem świata (gdzież indziej, jeśli nie do Wenecji zawijały statki handlowe z Lewantu i kolonii zamorskich?). Jednak świat przedstawiony w *Kawiarence weneckiej* jest światem na tyle gęsto zaludnionym i wypełnionym szczegółami, że jego wewnętrzne zróżnicowanie oraz aktualność poruszanych problemów całkowicie, jak się wydaje, wyczerpują zainteresowanie widzów swoimi lokalnymi sprawami.

Nic lepiej nie potwierdza lokalności weneckiego dramatopisarza niż jego późniejsze losy na emigracji we Francji. Goldoni przybył tam wprawdzie na zaproszenie króla Ludwika XV, by dostarczać repertuar dla Comédie Italienne, jednak w Paryżu nikt nie chciał oglądać i wystawiać jego weneckich komedii. To zresztą zrozumiałe, proszono jedynie, by

wzbogacał o nowe wątki miłosne dawne scenariusze dell'arte, w których włoscy aktorzy zamieszkali we Francji od pokoleń mogli sprawdzić swoje umiejętności. W Comédie Italienne nadal chciano, mówiąc bardzo dosadnie, oglądać poklepujących się po tyłkach służących, akrobatyczne wygibasy, zabawne *lazzi*, bowiem widziano w tym typową włoską sztukę teatru. Ferdinando Taviani podkreślał:

„Można powiedzieć, że od kiedy w Paryżu osiedli na stałe komicy włoscy w Comédie Italienne, rozpoczął się proces ich zaszufładowania jako folklorystycznej ciekawostki, który przyczynił się zarówno do upadku ich teatru, jak i sukcesu samego wyobrażenia o komedii dell'arte”¹⁸.

Włoskość komedii dell'arte stała się cechą przypisaną jej przez francuską publiczność i dlatego Goldoni musiał zrezygnować z odniesień do realiów odległej Republiki Weneckiej, niezrozumiałych i kłopotliwych dla paryskich widzów. Jeden z jego dwóch napisanych z okazji ślubu Ludwika XVI i Marii Antoniny po francusku dramatów, *Le Bourru bienfaisant* (1771, grany w Warszawie w 1787 roku jako *Dziwak dobroczynny*), w którym pojawiają się znane z ówczesnych komedii francuskich postacie Geronta, Dorwała i Agnieszki, nie przyniósł spodziewanego sukcesu, choć miał premierę na scenie Comédie Française. W Paryżu działało bowiem w drugiej połowie XVIII wieku wielu zdolnych rodzimych autorów, którzy lepiej od obcokrajowca potrafili wykorzystać idiom ówczesnych społecznych konfliktów i lokalnych, kulturowych, stanowych i ekonomicznych napięć w perspektywie zbliżającej się szybkimi krokami rewolucji.

Przywołuję przykład Goldoniego głównie po to, by pokazać, że w teatrach publicznych, finansowanych z wpływów ze sprzedaży biletów, coraz wyraźniej rysującym się tłem wystawianych komedii (przynajmniej we Francji, w Polsce i we Włoszech) w drugiej połowie XVIII wieku stała się perspektywa lokalna, zawężona do miasta i jego prowincji, do

¹⁸ Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e del XVIII secolo*, La Casa Usher 2007, s. 305.

aktualnych konfliktów, wydarzeń, stylu bycia, a także finansowego i prawnego zaplecza poszczególnych stanów, głównie jednak rosnącego w siłę mieszczaństwa. I choć tej silnej mieszczańskiej klasy w drugiej połowie XVIII wieku w Polsce jeszcze nie było, to – moim zdaniem – refleksję na temat polskości w perspektywie zawężonej do miasta, regionu, dzielnicy czy dworu perspektywie można uznać za paralelny do narodowego (i wyrażanego głównie w dramacie romantycznym) wątek formułowania czy negocjowania wyobrażonej wspólnoty.

Wyobrażona cudzoziemszczyzna, której przykładu dostarcza analizowana przeze mnie francuskość, a także sposoby jej przedstawiania, przypisywania jej sensów i odniesień w wybranych przeze mnie komediach, pozwalają krytycznie spojrzeć na inkluzywny charakter narodu jako wspólnoty wyobrażonej opisywanej przez Benedicta Andersona. Uważa on, że wyobrażona wspólnota narodowa w XVIII i XIX wieku kształtowała się głównie w powieści. W jej obręb bowiem poprzez umiejętną konstrukcję czasu i przestrzeni włączani byli krok po kroku niemal wszyscy reprezentanci społeczeństwa, łącznie z kobietami, dziećmi i uliczną biedotą. Anderson twierdzi, że powieściopisarze tworzyli czas narodu progresywnie, przez analogię z czasem narracji. Dlatego miał swój początek oraz zaprojektowaną, określoną przyszłość. Zaś przestrzeń stawała się rozpoznawalnym w szerokim spektrum społecznym terytorium narodu. Czytelnicy zakładali bowiem, że obejmuje on nie tylko jedno lokalne miasto, ale wiele podobnych i zamieszkałych przez ten sam naród miast i wsi.

W teatrze mieszczańskim tymczasem, przynajmniej do czasu naturalizmu, sposób przypisywania postaciom i elementom świata przedstawionego symbolicznych sensów i budowania relacji z widzem zależał w dużym stopniu od zdolności jego twórców do zaspokojenia zainteresowań lokalnej publiczności, opłacającej abonament lub kupującej bilety. Nie o wszystkim więc musiał ten teatr mówić i niekoniecznie musiał działać w interesie szerokiego społecznego spektrum. Dlatego można chyba zaryzykować tezę, że przynajmniej do połowy XIX wieku repertuar

komediowy, w zależności od sceny dla jakiej był przeznaczony i typowej dla tych scen publiczności, ujawniał wewnętrzne zróżnicowanie i rozczłonkowanie polskiego narodu jako wspólnoty wyobrażonej. Refleksję nad tym właśnie aspektem polskości w jej wymiarze lokalnym najefektywniej w XIX wieku podjął bodaj w swoich komediach Aleksander Fredro.

Na pierwszy rzut oka zastanawia w *Cudzoziemczyźnie* (1822) upór autora, żeby niczym Bohomolec zestawić ze sobą po raz kolejny przywiązanie do tradycji z cudzoziemskim, modnym stylem bycia. Choć komedia Fredry powielił wcześniejszy schemat komediowej akcji, czytać ją jednak trzeba już w perspektywie zmian, do jakich doszło w kraju po rozbiorach. Sztuki Bohomolca dało się jeszcze czytać jako forum dyskusji nad nowoczesnością i staroświecczością w kontekście rozgrywki między królem, szlachtą a arystokracją, a także uzurpowanym sobie przez te stany prawem do reprezentowania narodu. Jednak po okresie rozbiorów, kiedy realną władzę przejęły na terenie kraju trzy obce państwa, trudno już mówić o powiązaniu polskości z dyskursem władzy i o reprezentowaniu narodowej wspólnoty, zwłaszcza w kontekście repertuaru komediowego i to poddanego zróżnicowanej cenzurze w zależności od polityki zaborcy. Bardziej zatem chodziło Fredrze o stworzenie podstaw do reprezentacji racji polskości, której nie popiera idea państwa narodowego.

I tu chyba zaczyna się właściwy problem, bo umiejscawiając akcję komedii w dworze na Podlasiu, z dala od centrum miejskiego życia, Fredro krytycznie przypatruje się zarówno przejawom tradycyjnej kultury szlacheckiej (lub raczej takiej, która już wtedy uchodziła za anachroniczną), jak i aktualnej modzie na cudzoziemszczyznę, kojarzoną z garderobą, językiem najeżonym makaronizmami i postępowaniem technicznym. W dworze na Podlasiu tak cudzoziemszczyzna Astolfa, zamiłowanie do obcych języków Radosta, jak i tradycjonalizm Zdzisława są przecież jawnie odgrywane. A postaci same informują o tym swoich rozmówców na scenie.

Fredro nawet nie ukrywa przed widzami, że francuskość Astolfa jest jedynie pozą (nie popartą żadną zagraniczną edukacją ani nawet podróżą), którą przyjmuje on przed Radostem, żeby mieć większe szanse

na wyłudzenie posagu Zosi. Z jeszcze większym, wręcz kpiąco-drwiącym dystansem kreśli Fredro postać Radosta, który manifestuje swój bezkrytyczny zachwyt nad wszystkim, co obce. A jego zachwyt obejmuje praktycznie wszystko, poczynając od języka, a skończywszy na stroju i sposobach zarządzania majątkiem:

Dobry dzień i dzień dobry – twardo i nieładnie.
W cudzych mowach to z ust jak z procy wypadnie.
Bonjour, guten morgen, good by! Skarby, skarby Panie! (...)
Tak więc francuska mowa – wszystkich mów królowa.
To mi zaś w angielszczyźnie najmielszym się zdało,
Że niewyraźność wdziękiem, nawet sztuką całą:
Jeden stara się ukryć, drugi zgadnąć słowa
Tak zawsze jest zabawa, choć nudna rozmowa¹⁹.

Radost nieustannie poprawia frak i perukę, każe służbie chodzić w liberii i trzewikach, choć na zewnątrz mróz trzaska. Jego zamiłowanie do tego, co obce, wykracza poza samą francuską modę. Zatrudnia też angielskiego ekonoma do zarządzania majątkiem. W jego uwagach o wyższości cudzoziemszczyzny nad rodzimą tradycją pobrzmiewa jednak wyraźnie ironiczny ton, zwłaszcza jeśli zaczyna ona nagle wypełniać lukę po jego własnych (trudnych do zdefiniowania) wzorcach zachowań:

Nawet, *croyez-moi, mon cher*, bo byłem w stolicy,
Gdy któryś w but głowę, w czapkę włożył piętę,
To ubranie z oklaskiem byłoby przyjęte.
Ergo, swego własnego gdy nie mamy zdania,
Trzeba ślepo brać cudze i to bez pytania (s. 30).

W pewnym momencie nawet posiadanie cudzoziemskiego ekonoma bądź służącego, może stać się wygodnym usprawiedliwieniem dla własnej niezaradności życiowej. Cała intryga komediowa zyskuje więc u Fredry dodatkowy kontekst ekonomiczny, bliski tym przemianom szlacheckiej

¹⁹ Aleksander Fredro, *Cudzoziemczynna. Komedia w trzech aktach*, Krakowska Spółka Wydawnicza 1927, s. 16. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

rodziny, który przedstawi w swoich późniejszych komediach w związku z rodzącym się kapitalizmem. Cudzoziemszczyzna, o ile możliwa jeszcze do zaakceptowania jako francuski frak i peruka noszona na co dzień, staje się już bardziej kłopotliwa, kiedy za sprawą sprowadzonego z Anglii ekonoma, zacznie generować dodatkowe wydatki.

Czy jednak uchodzący za tradycjonalistę Zdzisław, przyszły mąż Zosi, rzeczywiście reprezentuje model myślenia rodem z dawnej Rzeczypospolitej szlacheckiej i gwarantuje trwałość tożsamości szlacheckiej? Niczym Astolf swoje cudzoziemskie obyczaje, odgrywa on także swój tradycjonalizm przed domownikami. A jego działanie nastawione jest na zdobycie ręki Zofii i skompromitowanie matrymonialnych planów Astolfa. Co baczniejsi domownicy natychmiast rozgryzają pokazowy charakter zachowania Zdzisława. Julia choćby dziwi się, czemu zajechał pod bramy dworu tak anachronicznie przebrany za tradycyjnego Polaka:

Przyjeżdżasz... ażem zbladła... srokatych pięć koni,
Krakowiak z bicza trzaska, każdy chomąt dzwoni;
Kolaska! Jakiej nawet już i nie dostanie,
A miast kamerdynera, pacholek w żupanie;
I oznajmiasz beczelnie, zaraz w pierwszej chwili,
Żeś za Polski granice nie zrobił ni mili (s. 5).

Zdzisław ostentacyjnie nie uczestniczy w posiłkach razem z całą resztą domowników i spać kładzie się wcześniej, ukrywa poza tym swoją znajomość języków obcych. Jednak w zamyśle Fredry nie robi tego bez powodu. Stara się bowiem wytworzyć krytyczny dystans do bałwochwalczego przyjmowania obcych wynalazków jako idealnego remedium na własną niezaradność czy brak obowiązujących wzorców rodzimych. Ten brak wzorców, także czysto językowych, dostrzega Fredro ustami Zdzisława na przykład w sferze relacji miłosnych. Przecież na zarzuty Julii, że nie mówi w żadnym ze znanych jej języku obcym, tak wyjaśnia:

Nieumiejętność cudzych języków udaję
Bo romanse, któremi zajmują się damy,

Których my swoich mało, wiele obcych mamy,
Gramatyką się stały potocznej rozmowy! (s. 7).

Dla Zdziśława – mówiąc z dzisiejszej perspektywy – literatura obca niczym dyskurs u Foucaulta determinuje modele zachowań i relacji międzyludzkich, wypełniając lukę po anachronicznych – lub po prostu nieistniejących – wzorcach rodzimych.

Choć Raszewski zdawał się nie dostrzegać pragmatyki teatralnego udania Zdziśława, to przecież we wspomnianym już eseju wskazał na ciekawy fakt: w twórczości dramatycznej XIX wieku staroświecczyzna, utożsamiana z kontuszem szlacheckim i skonstrastowana z francuskością czy cudzoziemszczyzną, stała się bodaj jedyną czytelną reprezentacją polskości, jaką wytworzył ten kraj przez wieki swego istnienia. Stała się modelem „staroświecczyny w ogóle”, jak mówi Raszewski, i niejako substytutem polskości jako cechy narodowej²⁰. Jak jednak sądzi, czytelność tę koniecznie zawęzić należy do społeczeństwa polskiego w XIX wieku. Bo przecież Fredro każe w finale zapowiedzieć Zdziśławowi, że na kilka lat wybierą się z żoną i teściem do Paryża. A tam najprawdopodobniej wezmą ich za algierskich dejów²¹. Trudno mi polemizować z wyobrażeniem Raszewskiego o tym, jak musieliby Francuzi odbierać człowieka w kontuszu w pierwszej połowie XIX wieku. I nie wiem, czy czytelność kontusza jako modelu „staroświecczyny w ogóle” nie zawdzięcza aby więcej powieściom Sienkiewicza niż komediom z pierwszej połowy XIX wieku. Sam Raszewski mówił przecież, że kontusz na początku XIX wieku stał się już w Polsce strojem dalece muzealnym. Dlatego trudno chyba czytać komedię Fredry jako anachroniczną obronę sarmatyzmu.

Główny problem w *Cudzoziemczyźnie* nie wpisuje się więc w wyznaczony przez Raszewskiego schemat binarnej opozycji: zachować w niezmienionej formie szlacheckie nawyki, obyczaje i sposoby zarządzania majątkiem, czy też pójść drogą nowoczesności i bezkrytycznie

²⁰ Zbigniew Raszewski, *op. cit.*, s. 330.

²¹ *Ibidem*, s. 315. Dejowie to tureccy namiestnicy Algierii.

przyjmować obce wzorce kulturowe? W sytuacji, którą przedstawia Fredro, postaci raczej nie przeciwstawiają sobie takich modeli zachowań, lecz świadomie je odgrywają w poszukiwaniu jakiś własnych wzorców polskiej tożsamości, nie obciążonych zarzutem ani staroświeckości, ani cudzoziemczyzny. Dlatego pewnie ważnym kluczem do lektury tej komedii jest bajka o *Orle i żurawiu*, którą przytacza Zdzisław i którą ze względu na jej paradoksalną logikę pozwolę sobie zacytować w całości:

Witaj – rzekł orzeł – żurawiu z podróży,
Twój powrót cieszy i wiosnę nam wróży;
Usiądź żurawiu na bliższych zagonach,
Powiedz, coś widział w cudzoziemskich stronach.
Ci, co tak daleko lecąc,
Zwykle korzystają nieco;
I z twojej pewnie będziem mieli łaski
Nowe poprawy, nowe wynalazki:
Jak żywność chować,
Gniazda budować,
Wroga unikać,
Jak się czubić... jak i zmykać.

Stój – przerwie żuraw – stój, stary gaduło
Cóż ci się we łbie usnuło,
Że się każdy trzusi lotem,
By was uczyć za powrotem.
Przeleciałem cudze kraje,
Bo tak nasze chcą zwyczaje,
A nie po to, by się męczyć,
Wszystko śledzić, siebie dręczyć,
Lecz mądrzej chodzę, rezolutniej krzyczę
To umiem, tego uczyć ci nie życzę,
A poznasz wkrótce, że te wasze baśnie...

Nie kończ – orzeł wrzaśnie –
Niech cię sępy porwą w sztuki
Za te myśli i nauki!
Niech na nieszczęście do swych gniazd nie wraca,
Kto pamięć o nich na chwilę utraci,

Kto niebaczny na przykłady,
Przynosząc z sobą pozbierane wady,
Zbiór tylko cudzych śmieszności nam stawia (s. 20).

Wyraźnie widać w tej przypowieści, że tak bałwochwalczy zachwyt nad tym, co obce, jak jakieś anachroniczne przywiązanie do tradycji (różnie zresztą definiowanej), nie na wiele się przydają. Polskość wydaje się u Fredry cały czas projektem otwartym, ale do zdefiniowania raczej w lokalnej perspektywie – dworku, regionu, prowincji, czy nawet sferze jednostkowych życiowych wyborów. Dlatego traktuję tę komedię oraz wspomniane wcześniej utwory jako paralelny wobec dobrze rozpoznanego w dramacie romantycznym głos w sprawie polskości. Głos mówiący o jej specyfice w konfrontacji z cudzoziemszczyzną i przemawiający z perspektywy lokalnej – miasta, regionu, prowincji. Wydaje mi się bowiem, że takie spojrzenie może trafnie uzupełnić wyobrazeniowy charakter wspólnoty narodowej, o której zwykliśmy myśleć także dzisiaj w perspektywie państwowości utraconej w XIX wieku.

W świecie przedstawionym w wybranych przeze mnie utworach komediowych z drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku widać nie tyle jakiś uniwersalistyczny wzorzec polskości, skojarzony z sarmatyzmem, ile niejednolity charakter wspólnoty narodowej i różnie definiowane przez autorów modele polskości, zależne od przyjętej perspektywy klasy społecznej, prowincji, miasta czy dworku. W tym zatem sensie wyobrażona wspólnota narodu, o której pisał Anderson w odniesieniu do powieści, traci w komediowych przedstawieniach swój inkluzywny i powszechny charakter. I chyba nawet nie dlatego, że – jak podkreślają niektórzy socjologowie²² – nie wszyscy członkowie wspólnot narodowych w XIX wieku mieli pełne prawa obywatelskie i mogli aktywnie decydować o kształcie państwa narodowego. Jeśli przeczytamy komedie oświeceniowe i romantyczne, to wyraźnie zobaczymy, że w myśleniu ich autorów pojawia

22 Walker Connor, *When is the Nation?*, „Ethnic and Racial Studies” 1990, nr 1, s. 92-103, cyt. za: Anthony D. Smith, *Kulturowe podstawy narodów*, tłum. Wojciech Usakiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2009, s. 31-32.

się lokalna perspektywa, która być może osłabia myślenie o wspólnocie w kategoriach narodu, osłabia racje na rzecz tworzenia suwerennego państwa narodowego. Świat przedstawiony w komediach niekoniecznie, jak twierdzi Anderson w odniesieniu do powieści, wpisuje się w epicką czasoprzestrzeń narodu widzianego jako liczna wspólnota istniejąca w ramach pewnego terytorium (choć pozbawiona państwowości), posiadająca symboliczny początek i zmierzająca ku określonej przyszłości. W komedii odwołanie do lokalnego kontekstu kulturowego i bieżących problemów widzów przesądza o powodzeniu sztuki już niemal od pierwszego wieczoru. A francuskość w nich przedstawiana nie pojawia się wcale jako przeciwieństwo polskości (w ogóle), lecz okazuje się jedną z jej odsłon, ukazywaną z określonej perspektywy miasta, prowincji lub regionu.

Trzeba jednak odpowiedzieć na koniec na pytanie o to, czym lokalność w polskiej komedii XVIII i XIX wieku różni się od lokalności w drugiej połowie XX wieku? W moim odczuciu sposób przekazywania obrazów lokalności w ówczesnym teatrze cały czas bardzo silnie wiązał się jeszcze z terytorium i strukturą klasową. Nieco inny repertuar komediowy cieszył się popularnością we Lwowie czy w Krakowie, jeszcze inny w Warszawie (choć na jego kształt miało wpływ wiele innych czynników, w tym cenzura). Tymczasem w drugiej połowie XX wieku rewolucja medialna zmieniła sposób transmisji lokalności. Teatr ze swoją publicznością abonamentową, ograniczoną do wybranej klasy społecznej i terytorium, przestał pełnić naczelną funkcję medium przedstawień kulturowych. To głównie kino, telewizja i internet umożliwiały rozrzuconym po świecie członkom lokalnych społeczności uczestnictwo na odległość we wspólnotach wyobrażonych. I na odległość, w oderwaniu od geograficznych konotacji, mogli oni wyobrażać sobie swoje sąsiedztwa, wobec których łatwiej im było zdefiniować własne deficyty tożsamościowe i nostalgii.

Jednak zestawienie koncepcji mechanizmów powstawania wspólnot wyobrażonych w XVIII i XIX wieku Benedicta Andersona z propozycją Appaduraia etnoobrazów i sąsiedztw, oderwanych od geograficznych kontekstów, pozwala uchwycić istotną kwestię w odniesieniu do

analizowanych przeze mnie przykładów re-representacji tożsamości. Francuskość jako nostalgiczny obraz wypełniający deficyt polskiej tożsamości czy jako odrzucana przez postaci na scenie mimikra zachowań, przysłaniająca rzekomo naturalne i wrodzone cechy polskości, tak naprawdę niewiele ma wspólnego z tradycyjnie rozumianymi wpływami politycznymi, gospodarczymi i kulturowymi. Zależą bowiem raczej od historycznie i kontekstowo formułowanych afektywnych potrzeb wspólnot, które definiują swoją tożsamość i które w zależności od przyjętej perspektywy utożsamiamy z modelem wychowania, z przywilejem reprezentowania narodowej racji, czy wizją centrum i prowincji. Tożsamość nie jest jakąś immanentną cechą narodów i wspólnot, lecz właśnie efektem systemu odniesień i różnic, stwarzanych na użytek wspólnot afektywnych.

Przywołany na wstępie problem niskiej dziś atrakcyjności Francji jako kulturowego punktu odniesienia niewiele tak naprawdę ma wspólnego z „rozmytą” w napływie masowej imigracji tożsamością natywnych Francuzów. To raczej wielość i szeroka dostępność różnych etnoobrazów w globalnym i zmediatyzowanym świecie sprawia, że łatwiej i chętniej dokonujemy afektywnych afiliacji z obrazami, których performatywne oddziaływanie okazuje się bardziej skuteczne i które lepiej wychodzą naprzeciw potrzebom, definiowanym inaczej niż na przykład jeszcze w PRL-u. Różnica między etnoobrazami wytwarzanymi przez literaturę, teatr i prasę w XIX wieku, a tymi, które rozpowszechniają nowe media, polega też chyba na znacznym przyspieszeniu i gęstości przepływów. Dzisiaj to już nie kompetencja językowa, umiejętność czytania i status społeczny reglamentuje dostęp do etnoobrazu, ale właśnie medialny obraz, przekazywany na szeroką skalę i po niewielkich kosztach, który zwalnia odbiorcę z obowiązku posiadania dodatkowych umiejętności lub przywilejów społecznych. Nie jestem jednak do końca pewna, czy medialność i powszechna dostępność mediów umożliwia tworzenie afektywnych wspólnot, unieważniając polityczne, geograficzne i społeczne podziały wewnątrz wspólnoty. I czy czasem właśnie ich nie pogłębia i nie wzmacnia. Nie ulega jednak wątpliwości, że powstawanie wspólnot wyobrażonych

wymaga od ich członków nieustannego aktualizowania własnego miejsca w coraz bardziej rozproszonej, meandrycznej i nietrwałej konstelacji obrazów. Budowania coraz to nowych systemów różnic i odniesień.

MICHAŁ KUZIAK



POLAK FRANCUZEM...

KILKA WYJAŚNIEŃ

Stawiam hipotezę, zgodnie z którą – nazwijmy to tak – imaginarium frankofońskie w polskiej kulturze od XVIII wieku wyraźnie spleta się z problemami narodu polskiego, tracącego swoją moc polityczną i kulturową, w efekcie więc również tożsamościową. Ów splot dotyczy przynajmniej od czasów wyboru Henryka Walezego na króla Polski tak historii zdarzeniowej (między innymi w kontekście wpisanego w nasz hymn mitu „za wolność waszą i naszą”, skoro Francja w Europie stanowi po rewolucji centrum narracji i działań wolnościowych, choć – jak wypada dodać – kwestia ta w wysokim stopniu uległa mityzacji), jak i procesów modernizacyjnych, przenikających do Polski od czasów oświecenia. Nie można wszakże zapominać o różnorodnych związkach biograficznych polskich twórców z Francją. A pewnie wypadałoby chociaż wspomnieć, wyodrębniając te zjawiska, o francuskim racjonalizmie i *esprit*, jak również o rozmaitych modach – intelektualnych, obyczajowych, czy związanych z ubiorem, pożądanym i karykaturowanym przez Polaków. Ów splot, zwłaszcza w odniesieniu do romantyków, nie oznacza jednak jednoznacznej zależności od francuskiego wzorca. Jest umocowany w pragnieniu siebie-Innego, w dążeniu do przekształcenia czy też poszerzenia własnej tożsamości, ale nie zawsze da się zredukować do takiej formuły.

Jako materiał do mojego wywodu wybieram zasadniczo raczej to, co jest dramatyzacją – w tym przypadku spektaklem wytwarzania tożsamości – niż sam dramat, choć interesuje mnie także sprawa komedii jako ważnego dyskursu tożsamościowego w polskiej literaturze XVIII i XIX wieku. Dramatyzacja ta wiąże się z ustanawianiem wyobrażeń dotyczących Polski i polskości, z ich trwaniem i zmianami, z negocjacją tego, kim

jest i kim powinien być nowoczesny Polak, żyjący w świecie po rozbiorach, pozbawiony instytucji państwa, rozliczający się z dawnymi formułami polskości, tworzący i często przeżywający swoje narracje tożsamościowe w literaturze. Ponadto zmuszony do konfrontowania się, wchodzenia w interakcje z tym, co inne. Konstruowanie polskości stanowi skomplikowany, wielowymiarowy, meandryczny oraz niewolny od sprzeczności proces (często fantazmatyczny), poddany różnym ekonomiom pragnień i sensów. Jak wypada zaznaczyć, proces uświadamiany sobie przez wielu ówczesnych twórców.

WOKULSKI

Jak sądzę, w XIX wieku wątek polskiego deficytu tożsamościowego – zwłaszcza cywilizacyjnego, związanego z szeroko pojętym oświeceniem – odegrał istotną rolę w nastawieniu Polaków wobec Francji. Dowodem jest *Lalka* Prusa. W powieści opisane zostało niemal wszystko to, co ówczesnie wiązało się z polskim doświadczaniem Francji. Zarazem utwór ten można potraktować jako świadectwo prognozy, który oddzielił dwie formuły tego doświadczenia: romantyczną i poromantyczną. Z jednej bowiem strony Rzecki ze swoim politycznym marzeniem związanym z Napoleonidami kontynuuje tradycję romantyczną (ten wątek ciągnie się w literaturze polskiej od Mickiewicza przez Żeromskiego aż po Dygata). Z drugiej natomiast Wokulski napotyka na swojej drodze nowoczesne miasto, Paryż, o którym przez wiele lat marzył, a teraz ma w nim robić interesy i poznać naukową utopię. Co znamienne, doświadczanie tego miasta przebiega w przypadku bohatera w sposób fantazmatyczny, szczególnie ujawniając deficyty tożsamościowe, ekonomię jego własnych pragnień. Widać to w aurze gorączkowej maligny spowijającej jego pobyt w Paryżu, gdzie jawa z różnych powodów często miesza mu się ze snem. Widać także w tym, co spotyka na drodze, a czego żadną miarą nie mógł tam zobaczyć. Do tej kwestii jeszcze powrócę.

W 1948 roku Jan Kott pisał o przebywającym w Paryżu bohaterze powieści Prusa jako o przybyszu z „kraju półkolonialnego”. Historia tego pobytu zaczyna się w trakcie podróży Wokulskiego: zmiana krajobrazu pokazuje, że to droga ku cywilizacji, droga na Zachód, w stronę centrum ówczesnego świata. Pierwszym jego przewodnikiem po Paryżu – zaznaczmy, w czasie Wystawy Światowej, a to, jak powiada Eric Hobsbawm, ważny aspekt wynajdywania tradycji dla nowoczesnego społeczeństwa w XIX wieku, element religii kapitalizmu² – staje się Suzin, Rosjanin, również zachwycony tym miastem przybysz z peryferii, choć to oczywiście peryferie o innym statusie niż nieistniejąca Polska: „Powiadam tobie, cud, nie miasto! No, a jak zobaczysz Elizejskie Pola, a potem między Sekwaną i Rivoli... Eh! Ja tobie mówię, cud, nie miasto...” (s. 205 i n.)³. To podwójnie wzmacnia zachwyt stolicą Francji, choć – jak zobaczymy – słowiańscy parweniusek mogą mieć w niej wysoki status społeczny, gdyż pozwalają im na to posiadane fundusze⁴.

Wokulski od samego początku pobytu w Paryżu doświadcza nowoczesności metropolii – innej od znanych mu dotychczas miast. Pierwsze wrażenie to „hałas, krzyk, bieganie”. Bohater zwraca uwagę na rozbudowaną i zróżnicowaną komunikację, szerokie i równe ulice, olbrzymie place, bogactwo rozmaitej zabudowy – mieszkalnej, użytkowej, ozdobnej. Obserwuje ruch tłumu, mnóstwo handlarzy, a także modnie ubranych ludzi. Zachwyca się bogactwem hotelu, wystaw sklepowych, balonem latającym. Konstruowany przez Prusa obraz Paryża epatuje wrażeniem

1 Jan Kott, *O „Lalce” Bolesława Prusa*, Książka 1948, s. 101.

2 Zob. Eric Hobsbawm, *Masowa produkcja tradycji: Europa, lata 1870–1914*, [w:] *Tradycja wynaleziona*, red. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, tłum. Mieczysław Godyń i Filip Godyń, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008, s. 283.

3 Wszystkie cytaty z *Lalki* według: Bolesław Prus, *Lalka*, t. 2, Państwowy Instytut Wydawniczy 1987, numer strony w nawiasie.

4 Na temat pobytu Wokulskiego w Paryżu sporo pisano. Z ostatnich prac warto wymienić: Cezary Zalewski, *Chaos i struktura. Paryż w „Lalce” Prusa*, [w:] *Obrazy stolic europejskich w piśmiennictwie polskim*, red. Adam Tyszka, Wydawnictwo AHE w Łodzi 2010; Krzysztof Rutkowski, *Wokulski w Paryżu, słowo/obraz terytoria* 2010.

ogromu miasta oraz tempem życia, przytłaczających coraz bardziej oszołomionego przybysza. To miasto po przebudowie przeprowadzonej według planów Georgesa Haussmana. Podobne do tego, które opisał Walter Benjamin w *Pasażach*. Stolica Francji, która chciała być stolicą na miarę XIX wieku, stając się swego rodzaju mikrokosmosem ówczesnego świata wraz z typowymi dla niego procesami kształtowania się nowoczesnej cywilizacji i rozwijającego się kapitalizmu, znanymi dla niego fetyszami postępu oraz rynku⁵.

Wokulski cały czas porównuje metropolię paryską z Warszawą. To ważny gest parweniusza, który w ten sposób kwestionuje wartość kraju swojego pochodzenia. Widok domniemanej opery, wywołujący w nim rumieniec na myśl o własnym sklepie, będącym przecież ozdobą miasta, prowadzi do konstatacji: „Ależ tu jest więcej marmurów i brązów aniżeli w całej Warszawie” (s. 211). Pojawiają się też w polu widzenia bohatera paryskie sklepy: „Najlichszy z nich lepiej wygląda aniżeli jego, który jest najpiękniejszym w Warszawie” (s. 214). Nie chcąc mnożyć podobnych cytatów, przywołam jedynie coś w rodzaju puenty podsumowującej porównawczą refleksję Wokulskiego na temat obu miast:

„Wkoło obszedł gmach myśląc o Warszawie. Z jakim trudem dźwigają się tamtejsze budowle nieduże, nietrwałe i płaskie, gdy tu siła ludzka, jakby dla rozrywki, wznosi olbrzymy i tak dalece jest niewyczerpana pracą, że jeszcze zalewa je ozdobami” (s. 228).

Ojczyzna to trud – tak Polacy myślą od dość dawna. Nie tylko trud walki, ale i budowania. W efekcie, jak konstatuje Wokulski, powstaje forma, która wszakże odznacza się głównie słabością.

We Francji, powiada dalej bohater *Lalki*, inaczej niż w Polsce, praca przynosi efekty. To zapewne doświadczenie realne, ale i ponowna wyraźna stygmatyzacja samego siebie. Wprawdzie tym, co łączy oba miasta, jak czytamy, są złodzieje, ale z kolei w Warszawie mieszka wielu ludzi, „którzy nie wiadomo skąd czerpią dochody”. W związku z tym Wokulski

5 Zob. Walter Benjamin, *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, tłum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie 2003.

powiada: „Może dlatego nie ma tam gmachów i łuków triumfalnych...” (s. 230). Polska okazuje się krajem niejasnych relacji ekonomicznych, co przekłada się na jej ubóstwo.

Paryż ukazuje się Wokulskiemu jako ogrom nie do ogarnięcia. Według alfabetu – systematycznie i przypadkowo, odrzucając bedeker – wybiera on miejsca do zwiedzenia (poznaje również prawdziwe życie w różnych zakamarkach miasta), robi notatki. W chaosie, pochodnej wielowiekowych „milionów usiłowań”, zaczyna odnajdywać plan, „oś krystalizacji”, zasadę porządkującą rzeczywistość miejskiego organizmu. Odkrywa także pracę historii odpowiedzialną za jego współczesny kształt. Rozważania te ujawniają scjentystyczną naturę bohatera, pragnienie uporządkowania doświadczenia, tak przestrzennego, jak i społecznego. Ujawniają też rys fantazmatyczny – Paryż po przebudowie przeprowadzonej przez Haussmana stał się przecież miastem, które straciło swoją historię.

Wokulski, o czym już wspomniałem, czuje się w Paryżu jak parweniusz. Przeżywa dziwność otaczającej go rzeczywistości. Imponuje mu wszystko i zachowuje się w związku z tym jak dziecko, jak niedojrzały Inny. Doświadczenia te stają się źródłem przyjemności, przynoszą mu zadowolenie. To stwierdzenie powraca wiele razy, choć w jego zadowoleniu nie brak ambiwalencji: „Wędrówka na oślep w niezmiernym mieście była jedyną rzeczą mającą dla niego jakiś gorzki powab” (s. 228). Inność bohatera ujawnia się także w związku z jego upodobaniem do natury. Wokulski zwraca uwagę autochtonów. Czuje na sobie ich spojrzenia, drwinę, jest onieśmielony. Chce bić w twarz kogoś, kto mu się przypatruje impertynencko, ostatecznie odpowiada spojrzeniem pełnym agresji. Ratunek przed poczuciem podrzędności znajduje w krytycyzmie: „Mówi sobie, że – jakkolwiek w Paryżu częściej można słyszeć język francuski aniżeli w Warszawie, to jednak akcent tutejszy jest gorszy i wymowa mniej wyraźna” (s. 217). W końcu przestaje ustępować drogi miejscowym i wtapia się w tłum. Je drogo, pije, gra w karty, oddaje się rozpuście. Wokulski jest w Paryżu panem, płaci, a nawet rozrzuca luidory. Paryż chce mu się sprzedać. Francuzi to ludzie interesu, praktyczni, rozsądni, nawet miłoścy

traktują w sposób trzeźwy – choć przecież, trudno nie zauważyć, że do Wokulskiego Igną też oszuści. Życie we Francji okazuje się różnorodne i normalne, ludzie lubią i chcą się komunikować. Wkrótce jednak nadmiar paryski zaczyna go nudzić. Przeżywa także przykre wydarzenia, ale wie, że nie zapomni tego, czego tu doświadczył. W znamienity sposób, znów sam siebie stygmatyzując, mówi: „Jestem dziki człowiek (...), więc wpadłem w obłąd, ale wydobędzie mnie z niego cywilizacja” (s. 242).

Snując rozważania o własnym życiu, o pogoni za różnymi marami (perpetuum mobile i loty balonem, stanowisko, kobieta), Wokulski „wyobrażał sobie, jak by to było, gdyby zamiast w Warszawie przyszedł na świat w Paryżu” (s. 244). I wtedy właśnie pojawiła mu się wizja normalnego życia: instytucji edukacyjnych państwa, otwartych dróg rozwoju i robienia kariery, tradycji nauki i techniki, wspólnot, które się nimi zajmują, braku barier w relacjach społecznych. Ja–Inny z Paryża ma w jego wyobraźni bez wątpienia łatwiejsze życie.

Paryż w *Lalce* to utopia, choć – trzeba zauważyć – nieco dwuznaczna, może nawet ironiczna (podszyta darwinizmem). Wskazuje jednak na potęgę cywilizacji odpowiedniej do aspiracji Wokulskiego – bohatera kapitalistycznej nowoczesności: „A cóż oni robią?... Przede wszystkim nadzwyczajnie pracują” (s. 247). Praca trwa bez względu na wszystko. Słabi giną, silni zaspokajają swoje pragnienia. Bohater daje wyliczenie pożytków cywilizacyjnych wielkiego miasta:

Olbrzymie ścieki chronią ich od chorób, szerokie ulice ułatwiają im dopływ powietrza; Hale Centralne dostarczają żywności, tysiące fabryk – odzieży i sprzętów. Gdy paryżanin chce zobaczyć naturę, jedzie za miasto albo do „lasku”, gdy chce nacieszyć się sztuką, idzie do galerii Luwru, a gdy pragnie zdobyć wiedzę, ma muzea i gabinety (s. 247).

Celem Francuza jest życie szczęśliwe, dlatego zapobiega zmęczeniu (powozy), walczy z nudą (teatry, widowiska) i ciemnotą (muzea, biblioteki, odczyty). W centrum paryskiego świata znajduje się człowiek i jego potrzeby, związana z nim troska. Wokulski nie zna diagnoz alienacji Karola Marksa, nie wie ponadto, że z centrum przebudowywanego Paryża usunięto

biedotę, a szerokie ulice miały służyć między innymi łatwiejszemu przemarszowi wojska używanego do tłumienia wybuchających permanentnie rewolt. Dlatego wszystko wydaje mu się takie piękne oraz użyteczne, a także dostępne, trwałe i czyste. Dostrzega kumulatywny przyrost wartości, które – chcę to podkreślić – świadczą dla niego o normalności życia. Widoczne w jego myślach polskie fantazmaty cywilizacyjne, związane z możliwością takiego życia, znajdują dla siebie znakomity grunt.

W trakcie tych doświadczeń i przemyśleń krystalizuje się w Wokulskim poczucie, że zmarnował życie, roztrwonił swoje zdolności i energię, nie uczynił nic dla rozwoju cywilizacji. Jego refleksja, jak zgodnie podkreślali badacze, wprowadza wątek krytyki polskiego społeczeństwa⁶. W Paryżu, jak się okazuje, ludzie o mniejszych zdolnościach robią większe rzeczy niż w Polsce. Przede wszystkim dlatego, że przyjmują życie, jakim jest, żyją szczęśliwi, są użyteczni, realizują swoje możliwości. Wokulski natomiast musiał zmagać się z ciężkim losem i w ostatecznym rozrachunku wiele zawdzięcza przypadkowi. Jak mówi, nie mógł się uczyć, gdyż w jego kraju potrzebni byli sprzedawcy sklepowi; służba krajowi wiązała się z walką pozbawioną programu, a następnie zapomniano o jej ofiarach. Brakowało pracy. Nie pozwolono mu założyć rodziny takiej, jakiej pragnął. Żeby żyć pełnią szczęścia w Warszawie, trzeba mieć pieniądze i towarzystwo do kart. Nie ma tam miejsca dla ludzi, którzy oprócz żołądka posiadają duszę, łaknącą miłości i wiedzy:

Tu naczelných miejsc nie obsiada pleśń podejrzaney starożytności, ale wysuwają się naprzód istotne siły: praca, rozum, wola, twórczość, wiedza, nawet piękność i zręczność, a nawet choćby szczere uczucie. Tam zaś praca staje pod pręgierzem, a triumfuje rozpusta! Ten, kto dorabia się majątku, nosi tytuł sknery, kutwy, dorobkiewicza; ten, kto go trwoni, nazywa się: hojnym, bezinteresownym, wspaniałomyślnym... Tam prostota jest dziwactwem, oszczędność wstydem, uczoność równoznaczny z obłędem, artyzm symbolizuje się dziurawymi łokciami. Tam, chcąc zdobyć miano człowieka, trzeba posiadać albo tytuł z pieniędzmi, albo talent wciskania się do przedpokojów (s. 279).

6 Zob. np. Janina Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Wiedza Powszechna 1975, s. 361.

Francuskim wartościom odpowiada w refleksjach Wokulskiego symetrycznie polski brak. I pewnie niejeden chciałby zapytać, czy dziś coś się w tej kwestii zmieniło...

Pointa tej lekcji brzmi następująco: Francja (Paryż) różni się od Polski, a my różnimy się od Francuzów. Wyjaśnienie – ironiczne? – znajduje Wokulski w odmienności klimatu. W Paryżu jest cieplej, ludzie mają więcej energii i twórczej siły, którą spożytkowują na pracę duchową. Człowiek Północy natomiast marnuje swój potencjał, borykając się z ograniczeniami natury. Bardziej serio brzmi już wyjaśnienie społeczne: arystokracja kwestionuje kategorię zasługi, uniemożliwiając rozwój ambitnym i zdolnym parweniuszom. Świat polski jest anachroniczny – rozmija się z procesami nowoczesności – i dlatego wydaje się nienormalny.

Z *Lalki* chcę uczynić centrum opowiadanej tu historii o stosunku Polaków do Francuzów. Wokulski to dla mnie modelowy Polak pielgrzymujący do Francji, co ważne – powtórzę – od drugiej połowy XIX wieku. Dlatego poświęciłem temu tekstowi sporo miejsca. Można tu dodać jeszcze na przykład bohatera *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego, ale i o wiele później Tadeusz Żeleński-Boy pisał o oszołomieniu pierwszym pobylem w Paryżu, podobnym do tego ukazanego przez Prusa, i o przemianie, której tam doznał⁷.

Historia ta ma swoje wcześniejsze i późniejsze odsłony. Te pierwsze wyznaczają romantyczni emigranci, choć wypada dodać, że jeszcze wcześniej, jak pokazuje literatura, jeździło się też do Paryża, między innymi w poszukiwaniu modnych nowości, zwłaszcza obyczajowych. Jak pisałem, w *Lalce* mamy syntezę XIX wieku, również pod kątem stosunku do Francji, a także zapis jego zmian. Prus pokazuje spłot historii dwóch narodów. Spłot przedziwny, bowiem wiąże ze sobą to, co różne. Muszę tu wszakże powtórzyć coś, o czym już wspomniałem – Paryż Wokulskiego to Paryż fantazmatyczny. A jak pokazał Bartłomiej Szleszyński, nie chodzi

7 Zob. Tadeusz Żeleński-Boy, *W Sorbonie i gdzie indziej*, [w:] idem, *W Sorbonie i gdzie indziej*, Nakładem Księgarni F. Hoesicka 1927.

tu nawet o Paryż Prusa, który myślał o Francji zgoła inaczej niż jego bohater. Widział bowiem w tym mieście zaprzeczenie nowoczesnej utopii, co poświadczają *Kroniki*⁸. Podkreślam tę kwestię, gdyż potwierdza ona tezę, że to my wytwarzamy naszego Innego – w tym przypadku Francuza, funkcjonującego jako pochodna naszych pragnień. Oczywiście ciekawe, dlaczego to właśnie Francuz? Dlaczego akurat nie Niemiec czy Rosjanin – mniej więcej wiadomo. Ale dlaczego na przykład nie Anglik?⁹.

ROMANTYCY I INNI

Próbując spojrzeć na interesującą mnie tu problematykę w sposób syntetyczny, muszę zaryzykować pewne uproszczenie. Przyjmuję bowiem, że romantycy mieli jeszcze świadomość bycia partnerami dla Francji i Francuzów, i oczywiście szerzej – Zachodu. Dlatego właśnie w XVIII i na początku XIX wieku frankomania nie wiązała się jeszcze z przepracowaniem deficytów tożsamościowych, czy też – ostrożniej mówiąc – nie wiązała się z tą kwestią w sposób jednoznaczny. Romantycy dobrze wiedzieli, że Francja stanowi centrum świata. Dobrze też wiedzieli, co było dla nich szczególnie istotne, że tam zaczynają się rewolty, budzi się potrzeba walki o wolność. Kwestię tę Polacy widzieli podobnie jak w Europie, czyli w podwójny sposób: tak w związku ze zmianą podejścia do rewolucji, gdzie początkowy optymizm zastąpiło rozczarowanie, jak i w związku z różnicami w stosunku do rewolucji, wynikającymi z odmiennych stanowisk politycznych¹⁰. Francja wydawała się obca (no-

8 Zob. Bartłomiej Szleszyński, *Dlaczego Wokulski nie pojechał do Londynu?*, [w:] *Podróż i literatura*, red. Ewa Ihnatowicz, Ewa Paczoska, Wydawnictwo Wydziału Polonistyki UW 2008.

9 Myślę oczywiście w perspektywie statystyki, Anglik jako ideał pojawia się w polskiej kulturze raczej sporadycznie, przykładem może być myśl Brzozowskiego.

10 Na temat stosunku romantyków do Zachodu zob. np. Jerzy Krasuski, *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Dom Wydawniczy Harasimowicz 2004.

woczesna cywilizacja), ale i oswojona, powiązana z polską historią od lat, zwłaszcza z historią najnowszą. Nadawała wymiar europejskiemu uniwersalizmowi i pozwalała na opozycyjne umiejscowienie się wobec Rosji (Azji). To jednak trudna sprawa: po powstaniu listopadowym istniała przecieź w kraju presja, żeby rezygnować z komunikowania się po francusku w salonach, skoro tym językiem posługiwał się zaborca. Przez cały czas oczywiście obawiano się też zagrożeń dla „swojskości” ze strony „cudzoziemszczyzny”.

W imaginarium Polaków okresu romantyzmu znaleźć można wiele obrazów Francji i wyobrażeń na jej temat. Najczęściej wszakże, jak już wspominałem, wiązano ją z wolnością i cywilizacją. Romantycy wyraźnie wpisywali w swoją wizję Francji różnicę, która nas od niej dzieliła. Ślad tego pozostał nawet w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza, wpisującym się w nurt tworzenia legendy napoleońskiej w literaturze polskiej. Wspomniana różnica wiązała się ściśle z poczuciem – czy przynajmniej ze śladem – wielkości, który zabierali ze sobą do Europy. W przekonaniu, że należą do Innych i to wartościowych Innych, że nadal liczą się w rozgrywce o jej kształt. Romantycy pragnęli widzieć w sobie dziedziców imperium Pierwszej Rzeczypospolitej, nawet jeśli już nie imperium politycznego czy cywilizacyjnego, to na pewno duchowego i moralnego. Tak oto zaczynała pracować logika braku jako wartości, fatalnie naznaczająca resentymen-tem konstruowaną polską tożsamość¹¹. Romantycy pozostawali w przekonaniu, że to oni wybierają te fragmenty dziedzictwa europejskiego, które najbardziej im odpowiadają. Pomijając towianistyczny kontekst tej wypowiedzi, można przywołać przemówienie Mickiewicza do stróżów siódemek koła. Świadczy ono o takiej wizji relacji polsko-francuskich, w której partnerzy muszą symetrycznie odznaczać się mocą, poczuciem silnej tożsamości. Tylko w ten sposób, powiada brat Adam, można rozpocząć wspólne dzieło przebudowy Europy:

¹¹ Szerzej pisałem o tym gdzie indziej. Zob. Michał Kuźniak, *Mickiewicz postkolonialnie II. Wartość kulturowego braku*, [w:] idem, *Inny Mickiewicz, słowo/obraz terytoria* 2013.

W zwyczajnym życiu musimy albo stanąć na równi z Francuzem przez dowcip, w czym, jak jesteśmy w Kole, jesteśmy wszyscy niżsi od Francuzów i co nam nie wolno, albo wydać się z naszą niższością, co nam także nie wolno, bo przez to osłabiamy nasz związek z Francuzami.

Nasza powinność: stykać się z Francuzami tylko w mocy ducha, tylko moc ducha pokazywać im. (...) Jesteśmy z braćmi Francuzami jak dwa wojska sprzymierzone. Ich wojsko ma postawę piękną, o taką i my starać się powinniśmy¹².

Romantycy mogą więc dialogować z Francuzami i krytykować Francuzów, wyrażać swoje rozczarowanie Francją, ale i – bardziej lub mniej bezpośrednio – potrzebę Francji jako sojusznika, z którym łączy się nadzieje na odzyskanie niepodległości.

Tak postępuje przede wszystkim Mickiewicz¹³. W jego twórczości znajdziemy cały katalog problemów związanych z tą kwestią, enumeracji podobieństw i różnic polsko-francuskich oraz rozmaitych postaw wobec Francji. Oto garść przykładów. Francuzów nie należy naśladować w poezji, odchodząc w ten sposób od narodowych źródeł twórczości. To świadomość młodego poety, świadomość wczesnego romantyzmu, zresztą to też rozrachunek z własnymi próbami pisania, ujawniający niechęć do mechanicznego uniwersalizmu oświecenia i klasycyzmu. Nie należy się na francuskich poetach wzorować, gdyż to ludzie nader praktyczni, wywodzący się z nowoczesnej cywilizacji. Ich fetyszem jest giełda, a Francja to kraj bezbożny i niewolniczy, żyjący krytycznie ukazany parlamentaryzmem, jałową filozofią materialistyczną i racjonalistyczną oraz retoryką dziennikarską. Tak brzmią przestrogi dla emigrantów w *Księgach*, gdzie Mickiewicz zaleca pamiętanie o tradycji narodowej. Różnicę wpisał on także, jak wspomniałem, w *Pana Tadeusza*, gdzie Francja reprezentuje, oprócz tradycji wolnościowej (choć, jak się okazuje, francuski wynalazek równości znano w Polsce od dawna), obcą Polakom nowoczesną modę i ateizm oraz krytykowany przez poetę

12 Adam Mickiewicz, *Pisma towianistyczne. Przemówienia. Szkice filozoficzne*, oprac. Zofia Trojanowiczowa, [w:] idem, *Dzieła*, t. 13, Czytelnik 2001, s. 98.

13 Zob. Zofia Stefanowska, *Mickiewicz „Śród żywiołów obcych”*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Oficyna Wydawnicza Rytm 2001.

parlamentaryzm, a także podobnie ujęte myślenie o wspólnocie w kategoriach „umowy społecznej”. Lustrem dekonstruującym, podejrzaną zresztą utopię Soplicowa okazuje się ponadto wizja „paryskiego bruku” z Epilogu poematu. Różnicę akcentuje Mickiewicz w podejmowanych kilkakrotnie rozważaniach na temat Konstytucji 3 maja, krytykowanej za francuski rodowód i związaną z nim nadmierną retorykę i teatralność, skłonność do filozofowania oraz zerwanie z tradycją narodową. Z prelekcji paryskich dowiadujemy się, że francuskie z ducha oświecenie w zasadzie nie przyjęło się w Polsce – czy też przyjęło się dość powierzchownie (Mickiewicz wielokrotnie wraca też do krytyki synekdochy francuskości, jaką okazuje się duch błyskotliwości – *esprit*). Pamięta ponadto o losach powstania listopadowego: w *Dziadach* cz. III i *Księgach* Francuz (Gal) to Piłat, umywający ręce w trakcie męki narodu polskiego.

Ale przecież Mickiewicz w swoich prelekcjach konstruuje także wątek pokrewieństwa między Polakami a Francuzami. Potrzebuje tych ostatnich i modeluje ich wizerunek w zależności od potrzeb, co sprawia, że powstający obraz nabiera cech fantazmatycznych. Francja w prelekcjach – później w innym języku w „Trybunie Ludów” – to źródło europejskiej rewolty czy lepiej: liczący się partner w jej wzniecaniu. I nie chodzi już o rewoltę z 1789 roku, jak we wczesnym wierszu *Do Joachima Lelewela*, ale o przemianę mesjanistyczną: „Powszechna jest wiara, że Francja ma powołanie raz jeszcze oddziałać na Północ i że w tej uroczystej chwili dopełni się połączenie plemion Zachodu i Północy około jednej idei powszechnej, około idei chrześcijańskiej” (XI, s. 13)¹⁴. Mickiewicz eksponuje w tym kontekście szczególną bliskość Polaków i Francuzów, nawiązując do legendy napoleońskiej, wspólnego rodowodu chrześcijańskiego, a przy okazji odsłania wiele innych paralel i związków historyczno-kulturowych (jak sądzę, wraca do tego ujęcia Prus, kiedy pisze w *Lalce* o Wokulskim i Geiście – badaczu wierzącym w naukową utopię). Próbuje tworzyć

14 Cytaty z utworów Mickiewicza, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z: Adam Mickiewicz, *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, Czytelnik 1955. Numer strony w nawiasie.

dla Francuzów, oni zaś czytają jego utwory i słuchają jego wykładów. George Sand pisze, że *Dziady* to największy romantyczny dramat metafizyczny; Gérard de Nerval dzięki wykładom Mickiewicza poznaje myśl Towiańskiego – proroka z Północy; Jules Michelet odpowiada polskiemu poecie swoimi wykładami. Później już nikt nie chciał nas słuchać we Francji, nikt nie chciał też z nami rozmawiać¹⁵.

Te zmiany i sprzeczności, które dobrze widać w imaginarium francuskim Mickiewicza, pokazują dynamiczny i aktywny wkład strony tworzącej obraz Francji, problem Polaków z Francją. Ale i – na co chcę zwrócić szczególną uwagę – ujawniają także problem, jaki Polacy mają z samymi sobą. Dodam, że nie przeczę tu wcześniejszym stwierdzeniom – romantykom nie brakuje poczucia mocy, ale zarazem boleśnie doświadczają oni tego, że muszą negocjować własną tożsamość w nowej, modernizującej się Europie XIX wieku. I ten proces nie przebiega bez komplikacji.

Inni romantycy okazują się bardziej bezlitośni w eksponowaniu wspomnianej różnicy (a nawet w wyrażaniu dumy z tego, że nie są Francuzami)¹⁶. I znów kilka przykładów. Słowacki w *Księdzu Marku* przypisuje swoim bohaterom przekonanie, że za słabość Polaków, niezdolnych do obrony ojczyzny, odpowiada między innymi ich sfrancuzienie. W jego listach do matki Francuzi okazują się głupi, materialistycznie nastawieni i interesowni, egoistyczni, pozbawieni smaku, konwencjonalni, coraz bardziej tracą wielkość, pochłonięci sprawami mody; ich miasta i wsie niczym nie różnią się od polskich. Krasieński podobnie ujawnia w swojej korespondencji hipokryzję, fałszywość oraz bezbożność Francuzów. Kiedy przyjrzeć się bliżej, ich cywilizacja i wielkie hasła okazują się dalece powierzchowne. Poeta zauważa, że nie realizują oni swoich, uwodzących Europę, idei społecznych, filozoficznych i kulturowych. Francja to kraj

15 Zob. Krzysztof Rutkowski, *Das Paradox der Unreife. Ein Beitrag zur Geschichte der polnisch-französischen Beziehungen*, „Deutsch-Polnisches Magazin DIALOG” 2005, nr 69-70.

16 Korzystam tu z przykładów pojawiających się w przywoływanej książce Jerzego Krasuskiego.

rewolucji, która wywołuje w nim przemożny lęk, a także krytykowanej za materializm burżuazji. Również Henryk Rzewuski widzi we Francji materialistyczny, handlowy i przemysłowy świat fabrykantów oraz kupców (*Wędrówki umysłowe*). Maurycy Mochnacki dostrzega zauroczenie Rosją i niechęć do szerzenia wolności (*O charakterze zaborów moskiewskich*). Traktuje przy tym polską demokrację i model patriarchalnego życia wiejskiego jako cenniejszy niż zasady polityczne i społeczne proponowane przez Francuzów (*O rewolucji społecznej w Polsce*). Koncept dwóch cywilizacji zresztą często wtedy występuje, podobnie jak wyliczanie cech pozytywnych, którymi – w przeciwieństwie do Francuzów – odznaczają się Polacy. Oni (Francuzi) mają własną cywilizację, w swojej klasie lepszą od naszej, ale nasza i tak, jak się okazuje, jest najlepsza. Podobnie krytyczny wobec Francji jest Norwid, który w zasadzie ją wręcz ignoruje (widać to na przykład w jego całkowitym braku zainteresowania Paryżem – miastem, w którym mieszkał). Pisze o francuskiej „cywilizacji bękarcej”, praktycznej i niechrześcijańskiej (*Za kulisami*), pozbawionej moralności politycznej (*Odpowiedź krytykom „Listów o Emigracji”*) i oryginalności kulturowej (wykłady o Juliuszu Słowackim). Podkreśla, że na niepodległość nie może wybić się naród (chodzi o Polskę), którego nie stać na kulturę samodzielną i żyje hasłem „dał nam przykład Bonaparte”, a zasad urządzenia swojego państwa szuka w pismach Rousseau (*Walka polska*). Przywołane tu przykłady wypowiedzi rozczarowanych Francją ujawniają także ich pragnienie Francji, innej Francji, a także nadzieję i utopijne marzenie związane z możliwością autonomicznego tworzenia tożsamości Polaków w XIX wieku.

Romantycy byli spadkobiercami oświeceniowego dylematu modernizacyjnego, który w polskich warunkach – w zasadzie, jak zauważa Ewa Thompson, aż po dzień dzisiejszy – przekładał się na opozycję między „swojskością” a „cudzoziemszczyzną”¹⁷. Dodam, że dla wielu romanty-

¹⁷ Zob. Ewa Thompson, *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymen-
tów*, „Europa” 2007, nr 46.

ków, jako przykład posłużyć może choćby Mickiewicz, nowoczesność ponosi odpowiedzialność za rozbiory Polski. To dopiero u Norwida stanie się ona docenioną szansą na odzyskanie niepodległości. Z kolei u Prusa – by poprzestać na przywołanych tu przykładach – nowoczesność dzięki możliwości bogacenia się pozwala Wokulskiemu zachowywać się w Paryżu jak prawdziwy pan. Romantycy są także spadkobiercami staropolskiej ksenofobii (zwłaszcza, jak pokazywał to Janusz Tazbir, barokowej¹⁸, ściśle związanej z przekonaniem o inności i własnej wyższości, co potwierdzała ideologia sarmatyzmu, pozwalająca na zasadną niechęć wobec nowości pochodzących z obcych krajów). Wszelakie bunty przeciw kulturowym praktykom imitacyjnym – powracające dziś choćby u Jarosława Marka Rymkiewicza – potraktowałbym zatem jako powtarzanie gestu mocy romantyków, co czasem, niestety, staje się farsą. Zwłaszcza wtedy, kiedy buntującym się pozostaje już tylko świadomość inności, którą należy pielęgnować, gubi się natomiast poczucie kulturowej mocy. Trzeba jednak też dodać, że przywołałem tu twórców wielkiego romantyzmu żyjących czy bywających we Francji. Kraj natomiast z dużym i imitacyjnym zapalem śledził w tym czasie wszystko, co działo się w Paryżu – stolicy cywilizowanego świata. Jak pokazała Antonina Kłoskowska, zwłaszcza w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XIX wieku, zauważyć się dało na łamach „Biblioteki Warszawskiej” ożywione zainteresowanie Francją¹⁹.

Druga połowa XIX wieku przyniosła, jak się zdaje, tak w związku z przeżywanymi rozbiorami, jak zwłaszcza z modernizacją, postępem cywilizacyjnym, doświadczenie polskiego upodrzednienia wobec Francji i Francuzów. Nie chodziło już tylko o doświadczenie różnicy między światami „swojskości” i „cudzoziemszczyzny”, ale także o wyraziste odczucie,

18 Zob. Janusz Tazbir, *Stosunek do obcych w baroku*, [w:] *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Zofia Stefanowska, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1973.

19 Zob. Antonina Kłoskowska, *Francja i Paryż drugiego cesarstwa na łamach „Biblioteki Warszawskiej”. „Kronika Paryska” Zofii Węgierskiej (1853-1869)*, [w:] eadem, *Z historii i socjologii kultury*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1969.

które dla romantyków stanowiło jeszcze źródło wartości, rozmiłowania się z procesami nowoczesności, wiodącego do zapóźnień i poczucia słabości tożsamościowej. To już historia Wokulskiego w Paryżu. Historia tych, którzy uwierzyli w postęp i cywilizację kształtującą się na zachodzie Europy. W takim właśnie duchu pisał Aleksander Świętochowski w 1884 roku:

Po prostu nie rozumiemy Europy. Przechowaliśmy w życiu swoim mnóstwo form i pojęć kopalnych, zabytków archeologicznych, które z obecnym stanem cywilizacji pogodzić się nie dadzą. Nadmierna i do połowy sztuczna bigoteria, która niższe klasy zniedołężnia, ogłupia i rozleniwia; przenikające całą oświeceniową warstwę żyłki wielkopańskie, które nie pozwalają społeczeństwu spoić się silnie i bezczeszczą pracę; lekceważenie korzyści ekonomicznych, nieufność do nauki – oto są rysy znamienne, które nas ostro odcinają od narodów cywilizowanych²⁰.

Pomijam tu oświeceniowy rodowód opozycji między „swojskością a cudzoziemszczyzną” (zresztą, wypada zauważyć, Staszic i Kołłątaj przestrzegali przed zwrotem ku Francji, wskazując raczej na pożądane wzory angielskie). Jak bowiem zapowiadałem, nurtuje mnie pytanie, dlaczego właśnie komedia stała się tak ważnym gatunkiem dla tej kwestii i szerzej – dlaczego stała się tak ważnym gatunkiem negocjowania polskiej tożsamości. Oczywiście, dobrze wiemy, że chodziło o projekt edukacyjny i zasięg jego oddziaływania²¹. Ale jednak nadal nie wiemy, czy komedia i jej specyficzny dyskurs gwarantują fortunną negocjację tożsamości? Myślę tu zarówno o specyfice gatunku, jak i o jego historycznych realizacjach, zwłaszcza w polskim oświeceniu. Bo przecież z jednej strony to na Zachodzie, między innymi we Francji, szukano wówczas wzorów, mających umożliwić uratowanie zagrożonego państwa. Otwartym na nowoczesność bohaterom przeciwstawiano w komediach karykaturowane typy ksenofobicznych tradycjonalistów. Z drugiej strony natomiast – i postępowali tak ci sami autorzy – karykaturowano także tych, którzy ulegali modzie na francuszczyznę.

20 Aleksander Świętochowski, *Liberum veto*, red. Samuel Sandler, Państwowy Instytut Wydawniczy 1976, s. 440.

21 Zob. Dobrochna Ratajczakowa, *Komedia oświeconych*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1993.

Widać to wyraźnie choćby w *Paryżaninie polskim* Franciszka Bohomolca, który ową modę sprowadził do nocnego trybu życia, rozrzutności, naruszania tradycyjnych polskich obyczajów – moralności i religijności, a także do pychy światowców, prowadzącej do czegoś w rodzaju buntu pokoleniowego.

Oczywiście, mamy u Bohomolca do czynienia z krytyką nadmiernego ulegania modzie, najczęściej powierzchownej. Chodzi mi jednak o to, że komedia, posługując się karykaturami typów ludzkich, nie otwierała się jednak na prawdziwą dyskusję dotyczącą modernizacji. Komedia oświeceniowa, a później także romantyczna, na pewno w związku z modą cudzoziemską przedstawiała powszechny społeczny problem, o czym świadczy choćby częstotliwość występowania tego tematu. Czyniła to wszakże niejednoznacznie, jak wspomniałem, opowiadając się po stronie różnych sprzecznych racji, w sposób uproszczony, a także zacierając potencjalny agon opozycyjnych stanowisk, dążąc do bezkonfliktowej syntezy wartości związanych ze swoją tradycją i obcą nowoczesnością. W ten sposób silniejszy cywilizacyjnie Inny – zapewne nam potrzebny – okazywał się w komediowym lustrze słabszy, nieprzydatny, a w śmiechu ginęły lęki związane z nowymi wyzwaniami tożsamościowymi. Ginęła również możliwość ich realnego podjęcia.

Tak dzieje się na przykład w komediach Aleksandra Fredry, który w swojej *Cudzoziemczyźnie* pisze nawet nie tyle o powierzchownej imitacji obcych wzorów, ile o udawaniu takiej imitacji. O zwolenniku takiej imitacji czytamy bowiem:

Zrzucił kontusz, pas, czapkę, przywdział modne stroje,
Zmienił siebie, dom, sługi, nawet wioski swoje;
Uczy się w dzień i w nocy – nie cudzych języków,
Lecz tylko słów urywczych, próżnych wykrzykników;
Słowem, co cudze, modne, to tylko na względzie.
Ten, kto nie zna jak Polskę, źle przyjętym będzie;
Lecz kto prawy o Rzymie, Paryżu, Londynie,
Radosta przyjacielem zostaje w godzinie²².

22 Aleksander Fredro, *Cudzoziemczyzna*, [w:] idem, *Komedie (Pisma wszystkie)*, oprac. Eugeniusz Kucharski, t. I, Ossolineum 1926, s. 395.

Sprawa komplikuje się w chwili, kiedy na jaw wychodzi, że udawana jest także swojskość. Takie ujęcie sprawia, że pisarz podważa w istocie opozycję, na której ustanawia się tożsamość (między swojskością a cudzoziemszczyzną). Wyeksponował to również w znamennym dla tego gatunku pojednaniu oraz wizji syntezy wartości w finale. Warto dodać, że za modą postępuje u Fredry nieudana modernizacja wiejskiego gospodarowania – czy raczej jej imitacja – i związana z nią strata. Zwolennik cudzoziemszczyzny, dostrzegając brak różnicy między polskimi a obcymi ekonomami, powiada, że ci pierwsi nic nie potrafią, drudzy wprowadzą też niewiele, ale za to są obcy: „To wolę przecie, żeby po angielsku błędził, / Niż po polsku”²³.

Komedia *Cudzoziemszczyzna* Fredry ujawnia jałowość życia polskiej szlachty, która pielęgnuje dawny język konwersacji, bądź poszukuje nowej wersji takiego języka (sam Radost, zwolennik cudzoziemszczyzny, wskazuje zresztą na słabe strony tego postępowania: „Ergo, swego własnego, gdy nie mamy zdania, / Trzeba ślepo brać cudze i to bez pytania”²⁴), karykaturuje nowoczesne dyskursy tożsamościowe, wspomina dawną wielkość Polski. Pisarz wyraźnie pokazuje, że proces negocjacji polskiej tożsamości w nowoczesnej Europie pierwszej połowy XIX wieku nigdy się nie zakończył. W dodatku w centrum problemów typowych dla Polaków, jak to bywa w komedii, znajduje się intryga miłosna – ukazane tu maskarady tożsamości zostały czytelnie podporządkowane właśnie jej logice. Pozostał, niestety, *happy end*, jak w *Panu Tadeuszu*, zamykający, a nie otwierający na rozwój, mocujący polską wspólnotę w porządku fantazmatycznego mitu, a nie realności i historii. Podobny teatr tożsamościowy, wypada dodać, pokazał Słowacki w *Fantazym*. Znalazł jednak sposób przełamania fatalizmu tożsamościowej niemocy w ofercie z życia Majora, która innym bohaterom pozwala odrodzić się moralnie.

Pomijam też sprawę otwarcia kulturowego pod koniec XIX wieku. Jak w *Legendzie Młodej Polski* zauważył Stanisław Brzozowski,

²³ *Ibidem*, s. 421.

²⁴ *Ibidem*.

większość haseł rozpowszechnionych w dzisiejszych środowiskach kulturalnych i artystycznych i bynajmniej nie tylko u nas, związana jest z prądami literackimi, które rozwijały się we Francji za czasów drugiego cesarstwa i trzeciej republiki²⁵.

Analogicznie o pokoleniu wychowanków Szkoły Głównej pisał w tekście *Pozytywizm warszawski i jego przeciwnicy* Piotr Chlebowski. Nie oznacza to jednak, że otwarcie na kultury Zachodu nie spotykało się z krytyką. Wspomnę choćby o Sienkiewicz, który w latach osiemdziesiątych XIX wieku zmieniał swój stosunek do kultury francuskiej, stając się krytyczny tak wobec zjawisk z zakresu sztuki (między innymi chodzi o wpływ moralny naturalizmu, skłonność artystów tego kierunku do przedstawiania patologii życia), jak i wobec projektu modernizacyjnego, czy samego przejmowania cudzych wzorów.

Pod koniec XIX wieku, zresztą nie po raz pierwszy w kulturze polskiej, pojawiła się myśl o cenzurze, która winna chronić zdrową tkankę narodu przed zgubnym wpływem niebezpiecznych treści płynących z Europy. Kwestię tę widać choćby u Stanisława Szczepanowskiego w jego *Dezynfekcji prądów europejskich*, którą rozpoczynają utyskiwania na literaturę francuską. Jak powiada krytyk:

Wszystkie prądy europejskie prędzej czy później dostają się do nas. Tak musi być i dobrze, że tak jest. Ale każdy prąd cywilizacyjny niesie z sobą równocześnie pierwiastki siły i pierwiastki zarazy. Stąd fatalna konieczność, że naród, który nie umie przyswoić sił cywilizacyjnych, ginie na zarazę cywilizacji. Ci więc, którzy stoją na straży tradycji narodowych, powinni zaprowadzić, że tak powiem, kwarantannę moralną²⁶.

Zwróćmy uwagę na fakt, że te rozważania o cenzurze ujawniają zarazem słabość polskiego narodu, niezdolnego do konfrontacji z treściami kulturowymi dochodzącymi z Zachodu.

25 Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, Wydawnictwo Literackie 1983, s. 312.

26 Stanisław Szczepanowski, *Dezynfekcja prądów europejskich*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, red. Maria Podraza-Kwiatkowska, Ossolineum 1973, s. 62.

Wiek XX łączy różne możliwości związane z relacją między Polakami a Francuzami. Żeleński-Boy pragnął uczynić z Polaków Francuzów, choć musiał im ułatwiać lekturę ciągłej narracji Marcela Prousta i dzielił na akapity przekład *W poszukiwaniu straconego czasu*, zaś *Rozprawę o metodzie* Kartezjusza, reklamował jako „tylko dla dorosłych”, by skusić czytelników. Można w związku z tym powiedzieć, że działa w tym przypadku, wbrew intencjom tłumacza, opisana przez Homiego Bhabhę mimikra, różnica między wzorcem a tym, kto go naśladuje, obnażająca parodystyczny charakter imitacji, który wcześniej wprost ujawniali autorzy komedii, również zwracając uwagę na wspomnianą różnicę²⁷. Gombrowicz toczył polemiki z francuskimi egzystencjalistami i strukturalistami, godnymi go partnerami, pozycjonując się jako równy im partner, choć zarazem poszukując w błazeństwie oraz w robieniu min ratunku przed francuską formą kulturową i jej powagą:

Że ja w Royaumont stanę się *enfant terrible* i swawolnym Dyziem – och, tak, i tym bardziej im bardziej Royaumont było okazałe, majestatyczne, kartezjańskie, rasynowskie, wolteriańskie – im bardziej było etnologiczne, historiozoficzne, logistyczne, cybernetyczne – im bardziej było z rozetami, łabędziami i św. Ludwikiem²⁸.

Czytając te fragmenty *Dziennika*, pamiętajmy też o *Wspomnieniach polskich* i zapisanym w nich doświadczeniu podrzędności związanej z polską tożsamością, o przedwojennym pobycie Gombrowicza w Paryżu, bezlitośnie zmieniającym spojrzenie na Polskę, i o próbie ignorowania tych faktów, choćby przez bojkot dyktowanej przez autorytety kulturowe konieczności zwiedzenia Luvru.

27 Zob. Homi Bhabha, *Mimikra i ludzie: o dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, [w:] idem, *Miejsca kultury*, tłum. Tomasz Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2010, s. 79 i nn.

28 Witold Gombrowicz, *Dziennik 1961–1966*, Wydawnictwo Literackie 1988, s. 189.

Mamy ponadto do czynienia w XX wieku z parodystycznymi repetycjami wariantu romantycznego, co stanowi dowód na długie trwanie opowiadanej tu historii. Przykładem może być *Jezioro Bodeńskie* Stanisława Dygata. W tej powieści opisał on odgrywany podczas II wojny światowej spektakl polskości, heroizmu, mitów mesjanicznych. Brał w nim udział bohater Dygata, który był i Polakiem, i Francuzem. Powiadał wprost: „Przerażający błąd: ludzie, którzy według wszelkiego przewidzianego planu winni rodzić się Francuzami, rodzą się nagle Polakami”²⁹. W jego przypadku wygrywa polskość, pozostają jednak obciążenia wadami jednej i drugiej nacji. Nie wie nic o Polsce, widzi panowanie kulturowe Francji, jednak postrzega ją – podobnie jak kiedyś Słowacki – jako wyczerpaną i zniewieściałą. Odgrywając swój spektakl polskiej wielkości, uwodzi w ten sposób Francuzkę. Odczyt *Ja i mój naród*, który wygłasza, kończy wszakże szalona błazenada, kompromitująca jego projekt tożsamościowy.

Można tu jeszcze wspomnieć, kończąc wątek wspólnej historii Polski i Francji, o *Szkicach piórkiem* Andrzeja Bobkowskiego, w których oba narody łączy wspólnota klęski w czasie II wojny światowej. I w tym utworze pojawia się krytyka francuskiej słabości. Osobna kwestia to kolaboracja Francuzów z Niemcami. Bobkowski zwraca uwagę między innymi na fakt, że w 1944 roku Paryż walczył, naśladując w mikroskali Warszawę. Powstanie francuskie pobłażliwie ukazuje jako „pukaninę”, bez żadnych groźnych konsekwencji, gdyż do miasta lada moment mają wkroczyć wojska amerykańskie.

Bobkowski pisze również o przedwojennej emigracji zarobkowej do Francji i rywalizacyjnym porównywaniu tego, co „u nas”, z tym, co „u was”. Pojawia się opozycja między nimi-bogатыmi, którzy z pewnością przetrwają, a nami-biedakami, szczególnie dotkliwie przeżywającymi wszystkie klęski. Pisarz widzi i analizuje trwającą stulecia dominację kulturową Francji w Europie: francuski ideał całości i pełni, racjonalności. I zarazem wypowiada się o słabości Polski: „Poznawszy Zachód,

29 Stanisław Dygat, *Jezioro Bodeńskie*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1980, s. 12.

dopiero teraz widzę to, co już w kraju tak silnie odczuwałem, że wprost dusiłem się, widzę, ile straciliśmy i do jakiego stopnia wypadliśmy z szyku, tracąc punkty oparcia³⁰. Zdanie to zdaje się powtarzać myśli Wokulskiego i Gombrowicza. Wyraża ciągle szamotanie się Polaków między normalnością a polskością. Interesujące wydaje się też wyznaczenie Bobkowskiego, który nie może już czytać literatury francuskiej, choć docenia jej doskonałość, i który odczuwa coraz większą potrzebę lektury „gorszego” Mickiewicza czy Sienkiewicza. Normalność, jak odnotował to także Żeleński-Boy, może okazać się nazbyt męcząca dla nas, innych Europejczyków: „Człowiek może w Warszawie robić Paryżanina, ale w Paryżu czuje się potrosze dzikusem, człowiekiem Wschodu, jaraczem: ciąży mu to doskonałe uregulowanie form życia”³¹.

Dodam tu jeszcze pojawiającego się w *Madame* Antoniego Libery bohaterera kochającego się w tajemniczej, Innej, fantazmatycznej – zwłaszcza na szarym tle PRL-u lat sześćdziesiątych XX wieku – nauczycielce języka francuskiego, funkcjonującej jako synekdocha zachodniego stylu życia. Francja z tej powieści to uosobienie cywilizacji, racjonalizmu, postępu, wolności, a więc nowoczesności, czyli tego, co u nas tradycyjnie deficytowe. Wspomniana nauczycielka reprezentuje francuską kulturę i modę, dbanie o własne ciało i zadowolenie z siebie. Okazuje się nieczuła na zalety adoratorów, potęgując tym samym otaczające ją pragnienie i napięcie seksualne. Tak oto wyeksponowana została przez autora świadomość niesymetrycznego charakteru relacji łączącej Polskę i Francję.

We Francji w XX wieku ciągle toczy się życie emigracji, tej dawniejszej i nowszej. Jako przykład wystarczy przywołać Manuelę Gretkowską (*Paryski tarot*) i Cezarego Michalskiego (*Siła odpychania*), którzy we francuskim kontekście, na paryskim bruku, rozliczają się z sobą i z Polską, a także z Francją, której pragną – z jej normalnym życiem i wielką kulturą – i którą krytykują: z powodu jej normalnego życia i wielkiej kultury.

30 Andrzej Bobkowski, *Szkice piórkem*, Wydawnictwo CIS 1995, s. 392.

31 Tadeusz Żeleński-Boy, *W Sorbonie i gdzie indziej*, s. 36.

Byc może całą historię relacji polsko-francuskich celnie zmetaforyzował Krzysztof Kieślowski, ukazując w *Podwójnym życiu Weroniki* tajemniczo splecione bliźniaczki (kwestia ta powraca także w trylogii *Trzy kolory*). Inne i zarazem zwrócone ku sobie. Dziwna tajemnica wzajemnego pożądania. Dziwna tajemnica szukania tożsamości wbrew widocznym różnicom. W końcu – i to moja puenta: dziwna tajemnica polskiego pragnienia normalności własnego losu (i niechęci do takiej normalności, którą widać wyraźnie u krytykujących zwrot ku Francji, czyli niechęci do własnej normalności). Bowiem tak naprawdę(?), jak sądzę, do tego sprowadza się omawiane tu przeze mnie frankofońskie imaginarium, oddające całość dojrzałego życia kultury, jej moc, o której pisał jeszcze Wolter w *Wiekach Ludwika XIV*.

Kwestie, o których tu pisałem, wracają także w trylogii *Trzy kolory* Kieślowskiego. Opowiedziana w *Niebieskim* historia prywatna ma w tle historię jednoczącej się Europy. Gdzieś z offu, przez moment, dobiega głos Zbigniewa Zamachowskiego (grającego głównego bohatera *Białego* – filmu, w centrum którego znajduje się sprawa równości), pytającego, czy sąd dlatego go nie wysłuchał, że nie znał francuskiego... Europa ciągle, jak pisali o tym, zresztą w aprobatywnym tonie, między innymi Jacques Derrida i Jürgen Habermas pozostaje Europą podzieloną na starszą i młodszą³². Równość okazuje się niezrealizowaną utopią. A pokazana w *Białym* kształtująca się polska normalność czasów transformacji ustrojowej odsłania swój patologiczny charakter. Można w tej diagnozie zobaczyć echo snutych w Paryżu rozważań Wokulskiego na temat podejrzanych interesów załatwianych w Warszawie, które uniemożliwiają dobre życie w kraju nad Wisłą.

32 Zob. Jacques Derrida i Jürgen Habermas, *Europa, jaka śni się filozofom*, tłum. Andrzej Kopacki, „Gazeta Wyborcza”, 10.06.2003.

ŁUCJA IWANCZEWSKA



BOHATER STARY JAK POLSKA

Przyszłość należy do nas, starych, przeszłość zostawmy młodym.

Janusz Sławiński

GRZEBANIE W STARYM I SKŁADANIE NA NOWO

[często mówi się o tym, że przeszłość to obcy kraj. Jean Améry pisał o starości jako obcości i wiecznym nierozpoznananiu czasu teraźniejszego:

Kulturalne starzenie się, na które tak samo nie ma lekarstwa, jak na degenerację fizyczną, to naprawdę zła wiadomość, zapowiedź końca. Wszelkie wzięcie kulturalnego systemu znaków to śmierć lub symbol śmierci. Starzejący się widzi owo „umieraj”. Zaraz potem jednak zupełnie bez jego udziału robi się z tego „stań się”. Ponury gość na mrocznej ziemi, słyszy odgłos podskoków, słyszy kłus. I tak jak czepia się życia, tak też sięga w głębokim przerażeniu minionych, przebrzmiałych, zużytych systemów. Były jego życiem i dlatego są nim. (...) Życie starzejącego się, które w innym miejscu nazwalismy ja-czasem-wspomnieniem i przeciwstawiliśmy młodemu życiu, obiecującemu przestrzeń i świat, to w swoim kulturalnym wymiarze kadawer. (...) Istnieją nowe systemy. Starzejący się musi bez nadziei aż do końca podejmować co dnia ich odcyfrowywanie. Jeśli nie chce porzucić własnego ja, nie może opuścić porządków w stanie rozkładu, świadom przykrej nekrofilii swojej postawy duchowej, musi dochowywać im bezwartościowej wierności. Oznacza to, że także tutaj musi w trakcie pozbawionego perspektywy przekraczania siebie uznawać i jednocześnie odrzucać swoje unicestwienie. Nie rozumie już świata; świata, który rozumie, już nie ma. Presja, by rozumiał rzeczy niezrozumiałe, nie niesie mu ulgi tak samo, jak trzymanie się rzeczy minionych. Nie jest bohaterem, lecz kimkolwiek: tak bohaterskim jak każdy, kto się starzeje i któregoś dnia umrze¹.

¹ Jean Améry, *O starzeniu się. Bunt i rezygnacja*, tłum. Bogdan Baran, Czytelnik 2007, s. II0-III.

Wspominam o tym, ponieważ w takie rozpoznanie starości chciałabym wpisać obecność i działanie legend narodowych jako łączących przeszłość z teraźniejszością. Mity, legendy narodowe zawsze są stare, odległe, odwieczne, już nie z tego świata. I zawsze trafiają do jakichś młodych, którzy niosą je dalej, w gestach afirmacji, dekonstrukcji lub negacji.

Paradygmat odzyskiwania i utwierdzania legend narodowych skonstruował najbardziej skutecznie i trwale w historii polskiej literatury Cyprian Kamil Norwid. Uważał on, że ustna tradycja ludowa, czy szerzej, zbiorowa – podania spisane przez kronikarzy – to ukształtowana w ciągu stuleci kwintesencja umysłu oraz ducha zbiorowości, którą w każdej aktualności można i trzeba wydobywać. W liście z połowy 1861 roku, adresowanym do Józefa Ignacego Kraszewskiego, w którym pisał o swym dramacie *Krakus*, zawarł taką refleksję:

Treść tragedii, mową pisanej wiązaną, jest z tych czasów historii Polski, które dzisiejsi pisarze zwą bajecznymi, to jest z czasów, kiedy – że nie było pisma, a żywe słowo pamięć zdarzeń przechowywało – następowało: iż wszelki słuchacz powieści twórczość swoją treści udzielał, i wydojrzewały z tego wreszcie typy, będące jakoby zbiorowości umysłu utwierdzeniem, a przeto mistycznie istniejące – a przeto bardzo naturalnie wcale konsekwentnie odpominać się muszące pod koniec narodu dziejów².

Przedhistoryczne dzieje Polski traktował Norwid jako wyraz narodowego ducha oraz odzwierciedlenie najważniejszych przeobrażeń, zmagañ narodu, konstruowania modeli wspólnotowego życia narodowego. Jak uważał, w procesie prahistorycznego istnienia naród się uformował i powołał mechanizmy zapewniające mu dalsze wielowiekowe trwanie. Wtedy ukształtował się jego zbiorowy charakter, którego pewne cechy nigdy się nie zmieniają. Był też przekonany, że wiedzę o swych dziejach prananród przekazał następny pokoleniom w powieściach, w przekazach pisemnych, które po wiekach muszą się „dopomnieć”, bo świadomość

2 Cyprian Kamil Norwid, *Pisma wybrane*, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy 1983, s. 405.

pradawnego bytu i trwania oraz przekonanie, że korzenie narodu tkwią w głębi dziejów, daje poczucie prawowitej „obecności” na swej ziemi, tworząc ją narodową³.

Jeszcze wyraźniej to rozpoznanie powtórzył Norwid w przeznaczonej dla Kraszewskiego notatce *Piast i jego rewolucja* z 1876 roku. Pisał tam: „Mniemanie moje jest, że żaden wiek w tym, co go stanowi osobiście, co stanowi jego istotę, nigdy nie zaginął i że nasze poczucie obecności i przytomności z tego niezaginienia wieczystego pochodzą”⁴. W poglądach Norwida na polskie dzieje narodowe szczególnie istotne wydają mi się dwie kwestie: charakter fundacyjny legend narodowych oraz przekazywanie ich następnym pokoleniom, które każdorazowo aktualizują ich treść, wytwarzając swą narodową obecność w każdym czasie historycznym. Wykorzystując ustalenia o działaniu i przeznaczeniu legend narodowych autora *Wandy*, chciałabym znaleźć jej echa i odśłony w dwóch innych utworach o legendarnej królowej Wandzie. Utworach z różnych momentów historii, w moim przekonaniu ukazujących procedurę aktualizacji narodowej legendy.

Wanda Jadwigi Łuszczewskiej (Deotymy) w swej ostatecznej wersji powstawała w okresie ekspansji programu pozytywistycznego. Deotyma wzbogaciła fabułę legendy narodowej o aktualną problematykę, konkretnie o jedno z haseł pozytywistycznych: emancypację kobiet. W jej dramacie legendarna bohaterka narodowa stała się pretekstem dla przedstawienia aktualnej sprawy społecznej. W *Pamiętniku* Deotyma odnotowała, że starała się wyeksponować „dwa pierwiastki: pogląd na tak zwaną dziś kwestię kobiecą i odwiecznie z nią związany pogląd na miłość w jej romansowym znaczeniu”⁵. Dodała także, że wzbogaciła fabułę podania o Wandzie

3 Zob. Julian Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe 1984, s. 244.

4 Cyprian Kamil Norwid, *Pisma polityczne i filozoficzne*, oprac. Zenon Przesmycki, Oficyna Poetów i Malarzy 1957, s. 228-229.

5 Jadwiga Łuszczewska Deotyma, *Pamiętnik*, Skład główny w księgarni E. Wende 1910, Zakład Reprografii i Digitalizacji Zbiorów Bibliotecznych Biblioteki Narodowej 2009, s. 155.

niektórymi szczegółami z czeskiego podania o Właście, znanej z kronik Kosmasy i Dalimila, która w jej dramacie występuje jako wojownicza rycerka, wroga męskiemu rodowi. Konstruując swe bohaterki, Deotyma pokazuje, że pozycja kobiet w pierwotnym społeczeństwie słowiańskim była wysoka i piastowały one najwyższe stanowiska. Dopiero później popadły w niewolę mężczyźni i przez następne pokolenia musiały walczyć o swoje wyzwolenie. W dramacie Wanda, stojąca na czele zbuntowanych dziewcząt, pokochała Rytygiera, przybysza z wyspy Rugii, choć wcześniej złożyła bogini Dziewannie ślub czystości, stosując się do zapisanej na skale wyroczni, że jeśli odda swe ciało Rytygierowi, naród zapomni swoją tożsamość, „Lechowie zapomną Lecha”. Wanda pozostała wierna przepowiedni i narodowi, co stało się przyczyną jej osobistej tragedii. Nie mogąc poślubić Rytygiera, rzuciła się do Wisły. Rytygier zaś odebrał sobie życie przy jej zwłokach. Tragiczny koniec bohaterów poprzedziła zwycięska walka zbrojnych zastępów Wandy, złożonych wyłącznie z kobiet, z oddziałami Rytygiera. Jak widać, strategię uaktualniania, które zastosowała Deotyma, wpisują się w zalecane przez Norwida czynienie narodu obecnym w każdym czasie historycznym, kiedy to przeszłość staje się naszym krajem.

Mity, legendy narodowe są jak starcy z wizji Améry’ego, przez nawoływanie kolejnych pokoleń zmuszeni do zmartwychwstawać, z wpisanym w ten proces niezrozumieniem, nieodpoznanie, zdeformowaniem, społecznymi i politycznymi aktualizacjami – cały ten proces nazwać można sposobem postępowania przez każdorazową teraźniejszość, przez kolejne żyjące pokolenia z aktualną dla nich tradycją. Albo jeszcze inaczej: kształtowaniem relacji między teraźniejszością a przeszłością, między posiadaniem wiedzy o przeszłości a władzą sprawowaną nad organizacją systemu interpretacji tego, co przeszłe. A zatem tego, co zostanie uchwycone z przeszłości i utrwalone w teraźniejszości. Oczywiście, utrzymuje to przeszłość przy życiu, dzięki temu procesowi historia nie przestaje być czymś minionym, ale też przez swoje oddziaływanie, przeobrażenia siebie i jednocześnie odrzucanie zapomnienia o sobie staje się czymś teraźniejszym, ciągle żywym.

Legenda o Wandzie ożyła także dzisiaj, w naszej aktualności – ożyła, odślaniając mechanizmy takiego ożywiania. W scenariuszu dramatycznym *Wanda* Sylwii Chutnik i Patrycji Dołowy do spektaklu Pawła Passiniego legenda rodzi się wedle procedury działania grabarza, który trwale i na zawsze utwierdza swoje twory, trwale i na zawsze utwierdzając narodowy kanon, ustanawiając nas jako narodową wspólnotę, zgromadzoną wokół zwłok topielicy. W scenariuszu i w spektaklu bardzo mocno wydobyty został wątek prywatnych, indywidualnych historii kobiet-topielic, samobójczyń, wątek ich powiązań z historią narodową. Innymi słowy, bardzo mocno rysują się relacje między jednostką a tym, co ogólne. Młoda Wanda mówi:

Za plecami czuję polski grób, niemiecki akt rozpacz, wasze oczekiwania względem dziewczyny. Młodej dziewczyny, czy wyście poszaleli mnie tak dawać w kobierce oczekiwań? Gdzie ja wam kogo poratuję, ojca na wieczne zapomnienie zaszczonego na dnie znajdę? A po co, a na co to tak mnie przymuszać? Do ożenku nie zmusicie, do śmierci nie zmusicie, litości! Wstępuję do mojego pierwszego królestwa, rzecznoego akwarium ze sztucznymi rybkami i plastikowym zamkiem. Litości! Adresu nie podam, to i kartek nie poprzysylacie. Nie piszcie do mnie, ciao!⁶.

Tak oto skończoną jednostkowość spotyka zaprzeczenie, przekroczenie i dopełnienie w ogólności. Ofiara z dziewczyny, jej śmierć i zaślubiny z grobem – ziemią lub wodą – czynią ją członkiem tej wspólnoty, którą funduje. Wedle Hegla śmierć ofiary ma moc fundowania wspólnoty – martwa materia nieboszczyka zostaje zaślubiona ziemi (grobowi) i w ten sposób rodzi się coś nowego: już nie odosobniona jednostka uwięziona w śmiertelności, lecz człowiek wspólnoty, wspólnego istnienia. Śmierć bytu indywidualnego przemienia się i przekształca w odrodzenie bytu zbiorowego – na tym polega prawo boskie, różne od ludzkiego. Prawo boskie wiąże się z jednostką jako jednostką: jej moc wypływa z tego, co Hegel nazywa abstrakcyjną czystą ogólnością, indywiduum elementarnym.

6 Sylwia Chutnik, Patrycja Dołowy, *Wanda*, egzemplarz na prawach rękopisu.

Tej abstrakcyjnej, elementarnej ogólności przeciwstawia on skuteczną i rzeczywistą ogólność prawa ludzkiego, które tkwi korzeniami w całym narodzie – narodzie jako urzeczywistnieniu etycznej całości. Taką ofiarą fundującą wspólnotę staje się tutaj legendarna Wanda.

Chutnik, Dołowy i Passini wprowadzają nas w przestrzeń narodowego imaginarium. Wrzucają w narodową rzekę, Wisłę, gdzie przykrywa nas fala afektów i faktów historycznych, które oferują przestrzeń jednoczenia się, czy też wymiany międzypokoleniowej. Oczywiście to gest znany – w jednej z ostatnich scen spektaklu Stara Łendi wyznaje:

Z poganki świętą zrobili, z samobójczyni pierdoloną Dziewicę Orleańską, co z nagim cykiem lata po mostach i nam dzieci straszy. Samobójstwo ku chwale ojczyzny nie wyszło. Baba się do wody rzuciła i tylko welon unosi się na wodzie. A na dnie wszystko popsute. Tkwi tam wyrzut sumienia nieprzyjaźni polsko-niemieckiej, jak zaśniedziały pierścień, którego nikt na palce nie włoży i nikt w lombardzie nie sprzeda. Leży tam i znaki tajemne błyszczącym szkiełkiem wysyła niby latarnia morska⁷.

Stara Łendi, stara jakby Polska z wnętrza swego osadzenia w micie i w polskiej kulturze symbolicznej, a także z wnętrza praktyk społecznych przez tę kulturę powołanych, jak choćby topienie Marzanny, ujawnia przed nami, jak bardzo nie potrafimy radzić sobie z przeszłością, jak bardzo nie potrafimy jej sądzić. Wspominam o sądzeniu, ponieważ wedle Arendt ta aktywność odpowiada za naszą zdolność radzenia sobie z przeszłością. Arendt powołuje się przy tym na etymologię, na homerycki rzeczownik „*histor*”, oznaczający sędziego. Twierdzi ponadto, że ostatecznym sędzią tego, co przeszłe, może być albo Historia, albo człowiek. Uznanie sędziego w postaci Historii oznacza akceptację jednej, dominującej matrycy interpretacyjnej. W tym sensie zwycięscy nie tylko piszą historię, ale także ją wytwarzają, teraźniejszość staje się zatem urzeczywistnieniem historii zwycięzców. Tych, którzy gestem władzy, często partykularnej, zostają wynurzeni z głębin starej historii i przywrócenie do życia w teraźniejszości,

7 *Ibidem*.

składani, zszywani na nowo, jak Stara Łendi. Kiedy zaś człowiek staje się ostatecznym sędzią, pozostaje niezależny wobec Historii. Taka postawa to pochwała wolności sądzenia, wolności afirmacji bądź negacji przeszłości i terażniejszości. Sens przeszłości nie istnieje w samych faktach, symbolach ani poza nimi, jest wyłącznie efektem twórczej pracy człowieka, negocjacji z przeszłością, często wedle ustalonych przez zbiorowość reguł. Arendt opowiada się za człowiekiem z jego zdolnością ingerowania w historię. Jak mówi, nie odmawia historii znaczenia, odmawia jej tylko prawa do bycia ostatecznym sędzią tego, co wspólne, co za stare na możliwość bycia wspólnym i partycypowaniu we wspólnym.

Wartym uwagi jest kolejny mechanizm postępowania z przeszłością, który zauważyła Arendt. Sądenie wytwarza, konstytuuje przeszłość, przede wszystkim w znaczeniu tego, co winno zostać zapamiętane. Dla rozwinięcia tej tezy przywołuje Kantowską kategorię widza, widza sądzącego wydarzenia terażniejsze i widza sądzącego wydarzenia przeszłe. To jedna i ta sama władza sądenia, stosowana politycznie i historycznie. Sąd polityczny rozumiany bywa najczęściej jako sąd dotyczący terażniejszości, ale trzeba pamiętać, że kiedy wydaje się sąd, terażniejszość jest już przeszłością, sąd polityczny zatem to tylko forma sądu historycznego, forma wpisana w procedurę ożywiania tego, co przeszłe – dotyczy zarówno przeszłości bliskiej, jak i tej odległej. Zaś sąd historyczny jako produkt władzy sądenia określa i wytwarza naszą zdolność radzenia sobie z przeszłością. Historyczny sąd dotyczący przeszłości jest polityczny, ponieważ opiera się na terażniejszej postaci i kształcie struktury wspólnotowej, wynika z naszej terażniejszości. Arendt uważa, że widz historyczny ma przewagę nad widzem politycznym, aktorem. Píše tak: „Przewaga, którą posiada widz, polega na tym, że widzi on przedstawienie jako całość, podczas gdy każdy z aktorów zna tylko swoją część. Jeśliby aktor miał sądzić z perspektywy działającego, zna tylko tę część całości, która go dotyczy. Aktor jest z definicji stronniczy”⁸. Nie chodzi jej

8 Hannah Arendt, *Wykłady o filozofii politycznej Kanta*, tłum. Rafał Kuczyński, Marcin Moskaiewicz, Biblioteka Kwartalnika Kronos 2012, s. 105.

wcale o to, że aktor przemieniony w widza wstrzymuje się od działania, by poddać ocenie pozostałych aktorów. Aktor przemieniony w widza nie ma bowiem tej przewagi, która wynika z perspektywy czasowej. Widz, który sądzi z perspektywy działającego, widzi całość w aspekcie politycznym, widz właściwy widzi całość w aspekcie historycznym. Widz zatem prezentuje się tutaj w dwóch odsłonach – politycznej i historycznej.

W *Wykładach o filozofii politycznej* Kanta Arendt zauważa, że to widzowie ustanawiają dziedzinę publiczną, także w sensie radzenia sobie z przeszłością. Jednak w tym ustanawianiu czynny udział biorą aktorzy, widzowie polityczni. „Nikt przy zdrowych zmysłach nie wystawiłby widowiska, nie będąc pewnym, że ktoś na nie przyjdzie”⁹ – zauważa. Dlatego działanie polityczne nie ma sensu w samotności, albo jeszcze inaczej: ono wyklucza samotność. Aby zaistnieć, działający musi być zrozumiały dla widza, wpisać się we wspólnotowy zbiór rozpoznawalnych kontekstów. Widzowie i aktorzy przemieszczają się i bezustannie zamieniają rolami. Aktor i widz jednoczą się, tworząc arenę partykularnej wspólnotowości. Wyznania Starej Łendi splatają ze sobą te dwie odsłony widzów i jednocześnie sędziów – Stara Łendi chce już iść na emeryturę, by uniknąć operacji i praktyk narzuconych jej przez teraźniejszych widzów. Jest samą historią, której my, polityczni widzowie, przemocą narzucamy status wspólnej. Oczywiście, nasze postępowanie z historią ma w sobie wiele z procedury archiwizowania konfliktów, uporządkowanych zgodnie z listą pojęć, które one wytworzyły – każde pojęcie ma przypisane miejsce stoczonej bitwy, każde prawo przypisanych wrogów. To powiedział nam choćby Foucault, to wynika z jego refleksji nad historią rzeczywistości. Historię, która stanowi wariację na temat Historii, znosi dystanse i odległości, znosi uprzywilejowane stanowiska. Jeśli faktycznie przyszłość i młodość kształtują się przez reinterpretację przeszłości i starości, to Stara Łendi pokazuje, że coś w tej procedurze może się zaciąć, że przemoc stosowana w ustanawianiu wspólnoty kanonicznej przez widzów i aktorów na materiale

9 *Ibidem*, s. 110.

starych legend może okazać się niewystarczająca do budowania narodowej „obecności” w każdym czasie historycznym.

DZIADEK I ŻYCIE W KRAINIE, KTÓRĄ STARCY WIDZIELI

Jean Pierre Bois w *Historii starości* przekonująco argumentuje, że wiek XIX w całej Europie upłynął pod znakiem starości¹⁰. Wiązało się to przede wszystkim z powodowanym postępowaniem medycyny wzrostem liczby starych ludzi. Jako wzorcowe studium starości w tym stuleciu Bois przytacza refleksje Josepha Jouberta. Joubert stworzył egzystencjalny projekt starości, która zawiera się w pięciu procesualnych fazach i założeniach. Po pierwsze wiąże się z czystością, która czyni starca podobnym do dziecka: „Stulatek jest w oczach Boga nikim innym, jak dzieckiem. Jednak czystość starca pochodzi z rozważań, a nie z niewinności”¹¹. Dzieje się tak dlatego, że starość łączy się z mądrością. Starość odejmuje człowiekowi inteligentnemu jedynie cechy nieprzydatne dla mądrości – twierdzi Joubert. Tym samym starość to wiedza. Stary człowiek powinien pełnić urzędy, doradzać i rządzić: „Życie to kraina, którą starcy widzieli i gdzie mieszkali. Ci, którzy muszą ją przemierzać, tylko do nich mogą się zwracać, żeby ich spytać o drogę” (s. 223). Stąd wynika kolejne założenie: tak władzę domową, jak i państwową należy dać „ojcom nad dziećmi, majstrom nad uczniami, starym ludziom nad młodzieżą” (s. 223). Faza czwarta opiewa religijne cnoty starego człowieka, które wzbogaciła ruina namiętności i rozkoszy: „Cztery rodzaje miłości, odpowiadające czterem okresom życia ludzkiego, to kolejno miłość do wszystkiego, miłość do kobiet, umiłowanie porządku i miłość do Boga” (s. 223). Starość, która

10 Jean Pierre Bois, *Historia starości. Od Montaigne'a do pierwszych emerytur*, tłum. Katarzyna Marczeńska, Wydawnictwo Volumen 1996. Wszystkie cytaty za tym wydaniem numer strony w nawiasie.

11 Joseph Joubert, *Pensées de Joubert*, Le Normant 1838, rozdz. XII, s. 289-294. Cyt. za: *ibidem*, s. 223-224.

sąsiaduje z wiecznością, to także rodzaj kapłaństwa. Stąd wynika piąte założenie, że starość jest piękna i warta osiągnięcia. Chodzi bowiem o najdoskonalszy projekt ludzkiego życia, który łączy przeszłość z przyszłością za pomocą wiedzy i władzy.

Wiek XIX ukazał starość i połączył ją z mądrością, wiedzą, władzą i troską o następne pokolenia. Dokonało się jeszcze jedno znaczące przesunięcie w umiejscowieniu starych ludzi w widzialnych reprezentacjach społeczeństwa i kultury. Z jednej strony społeczeństwo zobaczyło starość, z drugiej jako widzialną zagospodarowało ją w swojej hierarchicznej strukturze. W XIX wieku tym podstawowym miejscem, w którym lokowano starość, była rodzina, ze szczególnym wskazaniem na ideał mieszczański, wykształcony we Francji. Figurą starości, która zdominowała wiek XIX, była figura dziadka. Senior rodu stanął na szczycie rodzinnej piramidy jako przywódca dynastii, która naśladuje dawne wzorce, czy to arystokratyczne, czy ziemiańskie, czy szlacheckie. Dziedzictwo i wiedza przekazywane przez dziadka stały się punktem odniesienia dla wnuków. Pojawiły się też nowe, różnorodne rytuały życia codziennego, które nadawały miejsce starym ludziom. Ich zasadnicza rola polegała na wytworzeniu więzi między starcem a dzieckiem. To właśnie wtedy dziadek zyskał tożsamość dzięki posiadaniu wnuków. Tak wytworzona społecznie figura dziadka ma bardzo ważny aspekt, na który wskazuje Bois: dziadek zamienia się rolą z ojcem, przejmuje władzę i obowiązki ojca wobec dzieci. Władza dziadka zaczęła stanowić przeciwieństwo despotycznej władzy ojca, którego niemal we wszystkich paradygmatach imaginariów kulturowych trzeba zabić, by odebrać mu sprawstwo i ustanowić nowe porządki. Figura dziadka charakteryzuje się ze względu na potrzebę komunikowania się z pokoleniem wnuków zdolnością przyswajania nowych znaków i sygnałów kulturowych obcych jego epoce. Nowe znaki i ich relacje obowiązują i są dostępne dla tego, kto uczestniczy w ich wynajdywaniu i porządkowaniu, można się ich nauczyć poprzez wytwarzanie. Dlatego właśnie tożsamość dziadka, wytworzona i ufundowana na relacji z wnukami, zakłada jego uczestnictwo w przeszłości, wprzęgniętej

w terażniejszość. Bois idzie jeszcze dalej, wskazując na figurę dziadka jako na łącznik między pokoleniami, który ustanawia ich wspólnotę, choć – jak zobaczymy – nie jest to wspólnota symetrycznych negocjacji. Bardzo często dziadek jako strażnik pamięci o przeszłości stygmatyzuje wnuki swą wiedzą o tym, co minione, a stygmatyzacja nierzadko okazuje się deformacją przekazywanej im wiedzy.

Powyższy opis roli i funkcji dziadka w wytwarzaniu przestrzeni społecznej przypomina mi projekt tworzący modele społeczeństwa w ideologiach obywatelskich państw narodowych XIX i XX wieku, który analizuje Peter Sloterdijk¹². Sięga on do dialogu Platona *Polityk*, w którym stary gość i młody Sokrates rozmawiają o wychowaniu młodzieńca na polityka, jakiego w Atenach jeszcze nie ma. Muszą też opracować strategię, dzięki której stworzy on wspólnotę obywateli. To, co mnie najbardziej interesuje w analizie Sloterdijka, to wykorzystanie Platońskiej metafory pasterza trzody jako tego, który – gromadząc wspólnotę – wykorzystuje strategię jej wypasania. Platoński pasterz, aby zostać politykiem i sprawować rządy, musi wkroczyć w dorosłość i zająć miejsce w strukturze społecznej, a może to zrobić tylko w relacji ze starym mistrzem jako źródłem władzy. Tylko po przejściu przez tę relację młody Sokrates może sięgnąć po władzę nad innymi i zdobyć królewską wiedzę na temat hodowli zbiorowości. Ta królewska antropotechnika, wyłoniona z relacji ze starcem, starym mistrzem, wymaga od polityka, by potrafił skutecznie spleść korzystne dla wspólnoty właściwości: wojowniczość, krajową prywatę, niewolniczą uległość. Tylko w ten sposób wytworzy dobre państwo, stanowiące wspólnotę chowu. Królewska sztuka wypasania wpisana jest w wiedzę przeniesioną z przeszłości i ustanawiającą kanoniczne struktury narodowe. Kanon ideologii narodowej Sloterdijk pojmuje bardzo konkretnie. Twierdzi, że w XIX i XX wieku „jesteśmy zrobieni” przez kanon lektur należący do określonej przestrzeni narodowej. Obok wspólnych

12 Zob. Peter Sloterdijk, *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca*, tłum. Arkadiusz Żychliński, „Przegląd Kulturoznawczy” 2008, nr 4, s. 40-62.

europejskim narodom autorów antycznych, jak Platon na przykład, stwarzają nas klasycy narodowi. Dla Sloterdijka lata 1789-1945 to szczytowy okres tworzenia się kanonicznych tożsamości narodowych, to czas, kiedy odbywało się formowanie narodowych wspólnot.

Kasty klasycznych i nowożytnych starców były przekonane o konieczności inicjacji potomków w kanon narodowy. Ówczesna władza nauczycieli i hodowców brała się z uprzywilejowanej znajomości autorów, którzy fundowali wspólnotę europejskiego kodu kulturowego, ze szczególnym uwzględnieniem wspólnoty pisma i literatury. Władza ta realizowała się w przekazywaniu i narzucaniu młodzieży klasyków i utwierdzaniu uniwersalnego obowiązywania narodowych lektur. W tym sensie narody kanoniczne stały się produktem wytwarzanym przez odległych przodków i ich nowożytnych wnuków. W kontekście tak uformowanej wspólnoty starcy, którzy ucząc, przekazują władzę, mają nad młodymi tę oto przewagę, że zastanawiali się dłużej, jak tej władzy nie oddać.

DZIADEK NARODOWY

Tworzenie narodu kanonicznego przez twórczość literacką Aleksandra Fredry mogłoby się wydawać wątpliwe. Barbara Lasocka tak pisze w kontekście jego twórczości o rozumieniu pojęcia narodowości w literaturze przez krytyków literackich w XIX wieku:

Miarą dla niejednego krytyka literackiego było idealne pojęcie narodowości. Mało precyzyjne, pozbawione różnorodnych egzemplifikacji, było w gruncie rzeczy oderwane zarówno od literatury, jak i przede wszystkim od rozlegle rozumianej współczesności. Miało w sobie coś ze społecznej utopii. Już sam gatunek komedii, nie mówiąc o jej prześmiewczym tonie, godził w narodowość – nie rzeczywistość, ale oderwaną od życia, uogólnioną¹³.

13 Barbara Lasocka, *Aleksander Fredro. Drogi życia*, Oficyna Wydawnicza Errata 2001, s. 305.

Fredro jako autor komedii nie mieścił się w ówczesnej procedurze ustanawiania tego, co narodowe. Wystarczy przypomnieć Seweryna Goszczyńskiego, który pisał:

Bo że komedia Fredra (...) są nienarodowe, o tym lepiej niż najdłuższa rozprawa przekona odczytanie ichże samych. Nazwiska polskie nie są tym samym, co charaktery polskie; kilka osób, kilka scen narodowych nie rozleją barwy narodowej na wiersze czterech tomów; (...) miłosna strona narodu jest to rys jego kosmopolityczny, a to jest właśnie wszystko, co ma stanowić polskość komedii Fredra¹⁴.

Głównym zarzutem, który prześladował Fredrę do starości i śmierci, był ten o „francuszczyznę” z tytułu artykułu Goszczyńskiego *Nowa epoka poezji polskiej. Francuszczyzna*. Krytycy dostrzegali w jego utworach osad francuszczyzny i nie tyle chodziło o zapożyczenia literackie, ile o przedstawianie ciągle żywego obyczaju polskich salonów, ukształtowanego wedle wzorów z Paryża. Lasocka mówi jasno: pojęcie francuszczyzny dla wielu młodych krytyków, którzy swoją tożsamość odnajdywali w *Dziadach* i *Kordianie*, łączyło się z normatywną klasyfikacją klasyczną. Nie obchodziły ich kwestie obyczaju kształtującego społeczeństwo, dlatego Fredro nie był głosem, z którym chcieli się liczyć. Dla równowagi przywołuje Lasocka refleksje Wincentego Pola, który pisał, że Fredro wykorzystywał francuszczyznę jako sposób wyrażania wielu trudnych prawd o współczesnych mu Polakach. I właśnie społeczno-obyczajowa warstwa jego komedii ma tożsamość salonową, a to znaczy dla Pola – tożsamość narodową: „Wszystkie charaktery, które podobna atmosfera ukształcić mogła, kreśli Fredro pędzlem mistrza i to jest właśnie, co sztukom jego wyższych towarzystw wieku naszego wyraz nadaje”¹⁵. Pol uważał, że Fredro przedstawia życie i charaktery bliskie rzeczywistości. Bardzo szeroko złożoność

14 Seweryn Goszczyński, *Nowa epoka poezji polskiej. Francuszczyzna*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności” 1885, s. 11. Cyt. za: *ibidem*, s. 304.

15 Wincenty Pol, *Teatr i Aleksander Fredro*, „Kwartalnik Naukowy” 1835, t. I, s. 355. Cyt. za: Barbara Lasocka, *op. cit.*, s. 307.

zarzutów o nienarodowość stawianych Fredrze opisał Jarosław Marek Rymkiewicz¹⁶, który analizując wierszowaną powieść Fredry *Kamień nad Liskiem*, zauważył:

Fredro próbował, że się przymierzał, że bardzo chciał, że bardzo się starał, że bardzo mu zależało. Aby romantyczna świadomość uznała go za swojego. Aby być poetą romantycznym. Aby nie być obcym. (...) Że choć próbował, że choć bardzo chciał, to nie umiał, nie potrafił, nie był w stanie. Bo umiał coś całkiem innego. Bo był obcy. Ale nie chciał czuć się obcy. Czuł się jednak obcy: bo tylko ktoś, kto czuje się obcy, może tak przesadnie się starać, żeby miano go za swojego¹⁷.

Krytycznie przetworzone zarzuty o nienarodowość u Fredry mają dla mnie bardzo ważny wymiar związany z koncepcją starości.

Wspomniany Bois mówi, że starość penetruje kulturę drogami obcokrajowca. Człowiek stary czuje się wobec swoich współobywateli cudzoziemcem – każdy starzec to portret przodka, który wyszedł z ram i przechadza się po współczesności jak po obcym kraju. Może dlatego Fredro w liście do Józefa Grabowskiego, pisanym po upadku powstania listopadowego, mógł wyznać:

Mam dobrą żonę, mam miłego bębna, mam książki, domek spokojny – słowem byłbym szczęśliwy, gdybym nie był Polakiem. Ja chętnie podpisałbym się dziś: Giu-Li-Kin-Bo-Bu, Mandaryn Chiński, kiedy pisać muszę: Biedny Sierota – Expoeta¹⁸.

Wyobcowanie starego człowieka z kultury staje się wykorzeniem, a każda próba ponownego zakorzenienia nosi w sobie znamiona gromadzenia pamiątek po podróżach do innych krajów. Jeśli odrzuci istniejące systemy, opuści swoją epokę. Jeśli zaś spróbuje uznać nowe systemy, wyrzeknie się rzeczy, które jeszcze wczoraj należały do niego, stanie się

16 Jarosław Marek Rymkiewicz, *Aleksander Fredro jest w złym humorze*, Czytelnik 1977.

17 *Ibidem*, s. 216-217.

18 Cyt. za: *ibidem*, s. 65-66.

nieautentyczny, nasiąknięty obcością, zlepkami innych języków, będzie cudzoziemcem we własnym kraju, obcym przybyszem, zaszczepiającym w swojej kulturze to, co przyniósł z innej. Widzę we Fredrze właśnie naszego narodowego dziadka, narodowego starca, pasterza, wobec którego do dziś jesteśmy hodowlaną trzodą. Jest jeszcze jeden bardzo ważny aspekt, który łączy starość w XIX wieku z procedurą formowania kanonu narodowego.

Łukasz Grzesiczak w artykule *Utopia starości – starość antyutopii* stara się dowieść, że starość to kategoria polityczną i jako figura wiedzy o przeszłości może stać się politycznym narzędziem ustanawiania każdej współczesnej wspólnoty społeczno-politycznej. Przeszczepiając projekty antyutopii na wzorce konstruowania społeczeństw europejskich od XIX wieku po współczesność, stawia taką oto tezę:

Antyutopiści całkowicie wymazali starość ze swoich społeczeństw. Ludzie starzy – jako świadkowie przeszłości – są z definicji dla władzy uzurpujące sobie prawo do ideologicznej interpretacji przeszłości zawsze niebezpieczni. Starość to pamięć, która jest dla każdej władzy chcącej wytworzyć nowe wspólne rzeczywiście niebezpieczna¹⁹.

W kontekście ustaleń Grzesiczaka chciałabym przyjrzeć się Fredrze jako strażnikowi pamięci o przeszłości i przedstawieniom, za pomocą których podtrzymywał wiedzę o czasach minionych.

Fredro chronił starość, strzegąc pamięci i wytwarzając historię, chronił ją nawet wtedy, gdy zamilkł na lata, a może właśnie wtedy. Wydaje się bowiem, że już za młodu obłaskawiał starość albo ze starością się mierzył. „Nie mnie już śpiewać, sztuczne wiązać tony... / Już ręka słaba lutni nie nakręci. / Ja tylko żebrzę – wędrownik znużony, / Z przeszłości wspomnień, na przyszłość – pamięci”. I kolejny fragment wiersza: „Stłukliście lutnie w moim młodym ręku / Niechże przynajmniej bandury pobrzęku /

19 Łukasz Grzesiczak, *Utopia starości – starość antyutopii. Starość jako kategoria polityczna*, [w:] *Starość raz jeszcze*, red. Józef Olejniczak, Stanisław Zajac, Uniwersytet Śląski 2007, s. 126-127.

Nie ściga już wasz gniew / Jeśli dziś śpiewam, to tylko pacierze / za wier-
nych jeszcze ojczyźnie i wierze: łabędzi to mój śpiew”²⁰. Te wiersze napisał
Fredro dwadzieścia jeden lat przed śmiercią, kiedy miał niewiele ponad
sześćdziesiąt lat. Widać w nich wyraźnie rys starca-obcokrajowca, obcego
swoim, choć dzielącego z nimi wspólny dom, ojczyznę. Już wtedy, w pełni
swego życia, miał poczucie, że nie przystaje do swoich czasów. Wiązało
się to z kolejną odsłoną przedstawień życia narodowego ówczesnej Polski,
z apologią polskiej szlachty, która najpełniejsze odzwierciedlenie zna-
lazła w *Zapiskach starucha*. Fredro uważał, że żadna z historycznych
przemian, jakich był świadkiem, nie zmieniła jego przekonania, że to
szlachta broniła przez wieki ojczyzny i wiary. To ona była narodem Polski
i nikt inny nie miał prawa się z Polską utożsamiać. Dla niego szlachta
była fundamentem, na którym zostało ufundowane państwo polskie.
Współczesność uważał Fredro za krainę zła – przepełnioną fałszem,
przekupstwem i „nieustanną Targowicą”²¹. W liście do „Kłósów” w 1868
roku, pytany o powód zamilknięcia na długie lata, napisał:

Mylnem jest mniemanie, które zdaje się być ogólnem, że milczenie moje jest
spowodowane obrażoną niegdyś własną miłością autora. Nie! Ja milczę, bo
wiem, że społeczeństwo coraz nowych kształtów wymaga, że piękne mogą
być kamienne pomniki, ale milszemi zawsze będą świeże kwiaty, chociażby
w nieładzie rzucone. Milczę, bom już bardzo stary, bo nie chcę w nowe szranki
w zardzewiałej występować zbroi²².

Fredro wiedział, że tworzy przedstawienia polskiej rzeczywistości, jakiej
już nie ma, a jeśli nawet gdzieś jest, jego współczesnych już nie obchodzi.

Tak oto pisała Hannah Arendt, analizując Kantowską władzę sądenia
jako zdolność stojącą u źródeł interpretacji przeszłości i wytwarzającą usta-
nowienie politycznej dziedziny publicznej: „Nawet jeśli spektakl jest stale
ten sam, to audytorium zmienia się wraz ze zmianą pokoleń. A żadne nowe

²⁰ Cytaty za: Barbara Lasocka, *op. cit.*, s. 479.

²¹ *Ibidem*.

²² Cyt. za: Jarosław Marek Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 161.

audytorium nie będzie skłonne do przyjmowania wniosków przekazywanych przez tradycję²³. Fredro milczał w drugiej połowie XIX wieku, bo uważał się za człowieka innej społeczności, innych przekonań, innej estetyki, może innej epoki. W którymkolwiek momencie wchodzimy w świat, zastajemy go już starym. Nawet jeśli nie przyjmujemy wniosków przekazywanych przez tradycję, zastajemy ten sam spektakl, te same mity, symbole, imaginaria. Marta Piwińska w podobny sposób opisywała pokolenie romantyków jako tych, którzy stworzyli nowe audytorium dla starej tradycji. Pisała:

Romantyk wychował się wśród starców. (...) Na jednego Kordiana w „lochu podziemnym”, gdzie stoją „trumny królów polskich”, wypada aż trzech starców: Prezes, Ksiądz i Starzec z ludu. Mówią tylko starcy i Kordian. Czy jest w tej scenie młodzież? Tak, ale milczy, a potem odchodzi nie podawszy swoich racji. Nie umiemy tego zobaczyć, bo nas nauczono, że romantyzm równa się młodości. Ale to była młodość z końca świata, uzależniona przez negację od starości i opętana starością. Ileż starców w ich wierszach, dramatach i prozie! Szamani, guślarze, lirnicy i Wernyhora; starcy z ludu, z ruin, z cmentarzy, z wymarłych rodów, zamordowanych narodów, a wszyscy wołają z patosem: Jestem ostatni, ostatni, ostatni... Sami romantycy też się długo uważali się za ostatnich, żyli na końcu świata i łączyły ich ze starcami dwuznaczne związki. Byli starsi od starców, zanim poczuli się młodzi. Żyli przecież już po tym najstarszym z wieków, osiemnastym²⁴.

I dalej pisze, że to właśnie ten najstarszy wiek nauczył romantyków przywoływać starców, którzy autorytatywnie śpiewali o starych świętych prawach i o wiecznych tradycjach. I mówili do tego starca w sobie i starości wokół siebie słowami Kordiana:

Wiecznie śpiewasz to samo! Hymn starości piejesz;
Jako bakałarz szkolny w duszę dzieci siejesz
Naukę, aby wstali przed zbiełałym włosem –
Pamiętaj, że są ludzie tknięci nieszczęśc ciosem,

23 Hannah Arendt, *Thinking*, [w:] eadem, *The Life of the Mind*, t. 1, Harcourt Brace & Company 1978, s. 96.

24 Marta Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1981, s. 145-146.

Ludzie z bijącym sercem, i z duszą płomienną,
Których włosy zbiegały w jedną noc bezsenną;
Więc ich uszanuj – wstań przed nimi stare dzieci...²⁵.

Tradycje, święte prawa, prawa ojców – to one wydały na świat romantyków narodowy projekt starych dzieci. Z pytaniem na ustach, które zadał w ich imieniu Andrzej Kijowski w *Listopadowym wieczorze*: „Czy Polska umarła bezpowrotnie, czy też teraz dopiero żyć zaczyna?”²⁶. Czy może zawsze jest już za stara na nowy początek? A jeśli jest za stara, jeśli każdemu pokoleniu wiecznie śpiewa to samo, jeśli wychowuje swe dzieci na hymnie, to może fundującą dramatyzacją narodowego fantazmatu jest komedia jako projekt wytworzący tożsamości, albo nie-tożsamości narodowe?

STAROŚĆ I KOMEDIA

Koncepcję starości jako komedii przedstawił w 1910 roku Émile Faguet. Stwierdził, że starość sama w sobie jest komedią, gdyż stary człowiek swoją deformacją deformuje odbiorców – niezdolny do samodzielnej przechadzki, opóźnia innych; nie słysząc dobrze, każe innym głośno mówić, a i tak przekręca usłyszane słowa, wprowadzając błędne rozumienie, niedowidząc, każe opowiadać sobie, co widzą inni; niezgrabność jego ruchów powoduje, że ten, który mu towarzyszy także musi zniekształcić własne ruchy. Faguet pisze: „Starzec jest ludzką małpą. Człowiek działa, a starzec go naśladuje, człowiek mówi, a starzec skomle; człowiek żyje, a starzec udaje; starość jest tylko komedią”²⁷. Podeszły wiek nierozzerwalnie wiąże się ze śmiesznością; śmiesznością, która naznacza wszelkie aktywności życiowe starca. Faguet wymienia: zakochany

25 Juliusz Słowacki, *Kordian*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 6, *Dramaty*, red. Julian Krzyżanowski, Wydawnictwo Ossolineum 1952, s. 238.

26 Andrzej Kijowski, *Listopadowy wieczór*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1972, s. 31.

27 Émile Faguet, *De la vieillesse*, E. Sansot 1910, s. 33. Cyt. za: Jean Pierre Bois, *op. cit.*, s. 282.

starzec (jakaż to męskość?), starzec ambitny (jaka przyszłość?), starzec kłótlivy i skłonny do przemocy i tyranii (jakie siły?), starzec-światowiec (jaki urok?). Najbardziej jednak śmieszną cechą starości jest to, że stary człowiek okazuje się nieprzystosowany do świata, w którym żyje – strój z minionych lat, z dawnej epoki stał się metaforą wykrzywionej i śmiesznej wizji świata, w której starość i komedia to jedno. Faguet stwierdza również, że starość jest królestwem złudzeń. „Starca trzeba traktować jak bardzo lubianego króla konstytucyjnego, którego czci się i który króluje, i któremu możliwie najczęściej pozostawia się złudzenie, że sprawuje rządy”²⁸. Jedynie w starczym złudzeniu można wytworzyć coś, co wspomniany już Sloterdijk nazwał fantomowym królestwem ekspertów, którzy zarządzają parkami rozrywki, fundując struktury narodowe. W procesie zarządzania, sortowania, łączenia ludzi podczas sprawowania władzy przez tych królów wytwarza się efekt komediowy, gdyż wytwarzane przez nich reguły ładotwórcze i porządkujące nigdy nie przystają do świata, który mają porządkować, są dla tego świata za stare. Ma to jeszcze jeden sens, o którym pisał także Gombrowicz – w bezpośredniej bliskości starych młodość przestaje zielenieć, karleje, staje się młodością niedorozwiniętą. Starzy patrzą na młodych i sami nie wiedzą, gdzie jeden się kończy, a drugi zaczyna²⁹. Starzy porządkującym gestem wikłają młodych w siebie nawzajem, łączą ich, dzielą, składają na nowo – nie wiedząc, gdzie jeden się kończy, a drugi zaczyna. Ta składanka na nowo, często bywa zniekształcona, wykoślawiona, zdeformowana, niedorozwinięta – jednym słowem śmieszna. Ponieważ każda narodowość jest stara, każda wytwarza efekt komedii, a komedia wytwarza pewien model struktur narodowych. I to właśnie w owym najstarszym wieku XVIII korzystano z komedii jako matrycy formującej pedagogiki społecznej, która polegała na doskonaleniu charakterów członków społeczeństwa i przeobrażaniu realiów życia zbiorowego we wspólnotę narodową.

²⁸ *Ibidem*, s. 58.

²⁹ Witold Gombrowicz, *Pornografia*, Wydawnictwo Literackie 1986, s. 23.

Polscy teoretycy, tworząc kanon narodowy przedstawiający ówczesną Polskę, domagali się narodowej komedii. Adam Kazimierz Czartoryski w *Przedmowie do Panny na wydaniu* uczynił tę ideę głównym postulatem programowym. W zmienności obyczajów, rozumianych jako domowe i publiczne, dopatrywał się uzewnętrznienia zmienności charakteru społeczności narodowej. Józef Korzeniowski w 1873 roku pisał:

Dlatego też komedia powinna być narodowa; gdy bowiem każdy naród i wiek ma właściwe sobie obyczajowe mniemania, osobne pojęcia o tym, co przyzwoite lub nieprzyzwoite, co nierozsądne i śmieszne; daleko zatem lepszy skutek komedia robi na słuchaczach, gdy jak zwierciadło odbije to, co ich otacza³⁰.

Komedia wiązała się z dynamiką przemian struktury życia społeczno-politycznego w Polsce: najpierw z oświeceniowymi próbami modernizowania Rzeczypospolitej, następnie z utratą niepodległości, kształtowaniem się świadomości zbiorowej narodu bez państwa. Zawsze znajdowała się w centrum sporu światopoglądowego o Polskę i istotę polskości. Wiek XIX pamiętał swojego najstarszego poprzednika, trwałe okazały się w tym stuleciu tak pamięć problematyki komedii oświeceniowej, jak przekonanie o znaczącej społecznie roli komediowej formy dramatycznej, w której dało się rozpoznać struktury życia zbiorowego Polaków i procedury kształtowania zbiorowej świadomości. Komedie nadal toczyła dyskusje nad stanem ducha i kondycją narodu, nad formami literatury narodowej w sytuacji niewoli. Nie trzeba w tym miejscu powtarzać ustaleń o ówczesnej komedii jako ostoi polskości w przestrzeniach życia domowego i w domowym obyczaju. To wewnętrzna tradycja domowa ożywiała pamięć o przodkach, chroniła się w domach szlachty, pospólstwa, w prywatnych domach, poza publiczną agorą.

Prywatne przechowywanie tradycji jako projekt zachowania jej dla zbiorowej tożsamości ma jeszcze inną odsłonę, możliwą do uchwycenia w rozważaniach nad komedią. Sokrates, wspomniany przez Sloterdijka, tak pouczał Ateńczyków:

30 Józef Korzeniowski, *Kurs poezji*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 12, S. Lewental 1873, s. 117.

Nie ma takiego człowieka, któremu by wasz lub jakikolwiek inny tłum przepuścił, jeżeli mu ktoś szlachetnie czoło stawia i nie pozwala na krzywdy i bezprawia w państwie; człowiek, który naprawdę walczy w obronie słuszności, a chce się choć jakiś czas ostać, musi koniecznie wieść żywot prywatny, a nie publiczny³¹.

Bycie obywatelem, członkiem wspólnoty państwowej polega wedle niego nie na przynależności do owej wspólnoty, ale na stawianiu jej czoła. Obywatel jest tym, kto w przeciwieństwie do tłumu, zbiorowości potrafi sprzeciwiać się biegowi spraw we wspólnocie. Tym, który dbając o interesy państwa, strzegąc państwa przed bezprawiem i krzywdą, nie uczestniczy w strukturach władzy *polis*, prowadzi życie prywatne, nie publiczne.

Droga do bycia częścią własnego państwa wiedzie poprzez sferę prywatną. Sokrates tę prywatność pojmuje jako prywatne uczestniczenie w społecznej komunikacji, uczestniczenie w przestrzeni wspólnej wszystkim obywatelom. Mówi też, że przychodzi do każdego prywatnie niczym ojciec lub starszy brat i każdego namawia, by dbał o dzielność swoją i dobro spraw wspólnych. To zatem, co nazywa żywotem prywatnym, jest poruszaniem się w kręgu spraw publicznych, aktywnym uczestnictwem każdego obywatela w sprawach jego państwa³². Tak rozumiany żywot prywatny przypomina wewnętrzną tradycję domową u Mickiewicza: utrwalaną i przenoszoną w symbolicznych kręgach rodzinnych konfiguracji, gdzie prywatność wypowiada się i wyraża siebie w języku zbiorowości – zbiorowości życzeniowej, oczekiwanej, wymarzonej, takiej, której jeszcze nie ma, ale nad której powołaniem trwają prace przygotowawcze prowadzone w przestrzeniach żywotów prywatnych. Sokrates przemawia niczym ojciec lub starszy brat, przemawia z pozycji zobowiązań rodzinnych,

31 Platon, *Obrona Sokratesa*, tłum. Władysław Witwicki, Państwowy Instytut Wydawniczy 1958, s. 115.

32 Zob. *Dystans i zaangażowanie. Wspólnota – literatura – doświadczenie. Antologia przekładów*, red. Zbigniew Kałużek, Tadeusz Sławek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2008, s. 12.

a mówi o sprawach państwa, często wbrew ogółowi, wbrew władzy, wbrew tym, których nazywa „licznymi”. Jego żywot prywatny jest wycofaniem się poza polityczną agorę w wyjątkowość i specyfikę własnego, obywatelskiego głosu. Głosu, który wywodzi się i kształtuje w specyfice określonego państwa; określonych zasobów kulturowych miejsca tworzenia wspólnoty, gdzie zbiorowy słownik wypowiada indywidualne prawdy, a indywidualne prawdy współtworzą zbiorowy słownik; gdzie peryferia miejsc i jednostkowych narracji wspierają szlachetne i wzniosłe sprawy zbiorowości; gdzie wspólna sprawa rozgrywa się na marginesach historii; gdzie ojciec i starszy brat dbają o trwały dorobek tego, co wspólne, zachowują w pamięci, wspomagają przetrwanie, projektują wspólnotowe legendy w dialogu z synami i młodszymi braćmi. Programy prywatnego żywota i wewnętrznej tradycji domowej dostrzegam właśnie w komediach, gdzie w połączeniu ze starością i historią, ujawniają jeden z możliwych projektów wytwarzania polskiej tożsamości zbiorowej. Konstrukcję takiego projektu pokażę na przykładzie *Pana Jowialskiego* Fredry.

W reakcji na fotografię zamieszczoną w „Kłosach”, która przedstawiała Józefa Rychtera w roli Pana Jowialskiego, Fredro odnotował: „Mój Jowialski jest staruszek wesoły, dobroduszny, radotujący, ledwie nie zdziecinniały. Jakby z przeszłego wieku. Ale nie w kontuszu, litym pasie, z wąsikami w górę! Zrozumiałem teraz krytykę, że takich indywiduów już nie ma”³³. Ten krótki passus dowodzi, jak bardzo przeszłość, prezentowanie byłości, osadzenie tego, co minione w każdej teraźniejszości, może powodować niezrozumienie i zniekształcenie reprezentacji przedstawianego świata. Strój, w którym Rychter zagrał Pana Jowialskiego, wydał się Fredrze archaiczny, osadzający bohatera jego komedii w rzeczywistości historycznej, która jemu współczesnym już niczego nie objaśnia. Pan Jowialski to wyjątkowa w historii polskiego dramatu figura starca. Z jednej strony to starzec-król, posługujący się staroświecką etyką, która podsuwa gotowy projekt życia, a więc mówi jak żyć młodszemu pokoleniu, wnukom, nie zważając na

33 Aleksander Fredro, *Noty różne*, s. 280. Cyt. za: Barbara Lasocka, *op. cit.*, s. 493.

dynamikę następujących po sobie sytuacji. Ten gotowy projekt zbudowany z przysłów, sentencji, bajek, przypowieści, które za czasów Fredry stanowiły „mądrości narodowe”, ma w moim przekonaniu cechy instytucji narodowej, na którą bez wątpienia składa się formuła słownika finalnego zaproponowana przez Rorty’ego. Ten słownik zawiera zestaw słów, którymi opisujemy rzeczywistość, w której żyjemy; został ustanowiony przez społeczeństwo, tradycję, kulturę, politykę, instytucje społeczne, wytwarzające tożsamościowe ramy dla każdego z nas oraz wspólnoty, której jesteśmy członkami. Mówiąc jeszcze inaczej, Jowialski wraz ze swoim wyposażeniem językowym i zestawem słów sytuuje się jako instancja językowa narodowej tożsamości – w tym też sensie, w jakim słownik finalny jest instytucją, w jakiej nas wychowano. Jowialski kroczy przez swoje długie życie zrosnięty z pozaczasowymi prawdami, objaśniającymi, tłumaczącymi, tworzącymi i interpretującymi jednocześnie rzeczywistość innych bohaterów. Ten zestaw przysłów i bajek nie rozpoznaje świata wnuków, nie szuka dla tego świata zrozumienia. Jedyne, co czyni, to przymierza do niego odpowiedni zestaw słów i sensu, sensu finalnego i rozstrzygającego. Bardzo istotne wydaje się to, że dotyczy to zarówno sfery obyczajowej, jak i politycznej, gdyż słownik finalny łączy wszystkie sfery życia społecznego.

Interesująco pokazuje ten rodzaj przymierzania w sferze obyczajowej scena, kiedy wnuczka Helena radzi się dziadka Jowialskiego, czy ma poślubić Janusza (zresztą *Pan Jowialski* wspaniale ilustruje to, o czym pisałam wcześniej, czyli degradację roli ojca na rzecz dziadka, gdyż Szambelan nie ma żadnej mocy sprawczej czy objaśniającej – nie umie nawet wymyślić przysłówia³⁴). Przypomnę tę scenę:

34 SZAMBELAN (*sam*): „Jeszcze trzeba strugać. (*nuci i struże; po krótkim milczeniu*) Gruby można zestrugać, ale cienki, zje kaduka, kto grubszy zrobi! (*po krótkim milczeniu, roześmiewszy się*) Pewnie, że nikt nie potrafi. (*po krótkim milczeniu*) Z tego by nawet można przysłowie wymyśleć, na przykład: Łatwo grubemu kijkowi... Nie! – Łatwiej cienki... źle! – Gruby cienkiego kijka... Nie, nie! – Łatwo kijek grubowego... Bodaj cię! Z grubego na grubego... czy kaduk nadał (*śmieje się*) ani rusz!”, Aleksander Fredro, *Pan Jowialski*, [w:] idem, *Komedie. Wybór*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1955-1958, s. 387.

SZAMBELAN: O tym, czy ma iść za Janusza, czy nie iść.

PAN JOWIALSKI: Na czym stanęło? Bo – koniec dzieła chwali.

SZAMBELAN: Jeszcze na niczym – podobno, wszak prawda?

HELENA: Na niczym.

SZAMBELAN: Nie dość jeszcze zna, jak powiada, swojego czciciela.

PAN JOWIALSKI: Zjesz beczkę soli, nim poznasz do woli.

HELENA: Właśnie dlatego waham się jeszcze i prosiłam o trzy dni do namyslenia się; a jeżeli dziadunio dobrodziej będzie łaskaw, to mi jeszcze na tydzień zezwoli.

PAN JOWIALSKI: Ja nie mam nic przeciwko temu, ale nadto długo nie prze-wlekaj, moja panno, bo to – czas płaci, czas traci.

HELENA: Wiem ja to dobrze.

PAN JOWIALSKI: A jeżeli się oglądasz na to, że jaki może lepszy trafi się zalotnik – rzecz niepewna. Lepszy wróbel w garści niż kanarek na powietrzu.

HELENA: Ja też zupełnie pana Janusza nie odpawiam, o zwłokę tylko proszę.

PAN JOWIALSKI: Jak czasem przebieranie na złe wychodzi, nauczmy małą bajeczka o osiołku – znacie ją?

WSZYSCY: Znamy³⁵.

Helena postąpi po swojemu. Jej młodość sprawia, że należy do innego świata, sama kształtuje jego ramy i żadne nobliwe przysłowie ani bajka, którą wszyscy znają, nie wpłyną na jej postępowanie, sama dokona wyboru. Ale przecież nie o to chodzi. Jowiański funduje pole, gdzie Helena może działać i wprowadzać w czyn, cokolwiek postanowi. Bajki i przysłowia, które powtarza Jowiański, znają wszyscy, jak wszyscy znają narodowe słowniki finalne.

Oczywiście taki słownik-instytucja stanowi kanon, zawiera rozpoznawalne przez wszystkich członków wspólnoty matryce narracyjne. A kanon musi być stary, jego sankcja polega na wycofaniu się z życia teraźniejszego i jednoczesnym oddziaływaniu na teraźniejszość, choćby z racji podatności na modyfikacje. Kanon nie ugania się za czasem, lecz potwierdza go, kiedy się z niego wycofuje – na starość słowo kanonu obowiązuje. Pozostali bohaterowie komedii nie oczekują wprawdzie od Jowiańskiego już zbyt wiele, wystarczy, żeby powtarzał rzeczy martwe i na śmierć już

35 Aleksander Fredro, *Pan Jowiański*, s. 328-329.

zagadane. Jednocześnie jednak mówią, że to jego gadanie zbiera swoje żniwo. Jowialski nie musi już uczestniczyć w grze, może być kibicem i niezobowiązującym doradcą, niech teraz inni pokażą, co potrafią. I przechodzi – w wieczność, w słownik, którego trwanie nie ma końca i który aktywizuje każda współczesność. Działanie słownika finalnego polega na tym, że pewne jego treści się nie zmieniają i przechodzą do języka kolejnych pokoleń. Z tym słownikiem możemy negocjować, powołując własne, nowe, oryginalne słowniki, ale zawsze nasza prywatna praktyka negocjacyjna musi się liczyć z tym, co zastane, co już było, co jest stare. Tak na ten temat pisze Piotr Nowak:

Spoglądając wstecz na swoje dotychczasowe życie, młodość postrzega je jako utwór ulepszany z własnej chęci, którego podskórny puls nieodmiennie bił zgodnie z jej zdrowiem i oczekiwaniami. Z upływem lat, na starość, stopniowo pojmuję, że toczy się ono poniekąd niezależnie od jej woli, że jego ostateczny kształt zależy od siły i przemożnego oddziaływania wpływowych „bogów”³⁶.

Młodość ustanawia na pozór własny język, postawy, style życia, ale okazuje się, że robi to pod wpływem tego, co już było, pod wpływem uprzywilejowanych, zastanych słowników i praktyk.

W tym miejscu odzywa się kolejne echo Sloterdijka, który za Arystotelesem twierdzi, że ludzie są zwierzętami pod jakimś wpływem, a cała sztuka formowania ludzkich wspólnot polega na dostarczaniu im właściwego rodzaju wpływów. W tym sensie postrzegam Pana Jowialskiego jako wpływowego „boga”, którego zestaw przysłów (wpływów) okazuje się techniką panowania potwierdzającą kanoniczną przeszłość, utwierdzaną przez współczesne aktywizacje. Interpretując *Pana Jowialskiego* Rymkiewicz zauważa:

Przysłowia – mówi przysłowie – są mądrością narodów. (...) Przysłowia nie są mądre ani głupie. Nie są ani moralne, ani niemoralne. Nie są ani prawdziwe, ani nieprawdziwe. Przysłowia są. Tworzą język przysłów złożony ze zdań

36 Piotr Nowak, *Podpis Księcia. Rozważania o mocy i słabości*, Wydawnictwo Sic! 2013, s. 102.

w trybie oznajmującym. Język – wśród innych języków – szczególnie odporny na wszelkie zmiany, bo prawie nieruchomy: słowa tego języka nie wchodzą w nowe związki z innymi słowami, a przeto ich znaczenie, niegdyś ustalone, niemal się nie zmienia³⁷.

Słownik, który stworzył Pan Jowialski, okazał się trwały, używamy go przecież do dzisiaj.

Szerzej widzi tę kwestię Andrzej Kotliński, który porównuje Pana Jowialskiego do Księdza z *Dziadów*, wykazując, że sentencje przez niego głoszone niewiele odbiegają od prawd tam głoszonych, że mimo różnicy gatunkowej i innej recepcji tych utworów, w obu przypadkach mamy do czynienia z komedią. W obu działa ten sam mechanizm – młodość kształtowana jest i pouczana przez starość. Kotliński pisze:

Te trzy najsłynniejsze godziny w literaturze polskiej spędzone z Księdzem są jednak komedią. Ksiądz jest nie tylko kapłanem i przyjacielem, ale – może – przede wszystkim nauczycielem. Powołanie jest więc czynnikiem, które nim kieruje i wkłada mu w usta okropne frazesy, które wszyscy – nie tylko jako czytelnicy *Dziadów* – znamy od zawsze. Nie trzeba dodawać, że nie zbliża się ani przez moment do poziomu Eklezjasty. Będzie ten płakał, co się z płaczu śmieje, albo: człowiek nie jest stworzony na łzy i uśmiechy, ale dla dobra bliźnich swoich, ludzi. I tak dalej i tym podobnie. Sentencji, gnom, przysłów sławiących mądrość podeszłego wieku jest bez liku. (...) Ksiądz-poczwier, ale i równocześnie uczony, wiekowy mędrzec, który reprezentuje wiedzę, poznanie, namysł, mądrość, a także życzliwość i gotowość niesienia pomocy głędsi nieznosnie i jakże bliski jest w tym głądzeniu Panu Jowialskiemu.

I dalej:

Wszystko, co mówi starzec jest bardzo mądre, bo oparte na doświadczeniu pokoleń. Jowialski mówi rzeczy równie głębokie i prawdziwe, jak Ksiądz z IV części *Dziadów*. Cóż więc mówi, co w przekonaniu własnej oryginalności i wyjątkowości zasłużonego badacza i konesera życia i kondycji ludzkiej oznajmia? Ano – same śmieszne truizmy. Komedia...³⁸.

37 Jarosław Marek Rymkiewicz, *op. cit.*, s. 337.

38 Andrzej Kotliński, *Stary duren*, [w:] *Starość raz jeszcze*, s. 84-85.

Być może Kotliński przesadza, przywołuję jednak jego słowa, by dzięki nim przejść do kolejnych przedstawień starej mądrości w komedii, która projektuje i wytwarza przestrzeń dla młodości, generacyjnych uwikłań i gestu przenoszenia przeszłości w nowe więzi społeczne. Przedstawień, w których działają wpływowi „bogowie”.

Chciałabym w tym miejscu przywołać dwie komedie Józefa Korzeniowskiego – *Stary mąż* i *Stary kawaler*. Obie wprzęgają wielką, wzniosłą historię w prywatne odsłony życia rodzinnego. To komedie, w których wpływowi starcy wprowadzają wydarzenia życia zbiorowego do własnych domostw. Stanisław Janikowski, bohater komedii *Stary mąż*, jest podporucznikiem Pułku Strzelców Konnych, oddziału szaserów Wojska Polskiego Królestwa Kongresowego i okresu powstania listopadowego. Poznajemy go w chwili, gdy rozważając swoją trudną sytuację materialną spowodowaną chorobą matki, otrzymuje list ze sporą sumą pieniędzy. W liście czytamy:

P. Stanisławie! w N. 6o wyczytałem, że Jegomość Cesarzewiczowska Mość W. Xiążę Konstanty mianował Waszmości Podporucznikiem Gwardyi. Suponując, żeś WMość nie bogaty, bom tego o żadnym Janikowskim nie słyszał, i wiedząc, że koń, mundurek i niektóre podoficerskie grzechy dość kosztują, posyłam ci, P. Stanisławie 200 zł. Z tych 1600 zł. możesz obrócić na przyzwoite umundurowanie się; pozostałe 400 zł. naznaczam ci na kosztą podróży z Warszawy do mnie na wieś. Możeś WMość ciekawy co mię spowodowało do posłania ci tego zasiłku? Podobałeś mi się, że w młodych latach służysz krajowi, i że się tak nazywasz, jak ja³⁹.

Nadawcą listu jest Stanisław Janikowski, tytułowy bohater, stary szlachcic, który na co dzień nosi żupan, kontusz i jedwabny pas. Jest on właścicielem okazałego dworku na wsi w Łucku, dwóch okolicznych wiosek i trzeciej na Polesiu. Mieszka z córką zmarłej siostry, starą panną, Agnieszką, Jego młoda, osiemnastoletnia żona, Józia, jest córką zmarłego przyjaciela, któremu przed śmiercią obiecał nad nią opiekę. Stary szlachcic sprowadza do

39 Józef Korzeniowski, *Stary mąż*, nakładem i drukiem Józefa Zawadzkiego 1844, s. 23-25.

domu młodego podporucznika o tym samym co on nazwisku i w chwili jego przyjazdu pyta młodą żonę:

Powiedz mi, koteczko, czy nie ciekawaś ty obaczyć P. Stanisława Janikowskiego bez łysiny i siwizny, nie z białemi, ale z czarnemi i nastrzępionymi wąsikami, nie w obwisłym kontuszu, ale w opiętym i świeżym mundurku? Co?⁴⁰.

Cała intryga komediowa będzie rozgrywała się pod znakiem wymiany starszego Janikowskiego na młodszego Janikowskiego. Wymiany szczególnej, bo noszącej w sobie znamiona przemieszczenia doświadczeń historycznych i społeczno-politycznych aktywności.

Stary szlachcic, żyjący z dala od ówczesnych wydarzeń politycznych, chce na swoje miejsce jako męża powołać młodego podporucznika wojska polskiego. Oczywiście, Józia zakocha się z wzajemnością w młodym podporuczniku, zaś stary szlachcic, sprawdzwszy najpierw jego charakter, uczciwość i dzielność, da jej rozwód, pobłogosławi młodym i wyzna:

Podajcie sobie ręce, moje dzieci, i w Imię Boga, bądźcie szczęśliwi. Kiedym się z tobą żenił, Józiu, byłem chory; myślałem, że prędko umrę, że zabezpieczę los twój, zrobię cię swobodną, niezależną, i tak wypłacę się świętej pamięci twego ojca. Inaczej się stało. Twoje starania, twoja wesołość, twoje dziecinne pieszczoty, wróciły mi zdrowie, ukrzepiły mię, starca, i może Bóg mi pozwoli dłużej jeszcze patrzeć na twoje szczęście, niżelim wówczas myślał. Należało mi innym sposobem nagrodzić ci twoje przywiązanie. Przypadkiem postrzegłem jego imię w gazecie. Szczęśliwa myśl mi przyszła, szczęśliwe przecucie rozjaśniło moją duszę. Jego nazwisko takie, jak moje, pomyślałem, i moja koteczka nosić je będzie do śmierci. To była główna pobudka, ta дума, dla której go wybrałem. Przyłączyło może trochę i szlacheckiej ambicji, aby majątek przeze mnie zapracowany został w imieniu. (...) P. Stanisławie! Jedź do Warszawy, weź dymissyą i powracaj do nas. Tu u mnie mieszkać będziecie. Ja będę patrzył na wasze szczęście, a ty co dzień popieścisz, pogłaszczesz swego dziadunia, i on będzie szczęśliwy i nagrodzony⁴¹.

40 *Ibidem*, s. 48-49.

41 *Ibidem*, s. 132-133.

Stary Janikowski podmienił siebie na młodego, szlachcic unieruchomiony багаżem tradycji i imienia wymienił siebie na żołnierza, aktywnie uczestniczącego w bieżących wydarzeniach społeczno-politycznych, a podmianą tą wycofał go z przestrzeni czynnego życia zbiorowego.

Bardzo podobną strategię dostrzeżemy w drugiej komedii Korzeniowskiego *Stary kawaler*. Tytułowy stary kawaler, major, zakochuje się w młodej dziewczynie, Julii, która przybyła do jego szlacheckiego dworku na wsi ze swoim ojczymem, ekonomem, zarządzającym dobrami starego majora. Major ma siostry, które walczą o jego majątek i ciągle odwiedzają go z nadzieją, że już umarł i zostawił im w spadku posiadłość i ziemię; ma także wychowanka, Walerego, który wpadł w złe warszawskie towarzystwo i roztrwonił część pieniędzy, popadając w niełaskę starego dobroczyńcy. Major wyjawia swojemu lekarzowi, doktorowi Bańkowskiemu, chęć poślubienia młodej Julii i prosi o wstawiennictwo u jej opiekuna. Wyjawieniu planów małżeńskich towarzyszy taka oto historia:

MAJOR: Pamiętasz nasz ostatni pobyt w Krasnym-Stawie w 1830 roku? Pamiętasz zapewne i ten dworek za kościołem, z ogródkiem?

BANKOWSKI: Twoją kwaterę u tej poczciwej wdowy Sieńkowskiej? Naturalnie, że pamiętam, a także i śliczną pannę Maryannę, jej córkę, która ci pewnie jeszcze lepiej tkwi w pamięci, jak mnie. Romansik ten widzieliśmy wszyscy, i koledzy zazdrościli ci takiego kąska, więcej jak awansu i szwadronu. (...)

MAJOR: Nie miałem sobie nic do wyrzucenia, aż do dnia 2 Grudnia 1830 roku. – Pamiętasz zapewne ten dzień, kiedy sztafeta przyleciała do półkownika i w mgnieniu oka wieść o tym, co się stało w Warszawie, rozbiegła się po miasteczku. Przypominasz sobie zapewne, że w godzinę potem trąbka apelu rozległa się po ulicach, że ordynanse rozbiegły się z rozkazem do szwadronistów po wsiach okolicznych, żeśmy nazajutrz o godzinie piątej rano, mieli być wszyscy na koniach. Gdym w swoim szwadronie wszystko przygotował, wszystko urządził, wszystko opatrzył, gdym zmęczony, z ciężkimi myślami, o godzinie dziesiątej w nocy wrócił do domu, zastałem starą Sieńkowską już śpiącą, ale córka czekała na mnie, już widziała o wszystkim, postrzegła ruch żołnierzy i domyślała się, że zaraz ruszymy. (...) Usiadłem więc przy niej, zacząłem w nią wmawiać nadzieję, jakiej sam nie miałem; rozmawialiśmy długo. Nazajutrz, gdym już siedział na koniu i hufiec mój prowadził,

wspomnienie grzesznego zapomnienia się, przyłączyło do tych wszystkich niepokojów, jakie mnie dręczyły⁴².

Stary major opowiada, że sytuacja polityczna kraju zmusiła go do opuszczenia kobiety, z którą nawiązał romans. Wspomina także, że dlatego tak intensywnie zatroszczył się o Julię i pozwolił jej zamieszkać w swoim dworku, ponieważ bardzo mu przypomina dawną ukochaną i chce teraz małżeństwem z nią chce odkupić dawny grzech. Doktor Bieńkowski spełnia prośbę i prosi o rękę Julii jej opiekuna. Ten postanawia wyznać prawdę, że ożenił się z młodą wdową, która wychowywała czteroletnią córeczkę, czego się sam domyślił po ich podobieństwie, choć kobieta utrzymywała, że to jej siostrzenica. Kiedy jako panienka, którą się opiekował po śmierci żony, wróciła z pensji, poznała młodego człowieka, który przyjechał z Warszawy i zakochała się w nim. Tym młodym człowiekiem okazał się Walery Łozowski, wychowanek starego majora. Julia wyszła za niego za mąż i przyjechała do dworku majora wyjednać dla męża łaskę i przebaczenie. Jak się już możemy domyślać, Julia jest córką starego majora. Na wieś przyjeżdża także Walery, któremu opiekun wybacza przewinienia młodości. Na koniec stary major tak przemawia:

Nam czas odpocząć i patrzeć na tych, co młodszy i rzeźwiejszy, krzątać się za nas będą. A gdy nas wiek nachyli i siły opadną, słodko nam będzie widzieć, jakieś mówił, jak za nas pracuje syn, jak koło nas chodzi córka; miło nam będzie wesprzeć się na ich ramieniu, i tak dążyć do mogiły, dziękując Bogu, że mamy komu zostawić owoc swojej pracy, że kochające ręce rzucą grudkę ziemi na naszą trumnę⁴³.

Stary major oddaje dzieciom majątek i zamyka ich w dworku. Zauważmy, że i w tym przypadku starość, obciążona przeszłością, reżyseruje i projektuje przyszłość młodych. Albo jeszcze inaczej, młodzi rozgrywają swoją teraźniejszość i przyszłość na scenie, którą zaprojektowała dla nich starość.

42 Józef Korzeniowski, *Stary kawaler*, nakładem księgarni Jana Hussarowskiego 1860, s. 91-92.

43 *Ibidem*, s. 138.

Historia powstania listopadowego zyskuje w komedii Korzeniowskiego prywatny wariant, który minioną rzeczywistość wspólnotową zastępuje indywidualnym projektem zapośredniczonym w tej rzeczywistości. Obaj starcy z jego komedii sprowadzają wydarzenia zbiorowego życia narodowego pod swój dach. Działa tu jeszcze jeden mechanizm, czyli ograniczenie do własnego świata i własnego języka nałożone przez starców na młodych, co powoduje pewien rodzaj niemożności układania świata na nowo, według odnowionych przez młodość reguł. Jan Garewicz pisał, że „istotą przeżycia pokoleniowego jest przedsmak końca świata: jakimś gronu ludzi, związanych pewną więzią, wali się jego świat”⁴⁴. Mam wrażenie, że to przesunięcie rzeczywistości życia społecznego w obręb żywota prywatnego i rozegranie w tym planie przeniesienia pokoleniowych tradycji i fragmentów historii, sprawia, że koniec świata nie nadchodzi, trwa w oczekiwaniu, chroniąc świat przed zmianą. A może przeciwnie, może właśnie dzięki rozgrywaniu i przechowaniu historii w przestrzeniach prywatnych, sprzęgniętych z indywidualnymi opowieściami, dokonana się transmisja tego, co przeszłe w teraźniejszość. I może każda teraźniejszość potrzebuje starego bohatera.

44 Jan Garewicz, *Pokolenie jako kategoria socjo-filozoficzna*, [w:] *Na krawędzi epoki. Rozwój duchowy i działanie człowieka*, red. Jarosław Rudniański, Krzysztof Murawski, Państwowy Instytut Wydawniczy 1985, s. 142.

ANNA PEKANIEC



OBECNE, NIEWIDOCZNE? STARSZE KOBIETY W AUTOBIOGRAFIACH

Co się stało? Jakby w mieście
Gdy uderzy spiż na trwogę
Tak nieme tłumy niewieście
Przemówiły... gwarną rzeszą
Gdzieś się spieszą...
Gdzie? Niepewne, każdego pytają o drogę.
Wiek nasz! Ty zwan będziesz wielkim kobiet wiekiem!
Niewiasta się ozwała z żądaniem nieznanem:
Dotąd aniołem była lub szatanem –
Dzisiaj chce zostać człowiekiem.

Jadwiga Łuszczewska (Deotyma)

Jadwiga Łuszczewska, słynna warszawska wieszczka-improvizatorka, dostrzegала w 1879 roku efekty zmian zapoczątkowanych przynajmniej sto lat wcześniej. Ożywienie dyskursu emancypacyjnego było na tyle widoczne, że skłoniło ją do postawienia odważnej tezy w formie apelu, implikującej konieczność radykalnych przesunięć w obrębie zarówno obyczajów i konwenansów, jak też projektów tożsamościowych, edukacyjnych i ekonomicznych. Jej teza brzmiała następująco: wiek XIX ma być czasem kobiet. Symptomatyczna dla dyskursu emancypacyjnego metafora głosu, a dokładniej przerwania wielowiekowego milczenia, zmuszała do ponownego przemyślenia zarówno kategorii kobiecości, jak i człowieczeństwa. Postulat rezygnacji z ciasnego gorsetu domowego anioła, odważnego domagania się uznania, wyjścia poza krzywdzące metafory – wyrażnie wpływające na kształt ról społecznych – okazał się atrakcyjny dla współczesnych i przyszłych emancypantek oraz konieczny, choć zarazem dość ogólnikowy. Niósł w sobie ogromny potencjał subwersywny,

nie oferował jednak narzędzi do własnego urzeczywistnienia. Pomimo to teza Deotymy do dziś pozostaje świadectwem zmian, które miały niebagatelny wpływ na sytuację kobiet w Polsce, kraju, który w XIX wieku nie istniał na mapie Europy.

Rozparcelowanie ziem polskich między trzech zaborców w oczywisty sposób odbiło się na dyskursie emancypacyjnym¹, najintensywniej rozwijającym się w zaborze austriackim, najmniej restrykcyjnym. Regulacje prawne obowiązujące w zaborze rosyjskim i pruskim nie oddziaływały pozytywnie na stopniowe przekształcanie społeczno-obyczajowej sytuacji kobiet. Aneta Górnicka-Boratyńska wskazała na nierozzerwalny spłot rozwijającego się w XIX wieku polskiego feminizmu (co ciekawe, skoncentrowanego głównie na zagadnieniach oświatowych) z tendencjami narodowowyzwoleńcymi:

Ruch emancypacyjny kobiet czy nam się to podoba, czy nie, ze względu na specyfikę historii Polski istniał w kontekście dążeń do emancypacji ogólnonarodowej. Mówimy o emancypacji w kraju, w którym wszyscy bez względu na płeć w jakiejś mierze byli zniewoleni. (...) niezwykle silną spójnią łączącą obie płcie okazało się poczucie tożsamości narodowej i wspólnoty, jaka z niej wynika².

1 German Ritz celnie zauważył: „Polska reaguje na utratę państwowości wybuchem narodowej wyobraźni, przy czym idea projektu [budowania narodu – uzupełnia A. P.] dynamizuje i intensyfikuje samo zjawisko. W projektowaniu nowej Polski późne oświecenie spotyka się z romantyzmem. Projekt karmi się pamięcią o upadłej Rzeczypospolitej i myślą polityczną ówczesnej Europy. Praca pamięci nie narusza przy tym oświeceniowej krytyki romantyzmu, lecz raczej ją wymija lub umieszcza w nawiasie. Sarmacko zabarwiona praca pamięci zaczyna się dla romantyzmu zwłaszcza po klęsce powstania listopadowego i stanowi główną podstawę nowo projektowanych mitów historycznych”. German Ritz, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Universitas 2011, s. 184.

2 Aneta Górnicka-Boratyńska, *Wywołać z milczenia, [w:] Chcemy całego życia. Antologia polskich tekstów feministycznych z lata 1870-1939*, wybór i oprac. eadem, Res Publica 1999, s. 18.

Zanim jednak emancypantki zaczęły apelować o zmiany w rodzinnym i społecznym układzie sił, musiały zmierzyć się z konsekwencjami, jakie niosło ze sobą przekonanie o łagodnym charakterze polskiego patriarchy, szlachecka atencja wobec kobiet połączona z romantycznym z ducha kultem Matki Polki³, opiekunki domowego ogniska, wychowawczyni, kobiety rodzącej albo synów walczących o odrodzenie wolnej ojczyzny, albo córki, które w przyszłości staną się nowymi Matkami Polkami, być może już w niepodległej Polsce. Wtedy ich zadanie polegać będzie na rozwijaniu tożsamości narodowej, podtrzymywanej przez lata niewoli, oraz na pielęgnowaniu pamięci o poległych.

Niepodległość przyszła w 1918 roku, przynosząc także przyznanie praw wyborczych kobietom (28 listopada 1918). Nie chcę jednak uprzedzać faktów, gdyż koncentruję moją uwagę na II połowie XVIII wieku oraz wieku XIX jako czasie z kilku względów wyjątkowym dla Polek. Szlacheckie (ale i sarmackie) zaplecze społeczno-obyczajowe w ścisły sposób formatowało oczekiwania wobec kobiet. Po pierwsze: oczekiwano od nich przede wszystkim uległości wobec rodziców, później zaś wobec męża, z którym nierzadko łączyły je nie tyle emocjonalne więzi, ile swoista umowa ekonomiczna. Owszem, zdarzały się także małżeństwa z miłości, będące efektem równego wyboru obojga zainteresowanych, lecz niekoniecznie wpływały one znacząco na charakter związku, o czym świadczą przywołane poniżej wspomnienia. Po drugie: sens życia kobiet nadawało

3 Odsyłam do artykułu Bianki Pietrow-Enker, która dowodzi, że „kobieta już od średniowiecza była jakoby otoczona szczególnym szacunkiem przez mężczyzn. W literaturze można znaleźć liczne portrety pewnych siebie, odważnych postaci kobiecych pochodzących z różnych warstw społecznych, które obok prowadzenia gospodarstwa domowego wywierały znaczny wpływ na małżonka, rodzinę, a nawet na sprawy publiczne. Jeszcze bardziej gotowość społeczeństwa do otaczania kobiety czcią wzrosnąć miała w okresie zaborów. W czasach niewoli od matki zależało podtrzymywanie w domu kultury polskiej – ona to bowiem wychowywała dzieci zgodnie z narodową tradycją”. *Bianka Pietrow-Enker, Tradycje szlacheckie a dążenia emancypacyjne kobiet w społeczeństwie polskim w dobie rozbiorów*, tłum. Irena Koberdowa, [w:] *Kobieta i edukacja na ziemiach polskich XIX i XX wieku*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, t. 2, cz. 1, DiG 1995, s. 9.

macierzyństwo jako gwarant szacunku i, oczywiście, przedłużenia rodu. Po trzecie: spodziewano się, że jako córki, matki i babki pozostaną kobiety w cieniu mężczyzn, czyli ograniczą swoją aktywność do sfery domowej. Ten postulat w dużej mierze dotyczył szlachcianek i mieszczanek, ale już niekoniecznie arystokratek. Pokazuje to najlepiej działalność Izabeli z Flemingów Czartoryskiej (1746-1835), pani na Puławach i mecenas, żywo zainteresowanej polityką, autorki słynnych *Myśli różnych o sposobie zakładaniu ogrodów* (1805), pomysłodawczyni Domu Gotyckiego, którego zbiory stały się załącznikiem kolekcji dziś prezentowanej w krakowskim Muzeum Czartoryskich.

Liczono jednak na to, że kiedy zajdzie potrzeba, kobiety przejmą „męskie” funkcje związane z zarządzaniem finansami. Zauważyła to Bianka Pietrow-Enker, pisząc o aktywności politycznej – czy nieco szerzej: publicznej – doby szlacheckiej:

Studia biograficzne często naprowadzają na ślady działalności szlachcianek zdumiewająco samodzielnych, poważnie zaangażowanych w sprawy społeczne, kulturalne i gospodarcze. Zapewne powodowała to częsta nieobecność mężów – wskutek udziału w wojnach lub sprawowaniu urzędów. W tych bowiem przypadkach mężowie powierzali im zarząd rozległych często dóbr – wraz ze wszystkimi związanymi z tym obowiązkami. Niektóre kobiety tak znakomicie je spełniały, że mężom pozostawała tylko rola reprezentowania rodziny na zewnątrz. Na żony, siostry, matki, spadała często tak wielka odpowiedzialność, że to one stawały w sądach w sprawach procesowych. Niektóre z nich zakładały manufaktury, zajmowały się handlem, a nawet polityką⁴.

Tezy Pietrow-Enker podtrzymuje Nora Koestler, która przypomina także o kontekstach ówczesnych przemian i charakteryzuje emancypujące się grupy.

Nie tylko zamożne szlachcianki na przełomie XVIII i XIX wieku brały czynny udział w życiu mniejszych lub większych wspólnot. Podobne tendencje pojawiły się także w środowisku drobnoszlacheckim. Coraz

4 *Ibidem*, s. 13.

częstsze wychodzenie z przestrzeni ściśle związanej z domem silnie wiązało się z domaganiem się swobodniejszego dostępu do edukacji, która dotąd ograniczała się do nauczania prowadzonego przez guwernantki i bony. Szlachcianki w XVIII wieku, apelując o zmianę modelu wiedzy dostarczanej młodym kobietom, krytycznie odnosiły się do sarmackich przyzwyczajęń, protestowały przeciwko ewidentnej ciasnocie horyzontów. Dobrze ilustrują to *Listy Elżbiety Rzeczyckiej* (1824) Klementyny z Tańskich Hoffmanowej⁵. Koestler przywołuje, wartą podkreślenia, symptomatyczną deklarację Elżbiety Drużbackiej, która na początku XVIII wieku napisała: „Urodziłam się w Polsce i w Polsce dorosłam. W wolnym narodzie i ja mam prawo mieć własny głos i powiedzieć: Nie pozwalam, jeśli nie chcę”. Następnie badaczka dodaje:

Było to na długo przed powołaniem słynnej Komisji Edukacji Narodowej, która zamierzała zająć się wykształceniem kobiet i nawet domagała się zakładania szkół elementarnych dla dziewcząt. Podobne zamierzenia długo jeszcze musiały czekać na realizację, lecz prace Komisji pomogły przełamać tamy emancypacji kobiet. Towarzyszyły jej ostre głosy mężczyzn: „Kobiety biorą udział w posiedzeniach sejmku, dają znaki posłom, wpływają na życie publiczne, gdzie tylko mogą”⁶.

Szkoły dla kobiet zaczęły powstawać na początku XIX wieku, ich programy były niezbyt praktyczne, niemniej sama możliwość powołania ich do życia stanowiła ważny krok naprzód. Nim jednak do tego doszło, kobiety coraz śmielej angażowały się w działania poza przestrzenią domową. Sprzeciwiali się ich narastającej aktywności nie tylko ojcowie, mężowie, ale i uczestnicy sejmików; tezy o przyporządkowaniu kobiet do sfery domowej były zbyt silnie zakorzenione. Poza tym ewentualność, a właściwie konieczność dzielenia się władzą zawsze budzi opór. Czy kobietom starającym się brać czynny udział groziły jakieś reperkusje?

5 Zob. Nora Koestler, *Kobiety polskie między społeczeństwem tradycyjnym a nowoczesnym*, tłum. Irena Koberdowa, [w:] *Kobieta i edukacja...*, s. 29.

6 *Ibidem*.

Z pewnością narażały się na kpiny, obmowę. Myślę jednak, że jeśli dysponowały odpowiednimi finansami, mogły liczyć na tolerancję.

Zainicjowane w XVIII wieku ruchy emancypacyjne znalazły odzwierciedlenie w działalności literackiej i publicystycznej Klementyny z Tańskich Hoffmanowej, Narcyzy Żmichowskiej i środowiska Entuzjastek⁷, Elizy Orzeszkowej i jej wiernych uczennic, Gabrieli Zapolskiej, młodej Zofii Nałkowskiej, czy – już w dwudziestolecie międzywojennym – Ireny Krzywickiej. Nie wolno zapomnieć o walce sufrażystek – z Pauliną Kuczalską-Reinschmit i Józefą Bojanowską na czele – o prawa kobiet do głosowania. Poszerzający się dostęp do edukacji, łącznie z możliwością studiowania, szedł w parze z wkraczaniem kobiet na rynek pracy. Warto jednak odnotować, że część kobiet nie zgadzała się z postulatami postępowych współobywatelek⁸. Stały na straży „odwiecznych” praw, gdyż

7 Sporo uwagi Entuzjastkom poświęciła Grażyna Borkowska. Zob. Grażyna Borkowska, *Literatura i „geniusz kobiecy: wiek XIX i wiek XX*, [w:] *Kultura i kobieta. Wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i niepodległym państwie polskim*, red. Anna Żarnowska, Andrzej Szwarz, DiG 1996; eadem, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, IBL 1996. Była to grupa emancypantek skupionych wokół Narcyzy Żmichowskiej, dbających o samorealizację, nie stawiających na pierwszym miejscu dyskursu narodowowyzwoleńczego (choć nie stroniących od zaangażowania w działalność konspiracyjną, krytycznie refleksyjną), ceniących wolność osobistą, niechętnych instytucji małżeństwa rozumianej jako układ między rodzinami. Stawiały na uczucia, szacunek, odpowiedzialność, nierzadko pracowały, aby móc się utrzymać. Entuzjastkami były m. in. Emilia Gosselin, Anna Skimborowiczowa, Bibianna Moraczewska, Faustyna Morzycka, Wincenta Zabłocka, Tekla Dobrzyńska, Paulina Zbyszewska.

8 Miano obywaterek otrzymały kobiety w chwili, kiedy Polska chyliła się ku upadkowi i następnie na długie lata zniknęła z mapy Europy. W 1794 roku współobywatelkami nazwał je Tadeusz Kościuszko. Sławomira Walczewska podkreśla: „Kobiety w Polsce nie musiały domagać się dla siebie miana obywaterek, jak kobiety z krajów Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych. Przyszło ono do nich z zewnątrz, jako wyzwania, obowiązek, nakaz moralny. (...) Gdy w początkach XX wieku państwo polskie zaczęło mieć szansę na odrodzenie, obywatelstwo kobiet znów zaczęło być problematyczne. W końcu XVIII wieku było jednak godnością świeżo nadaną kobietom”. Sławomira Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, eFKA 2000, s. 41.

dzięki nim miały gotowe recepty na wypełnianie przypisanych im ról społecznych w wyraźnie patriarchalnym społeczeństwie, które uznawały za własne. Dobrze przecież zdawały sobie sprawę z tego, że odważniejsze próby wyjścia poza ciasne, ale zapewniające pewien margines swobody ramy porządku społecznego, oznaczały nie tylko bunt przeciwko męskim ustaleniom, lecz również niosły ze sobą ryzyko porażki, wykluczenia i drwin. Dlatego też wołały pozostać tam, gdzie im kazano. Dorota Zamojska podkreśla wyraźnie, że

długotrwała i masowa akceptacja pozycji zależnej nie mogła wynikać wyłącznie z rzekomej słabości płci niewieściej, z niezdolności do przełamania barier prawnych i obyczajowych. Widocznie ta pozycja społeczna musiała mieć również swe dobre strony, okupujące mankamenty. Wydaje mi się, że było to przede wszystkim poczucie bezpieczeństwa. Określenie niewieściego miejsca w zhierarchizowanym społeczeństwie i zdjęcie z barków kobiety troski o byt materialny mogło – przynajmniej w wyższych warstwach społecznych – być odczuwane jako przywilej. Naczelne cnoty niewieście: posłuszeństwo, skromność, grzeczność jawiące się nam dziś jako ograniczające kobiecą osobowość, były jednocześnie pancerzem, broniącym ją przed światem zewnętrznym. Określając ściśle właściwy sposób zachowania się w każdej sytuacji, otaczały kobietę murem, chroniącym jej intymność równie skutecznie, co najgrubsze mury klasztorne. Straszliwy trening, jakiemu dziewczęta podlegały dla wpojenia zasad grzeczności – w naszym pojęciu łamiący osobowość dziecka – w pojęciu współczesnym dawał maksimum samokontroli⁹.

W szeroko zakrojonym, choć niejednorodnym projekcie emancypacyjnym pozornie uwzględniano wszystkie kobiety. Nietrudno jednak zauważyć, że na marginesie pozostała co najmniej jedna grupa. Choć uwzględniano jej istnienie w planie ogólnym, nie brano jej dostatecznie pod uwagę. Mam na myśli kobiety w starszym wieku. Niegdysiejsze matki i babki. Pełniły one ważne funkcje, nierzadko zastępując nieobecnych (z różnych względów) mężczyzn (babki często przejmowały funkcje matek), podejmowały kluczowe decyzje dotyczące całej rodziny, często przedkładając

9 Dorota Zamojska, *Inny model feminizmu*, [w:] *Kobieta i edukacja...*, s. 45.

osobiste szczęście jej poszczególnych członków nad dobro ogółu. Władza i poświęcenie – to dwa emblematy Matki i Babki Polki. Oczywiście to załedwie wstęp do bardziej pełnego zestawu ich potencjalnych identyfikacji.

Pozwolę sobie w tym miejscu na niewielką dygresję. Z powyższych uwag wynika, że starsze kobiety stanowiły grupę silnie obecną, ale jednocześnie wymazywaną z publicznej dyskusji. Choć potrzebne, wręcz niezbędne, miały pozostać na uboczu, nie przyciągać zbędnej uwagi. Kobiety w starszym wieku, na ogół babki, miały być „nie tylko radością, ale i światłem rodziny swojej”¹⁰. Obarczając je tak poważnym zadaniem, zapominano jednak o nich na przykład w poradnikach, a jeśli brano je pod uwagę, to tylko w kontekście porad zdrowotnych. O zestaw rad dla starszych kobiet zadbała natomiast Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, przypominając o należnym im szacunku. Apelowwała także do nich samych, żeby nazbyt pochopnie nie poddawały się zniechęceniu i walczyły z pojawiającym się często poczuciem własnej nieistotności, niedowartościowania i przesunięcia na dalszy plan. Autorka *O powinności kobiet* sugerowała, by kobiety w podeszłym wieku:

Miały znaleźć dla siebie cel do dalszej egzystencji, pomagać młodym radą, mieć zawsze jakieś zajęcie, żyć już nie dla siebie, ale dla rodziny i postarać się nie być dla nikogo ciężarem. Pisarka zalecała, by cały swój czas spędzały w domu, unikały zabaw i zgromadzeń towarzyskich. W rodzinnym gronie miały swoją dobrocią i pobyżaniem dawać młodszym przykład dobrego zachowania¹¹.

W praktyce bywało różnie. Często babki z pozycji wszechwładnej nestorki rodu wracały do pełnienia funkcji matki. Opiekowały się wnukami

10 Monika Stawiak-Ososińska, *Pończta, uległa, akurata... Ideał i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku (w świetle ówczesnych poradników)*, Impuls 2009, s. 297. Badaczka cytuje fragment poradnika Marcjanny Mirskiej *O kobietach* (1846). Na podstawie poradników wnioskuje ponadto, że w XIX wieku Polki określane mianem starszych miały ponad 50–52 lata, dziś granica ta uległa przesunięciu, a kobiety pięćdziesięcioletnie uchodzą za osoby w średnim wieku. Zob. Monika Stawiak-Ososińska, *op. cit.*, s. 197.

11 *Ibidem*, s. 297.

i wnuczkami, dbając nie tylko o ich zdrowie i wykształcenie¹², ale przede wszystkim zapewniając im emocjonalne wsparcie.

Niekiedy jednak opiekuńczy aspekt ról społecznych, przyporządkowujących stare kobiety do konkretnych przestrzeni życia rodzinnego, przeradzał się w nadopiekuńczość lub wręcz swego rodzaju tyranię domową i ekonomiczną, opieka/władza przeradzała się w przemoc, a czuła opiekunka stawiała się groźną matriarchinią. Wizerunki starszych kobiet w oświeceniowej, romantycznej i pozytywistyczno-młodopolskiej literaturze dokumentu osobistego, oscylując między skrajnymi wizerunkami, dostarczają też szereg pośrednich wariantów. Pomiędzy obrazem oddanej piastunki a wizerunkiem autorytarnej zarządczyni odnaleźć można postacie nie tak wyraziste, lecz zawsze silnie wpisujące się w konteksty obyczajowo-historyczne. Ich obecność, mniej lub bardziej spektakularna, ewidentnie wynikała z uczestnictwa w grze uwidaczniania – zakrywania, (nie)dosttrzanego działania – ugodowego, spektakularnego, transgresyjnego, buntowniczego, koncyliacyjnego, lub inaczej, wszelkiej aktywności mającej na celu zmiany, zarówno w mikroprzestrzeni rodzinnej, jak i w perspektywie makro, poza jej obrębem. Obecne w życiu rodzin starsze kobiety, nierzadko pozostawały niewidoczne w przestrzeni wyznaczonej przez reguły dyskursu publicznego czy politycznego. Niewidzialność, czy też zamazana lub niedostatecznie eksponowana przez członków rodziny obecność, starych kobiet w żadnym stopniu nie umniejsza ich roli. Każę jednak na nie patrzeć jako na grupę, której funkcjonowanie w narodzie, społeczeństwie i rodzinie było o tyle oczywiste, o ile wyjątkowo złożone. Na czym polegała owa złożoność?

Przedę wszystkim złożoność zasad funkcjonowania kobiet w starszym wieku wynikała z tego, że musiały one przestrzegać wielu zakazów i nakazów, przyjmować nie zawsze fortunne rady od mężów, teściów i teściowych,

12 Jean-Pierre Bois podkreśla: „Prawdziwy wzrost znaczenia starej kobiety w XVIII-wiecznej rodzinie dokonał się wówczas, gdy wzięła w swoje ręce wychowanie wnuków”. Jean-Pierre Bois, *Historia starości. Od Montaigne’a do pierwszych emerytur*, tłum. Katarzyna Marczevska, Volumen 1996, s. 162.

osób lepiej sytuowanych ekonomicznie, pod przymusem akceptować własną (nierzadko wysoką) pozycję w rodzinie, która jednak oznaczała dla nich także przymus jeszcze bardziej rygorystycznego respektowania reguł (współ)życia rodzinnego. Widać to szczególnie dobrze w zachowanych i wydanych (szeroko rozumianych) autobiografiach kobiet. Zróżnicowane genologicznie, tematycznie, spisywane z pewnej perspektywy czasowej – dziś funkcjonują nie tylko jako dokumenty historyczne, lecz przede wszystkim jako świadectwa doświadczania ówczesnej rzeczywistości przez kobiety, które nierzadko okazują się zdolnymi literatkami i skrupulatnymi kronikarkami rodzinnymi. German Ritz, wskazując na kulturotwórczą funkcję (głównie romantycznej) autobiografistyki, akcentował jej „przestrzenny wymiar”. Na czym miał on polegać? Ritz tak to wyjaśnia:

Przestrzenie wspomnień często mają charakter archetypowy, dominuje głębinowa przestrzeń dworu szlacheckiego, który wraz z innymi dworami tworzy spójną sieć. Szlachecka kartografia bazuje na pałacach i kościołach. Przestrzeń staje się swojska za sprawą wspólnej przynależności do stanu szlacheckiego i religii katolickiej. Swoim miejscem w tej przestrzeni jednostka poświadcza istnienie niewidzialnej Rzeczypospolitej, niejako stwarza ją, bo w przeciwieństwie do innych nowoczesnych kultur ta przestrzeń nie jest definiowana przez żaden ośrodek, ale rodzi się w dowolnym punkcie¹³.

Bez dwóch zdań, szlachecki dworek – oświeceniowy i romantyczny – był przestrzenią, która wprawdzie istniała realnie, ale miała w sobie też niebagatelny potencjał metaforyczny. Przypomniała o tym Agnieszka Ziółowicz we wstępie do antologii komedii dworskowej:

Komediowy dwór stał się swego rodzaju pomostem między przeszłością a teraźniejszością narodowej kultury, skupił w sobie doświadczenie wielu pokoleń Polaków. Mógł więc jednocześnie aspirować do roli zwierciadła życia domowego i być jego alegorią, scenicznym substytutem ojczyzny, z całym bogactwem jej dziejów i tradycji¹⁴.

¹³ German Ritz, *op. cit.*, s. 186.

¹⁴ Agnieszka Ziółowicz, *Wstęp*, [w:] *Komedia dworskowa. Antologia*, wybór i oprac. eadem, Księgarnia Akademicka 2006, s. 18.

I choć niektóre z bohaterek niniejszego szkicu nie mieszkały w dworach, lecz należały do klasy mieszczańskiej, to jednak ze względu na więzi rodzinne znały atmosferę dworku. Niczym w soczewce skupiały się w niej losy Polaków i Polek. Grupą najrzadziej dostrzeganą przez polityków, artystów, członków rodzin i decydentów były wśród nich starsze kobiety. Jak przebiegało ich życie? O tym poniżej.

Wyjątkowo barwne wspomnienia Wirydianny Fiszerowej, a dokładanie Wirydianny z Radolińskich Kwileckiej, *secundo voto* Fiszerowej (1761–1826), to niezwykła kronika życia na przełomie XVIII i XIX wieku. Sam Tadeusz Kościuszko wyswatał ją z młodszym o ćwierć wieku Stanisławem Fiszerem, ona zaś darzyła Naczelnika autentyczną sympatią, niekiedy graniczącą z zauroczeniem. Jej wspomnienia składają się w dużej mierze z serii portretów rodzinnych, których prezentacja okazała się doskonałym przyczynkiem do nakreślenia pełnego szczegółów obrazu obyczajowości, tak silnie determinującej rolę kobiet – nie tylko w rodzinie, ale i poza nią. Fiszerowa we wstępie deklaruje, że opowieści, które następnie przywoła, to swego rodzaju dodatek do zasadniczego przedmiotu jej rozważań, czyli wydarzeń społeczno-politycznych w Polsce u progu rozpadu i w pierwszych dekadach rozbiorów. Wskazując na rosnący popyt wśród czytelników na literaturę pamiętnikarską, postanowiła zmienić wizerunek ojczyzny i jej obywateli, gdyż jej doświadczenie lekturowe wskazywało na to, że często „najsławniejszych jej synów przedstawia się jako mizernych bohaterów «buduarowych»”¹⁵. Pełna szczytnych intencji wyjaśnia zatem:

W nastroju politycznego oburzenia chwyciłam za pióro, by sprostować te bezecności. Postawiłam sobie za zadanie napisanie opowieści prawdziwej, zachowując przy tym aurę powieściową (...). Będzie to historia mojego życia. Sceną będzie, siłą rzeczy, moja ojczyzna. (...) Wynikiem mojej pracy będzie szkic kreślony z natury tego kraju, tak źle położonego, że pozostał krainą z baśni. (...) Trzeba mieszkać w Polsce lub tam się urodzić, by móc wydać o niej

15 Wirydianna Fiszerowa, *Dzieje moje własne i osób postronnych. Wiązanka spraw poważnych, ciekawych i błahych*, tłum. Edward Raczyński, Świat Książki 1998, s. 3. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

sąd zdrowy. Trzeba uzbroić się w bezstronność w ocenie tak jej zalet, jak i wad. Tak sobie postanowiłam postępować i chcę słowa dotrzymać. Będzie mnie to kosztowało mniej, niżby się wydawać mogło, jestem bowiem z natury bardziej surowa dla tych, których kocham niż dla obojętnych (s. 3-4).

Rzeczywiście, dyskurs polityczno-historyczny i prywatny ściśle splatają się ze sobą w narracji Fischerowej, która pilnie i rzetelnie portretuje kobiety z własnej rodziny, zarówno ze strony ojca, jak i matki. To przede wszystkim babce po kądzieli poświęca sporo uwagi.

Wirydianna Bnińska (*primo voto* Raczyńska, *secundo voto* Mielżyńska, urodzona 1718 lub 1719, zmarła w 1797 roku) pochodziła ze znaczącego, acz finansowo podupadłego rodu. Dlatego jej małżeństwo z majątnym wojewodzicem Leonem Raczyńskim wydało się jej rodzinie nad wyraz korzystne. Mąż nie okazał się człowiekiem łatwym w pożyciu, ale młoda żona umiała okiełznać jego porywczy charakter, o czym niejednokrotnie, z wyraźną dumą, opowiadała wnuczkom. Choć wiele razy była w ciąży i rodziła, jedynie trójka jej dzieci osiągnęła dojrzałość. Katarzyna, matka autorki, w wieku dwunastu lat została wydana za czterdziestoletniego Józefa Radolińskiego. Choć była nader chimeryczna, despotyczna i wymagająca, bardzo kochała matkę. Jak Wirydianna zapamiętała babkę? Według niej była to kobieta niecierpliwa, władcza, a jednocześnie dość ugodowa i opanowana, pobożna, dość pogodnego usposobienia. Należy to szczególnie podkreślić, kiedy wziąć pod uwagę jej pierwsze małżeństwo, czysto prestiżowe, i drugie, po roku wdowieństwa. Młodszego o dziesięć lat Józefa Mielżyńskiego poślubiła za namową rodziny, a szczególnie kuzynki, która „wbiła jej w głowę, że nie będzie umiała zawiadywać powierzonym sobie majątkiem mężowskim i do ruiny doprowadzi swoje dzieci, jeśli bezzwłocznie nie znajdzie dla nich opiekuna. (...) Stało się to właśnie, czego pragnęła uniknąć. Związała sobie ręce” (s. 10). Nie udało się uniknąć sporego bałaganu w finansach rodziny, a mąż, nałogowy alkoholik, choć szanował żonę, przysparzał jej sporo zmartwień. Ona „darzyła go respektem wzajemnym, nie dlatego, by o to nalegał, ale na skutek przekonania, że zarówno natura, jak religia nakazują kobiecie

uległość wobec męża” (s. 11). Ponieważ nie doczekała się dzieci z drugiego małżeństwa, całą uwagę skupiła na wnukach. Choć o nie dbała, to traktowała dość chłodno, była surowa i wymagająca, często stosowała kary cielesne (na przykład chłostę). Z biegiem lat złagodniała, stała się bardziej serdeczna, co wynikało także z nasilającej się z wiekiem religijności. Jak zapewnia Fiszerowa, babka zmarła, mając siedemdziesiąt dziewięć lat, jako osoba szanowana i ceniona ze względu na trzeźwe podejście do życia. Podkreśla także jej niewielkie wykształcenie, choć nie miało większego wpływu na to, jak ją postrzegano. Wirydianna Mielżyńska pełniła wszelkie funkcje przypisywane babkom-szlachciankom – opiekowała się wnuczętami, stała na straży wartości chrześcijańskich, ze stoickim spokojem znosiła wszelkie niedogodności ze strony męża. W centrum jej uwagi znajdowała się przede wszystkim sfera domowa, nie rościła sobie praw do wychodzenia poza nią i za własny przyjmowała tradycyjny podział ról, który choć z pewnością ograniczał, to przecież gwarantował jasne reguły życia rodzinnego.

W zestawieniu z autobiograficznymi zapiskami Fiszerowej przeczytać można historię rodzinne Henrietty z Działyńskich Błędowskiej (ur. 1794). Nie dość, że opowiedziała je rzetelnie, z kobiecej perspektywy, to naszkicowała całą galerię portretów silnych, dojrzałych kobiet, tym samym kreśląc fascynujący reportaż z przełomu XVIII i XIX wieku. Jego bohaterkami są starsze, władcze kobiety, decydujące o losach wszystkich członków rodzin, starające się uprawiać politykę rządów silnej ręki. Należy do nich też babka Woroniczowa, arystokratka, mieszkająca na prowincji, czynnie zaangażowana w wychowanie wnucząt. Henrietta wspomina ją następująco:

Babka moja, sześćdziesięciokilkuletnia trzeźwa i czynna osoba, interesami tak prawnymi, jako i majątkowymi zarządzała i dobrze nimi kierowała. Typem była dawnej prawdziwej arystokratki prowincjonalnej, gdyż rzadko i na krótko w stolicy bywała. Bardzo gościnna, okoliczną szlachtę uprzejmie przyjmowała i u nich bywała. Z jakim też uszanowaniem przyjmowano ją i witano! Widziałam nieraz, iż poważne nawet sąsiadki w rękę ją całowały, o protekcję

prosiły, gdyż jak mówili, trzęsła trybunałami, a na wyborach obywatelskich, kogo chciała być wybrany. Zawsze na wybory do Żytomirza przyjeżdżała dwornie z kuchnią, kredensem, i co dzień uczyły, obiady dawała. Za jej protekcją Morzkowski, którego z palestry lubelskiej wydobyła i pokierowała, został prezesem Sądu Głównego¹⁶.

Powyższa charakterystyka mówi sama za siebie. Babka Henrietty układała małżeństwa, kształtowała politykę w bliskim jej regionie, cieszyła się ogólnym szacunkiem, miała też spore możliwości finansowe, które z pewnością pomagały jej w realnym sprawowaniu władzy. Prowincjonalna arystokratka chętnie korzystała z posiadanych wpływów. Przypomina więc nieco panią Bywalską z *Małżeństwa z kalendarza* Franciszka Bohomolca (1766). Podkreślić jednak należy, że zakres jej działań wykraczał daleko poza krąg rodzinny.

Natomiast matka Jadwigi Prendowskiej (1832-1915) miała do spełniania nie lada zadanie, kiedy córka wyjątkowo zaangażowana politycznie, biorąc czynny udział w powstaniu styczniowym, jej właśnie powierzyła opiekę nad najmłodszymi członkami rodziny. Jadwiga pełniła funkcje powstańczej aprowizatorki, kurierki (między innymi Mariana Langiewicza) i konspiratorki. A zatem realizowała, nieco przewrotnie, obowiązujący wzorzec Matki Polki. Nie tylko poświęcała swoją uwagę rodzinie i działała w kręgu domowym, lecz także – a może przede wszystkim – okazała się oddaną obywatelką nieistniejącego państwa, do którego odrodzenia chciała się przyczynić na tyle, na ile to od niej, jej woli i sił zależało. Nieocenioną pomocą służyła jej właśnie Brygida z Reklewskich Wojciechowska. Praktycznie i teoretycznie na jej barkach spoczywał ciężar prowadzenia domu, gospodarstwa, opieki nie tylko nad wnuczętami, ale i powstańcami¹⁷. Ukrywając ich, opatrując rannych, zapewniając im

¹⁶ Henrietta z Działyńskich Błędowska, *Pamiętka przeszłości. Wspomnienia z lat 1794-1832*, oprac. Ksenia Kostenicz, Zofia Makowiecka, Państwowy Instytut Wydawniczy 1960, s. 23.

¹⁷ „Moja biedna matka mocno się troszczyła, kto nakarmi inwentarz, odpędzi zacier w gorzelni. Mnie wypadki pochłaniały i nic innego mnie nie obchodziło”. Jadwiga Prendowska, *Moje wspomnienia*, przedmowa, przypisy Eligiusz Kozłowski, Kazimierz Olszański, Wydawnictwo Literackie 1962, s. 55.

możliwość ucieczki (oczywiście nie oznaczała ona rezygnacji z udziału w powstaniu, lecz dawała szansę przegrupowania sił) narażała na niebezpieczeństwo nie tylko siebie, lecz także podopiecznych, pozostałych mieszkańców dworku w Mircu (własność męża i powstańca), razem ze służbą. Jednak obowiązek względem ojczyzny okazał się silniejszy. Warto zaznaczyć, że udział kobiet w powstaniu styczniowym nie był tylko kwestią wyboru, lecz stanowił konsekwencję idei wpajanych im od najmłodszych lat. Dwory nierzadko przecież funkcjonowały jako swoiste ostoje polskości, a zamieszkujące je i zaangażowane patriotycznie rodziny traktowano jako *pars pro toto* uciśnionego narodu. Nie inaczej było w przypadku rodzinnego gniazda Jadwigi. W *Przemowie* do jej barwnych, pełnych szczegółów wspomnień edytorzy odnotowują:

Młodość Autorki upływała w atmosferze żywych tradycji patriotyczno-powstańczych, typowej dla tysięcy małych dworków szlacheckich (...). Dwór łomnieński nie zaniedbuje również dobrych stosunków ze wsią. (...) Żona jego [ojca Prendowskiej, Kajetana Wojciechowskiego, weterana wojsk napoleońskich, uczestnika powstania listopadowego – uzup. A. P.] jest zapobiegliwą gospodynią, „pełną taktu i dobroci”, samarytanką wsi¹⁸.

Choć odpowiedzialna, świadoma powagi sytuacji i zaradna Brygida Wojciechowska mogłaby uchodzić za osobę o sporym zacięciu emancy-pacyjnym, takie wrażenie jednak myli. Swoje przedsięwzięcia, mniej lub

Jeszcze przed II wojną światową Maria Bruchnalska napisała wspaniałą monografię historyczną, w której możliwie jak najpełniej opisała mniej lub bardziej bezpośrednie zaangażowanie kobiet w styczniowy zryw. Zob. Maria Bruchnalska, *Ciche bohaterki. Udział kobiet w powstaniu styczniowym*, Wydawnictwo Towarzystwa św. Michała Archanioła 1933. Odsyłam również do dwóch innych publikacji: Danuta Dąbrowska, *Udomowiony świat. O kobiecym doświadczaniu historii*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego 2004; „LiteRacje” 2013, nr 1, numer monograficzny poświęcony powstaniu styczniowemu; połowa artykułów bazuje na kobiecych relacjach o (udziale w) powstaniu.

18 Eligiusz Kozłowski, Kazimierz Olszański, *Przedmowa* [w:] Jadwiga Prendowska, *op. cit.*, s. 6.

bardziej dobrowolne, traktowała jako wypełnianie patriotycznego obowiązku. I tu ogromną zaletą okazał się jej wiek, gdyż jako osoba starsza budziła szacunek i odsuwała od siebie podejrzenia o konspirowanie. Była swego rodzaju Babką Polką – poświęcenie i troska o innych, podbudowane głębokim patriotyzmem, wyznaczały horyzont jej działań.

Poświęcenie stanowi także jeden z głównych rysów biograficznych Jadwigi Łuszczewskiej (1834–1908). Nie miało ono jednak nic wspólnego z dbaniem o tożsamość narodową, albo – inaczej – akurat z tym miało bardzo niewiele wspólnego. Słynna Deotyma przypominała bowiem niefortunną bohaterkę liryczną mikrowiersza *Przeznaczenie kobiety* własnej matki, słynnej w dziewiętnastowiecznej Warszawie Magdaleny (Niny) Łuszczewskiej, w którym czytamy:

Kochać w milczeniu – mówić w spojrzeniu,
Cierpieć w westchnieniu – żyć w poświęceniu¹⁹.

Ona także całe życie milczała, choć sporo pisała i improwizowała; cierpiała, choć nigdy się nie skarżyła. Kiedy matka kazała jej wybierać między twórczością a założeniem rodziny, wybrała poezję. Zyskując słowa, straciła życie poza nimi. Przez część swoich współczesnych zaczęła być z biegiem czasu postrzegana jako kobieta-dziecko, która istnieje gdzieś pomiędzy podziwem a lekceważeniem, sympatią a współczuciem, graniczącym z politowaniem. Kiedy dobiegła sześćdziesiątki, porzuciła tę ograniczającą identyfikację, pozwalając sobie samej na niespotykaną szczerość:

Było to w roku 1892 okrągåło w czterdzieści lat po rozpoczęciu mojego pisarskiego zawodu. Od tej chwili, i dopiero od tej chwili uczułam się umysłowo dojrzałą. Zwycięstwo to ucieszyło mnie niewymownie. Teraz mogę już wygrać, co mi się spodoba i jak mi się spodoba (...). Przez lat czterdzieści pisanie było dla mnie męką i postrachem. Brałam się do niego tylko z obowiązku. Teraz, od lat pięciu jest mi bardzo miłym²⁰.

19 Hipolit Skimborowicz, *Magdalena Łuszczewska i jej salon*, [w:] Jadwiga Łuszczewska, *Pamiętnik 1834–1897*, Czytelnik, s. 187.

20 Jadwiga Łuszczewska, op. cit., s. 171.

Dopiero w podeszłym wieku zdobyła się na odwagę, by powiedzieć, że znaczna część jej życia oznaczała dla niej czystą udrękę, znaczoną ograniczeniami i przymusem. W końcu pokochała to, co sprawiło, że nigdy nie założyła rodziny i pozostała samotna, mimo sporego kręgu znajomych. To starość dała jej siłę, by zmierzyć się z samą sobą. Łuszczewska, choć z pewnością wyjątkowa jako twórczyni, modelowo pokazuje trudności, na które napotykały kobiety bytujące poza małżeńską i macierzyńską ekonomią. I rzeczywiście, dopiero rękojmnia wieku zapewniła jej możliwość pełnego decydowania o sobie, świadomych podsumowań, jasnego określania priorytetów.

Nieskłonna do intymnych zwierzeń Eliza Orzeszkowa (1841–1910) nigdy nie napisała dłuższego tekstu autobiograficznego, oczywiście, jeśli nie liczyć wieloletniej korespondencji z licznymi adresatami, wydanej w dziewięciu tomach. A jednak znajomym udało się namówić ją na skreślenie kilku, niedługich szkiców wspomnieniowych. Autorka *Nad Niemnem* szczególnie ciepło wypowiadała się o swojej babce ze strony matki, Elżbiecie z Kaszubów Kamieńskiej²¹. Dbała ona o wnuczkę, starała się, żeby we wdzięcznej pamięci przechowała ojca, Benedykta Pawłowskiego. Nawet jeśli potrafiła docenić zięcia, to przecież nie mogła przeboleć jego przynależności do ruchu wolnomularskiego. Orzeszkowa odziedziczyła po nim kolekcję obrazów i świetnie zaopatrzoną bibliotekę, którą niestety straciła już jako mężatka. Ocalało zaledwie kilka czy kilkanaście egzemplarzy – wśród nich Voltaire, Rousseau, Diderot. Choć intelektualny spadek przepadł po zamążpójściu, lektury z pewnością wywarły spory wpływ na jej światopogląd. W *Pamiętniku* pisanym na usilną prośbę Leopolda Meyeta wyraźnie podkreślała:

21 „Ja i siostra moja hodowane byłyśmy przy babce, której obraz jedyne wspomnienie tkliwości rzuca mi na lata rodzinne”. Krótki passus z czwartego tomu listów Orzeszkowej nie wymaga komentarza. Zob. Eliza Orzeszkowa, *O sobie*, Czytelnik 1974, s. 151 (przypis).

Ta swoboda myślenia i brak wszelkich praktyk religijnych u ojca i stryja była przez czas krótkiego pożycia rodziców moich jedynym cierpieniem w życiu mojej drogiej babki (...) kobiety, której pamięć jest mi nad wyraz miłą i świętą, ale której staroświecka, naiwna pobożność pogodzić się nie mogła ze sposobem myślenia filozoficznego zięcia, skądinąd szanowanego i potem ze czcią i miłością przez nią samą wspominanego. Ileż razy, w ciągu dzieciństwa mego, u kolan babki siedząc, słuchałam opowiadań jej o cnotach ojca i rozumie (...). Kiedy miałam lat cztery – sześć, kilka razy znalazłam ją stojącą przed portretem ojca, w niego zapatrzoną i cicho płaczącą; spostrzegłszy mnie przy sobie, pokazywała portret i mówiła: „Pamiętaj, abyś była do niego podobna, pamiętaj, abyś była taką, jak on”²².

Babka, po ponownym zamążpójściu matki Orzeszkowej, praktycznie przejęła opiekę nad nią i jej siostrą Klementyną, która zmarła, będąc nastolatką. Zamieszkała z dziewczętami, nadzorując ich wychowanie oraz zapewniając odpowiednią porcję czułości, oszczędnie dawkowej przez zajęętą nowym mężem matkę. We *Wspomnieniach* (także napisanych za namową znajomego, tym razem Aurelego Drogoszewskiego) Orzeszkowa podkreśla: „Całe dnie i wieczory przepędzałam z babką, z małym kółkiem jej znajomych, którzy ją odwiedzali, z osobami przychodzącymi do dawań mi lekcji i – dopóki żyła – z Klemunią”. Dzieciństwo skończyło się wraz z decyzją matki o wysłaniu dorastającej córki na pensję do warszawskich sakramentek. Pięć lat spędzonych w stolicy nieistniejącego państwa upłynęło spokojnie. W tym czasie dwukrotnie odwiedziła ją babka „co było trudem i ofiarą niemałą”²³, skoro podróż między Grodnem a Warszawą zajmowała trzy dni jazdy powozem. Często wymieniały listy. Matka przyjechała tylko raz, żeby zabrać córkę do domu i wydać za mąż za Piotra Orzeszko. Babka przyszej autorki *Nad Niemnem* niemalże zastąpiła jej matkę. Właściwie dzięki niej rodzina mogła prawidłowo funkcjonować.

Elżbieta Kamińska to reprezentantka licznej grupy starszych kobiet, raczej milczącej, rzadko wypowiadającej się nawet w tekstach

²² *Ibidem*, s. 21-22.

²³ *Ibidem*, s. 68 i 36.

autobiograficznych, więc słabo reprezentowanej w dokumentach. Dbały one o spójność rodziny, pielęgnując pamięć o jej wybitnych, szczególnie kochanych bądź, z jakiś powodów (uczestnictwa w powstaniu listopadowym lub styczniowym), wyjątkowych członkach. Choć nierzadko miały poglądy konserwatywne, umiały dostrzec wartość nowych prądów umysłowych. Przede wszystkim jednak były osobami, które nie wychodziły poza obręb przypisanej im sfery prywatnej, strzegąc domowego porządku i konserwując tradycyjny model rodziny. Aneta Bołdyrew, rekonstruując ewolucję modelu rodziny w latach 1795-1918, wskazała na rosnącą rolę dziadków w procesie wychowania dzieci. Postawiła nawet hipotezę, że to właśnie najstarsi szybciej dostrzegli i zaaprobowali zmianę statusu dzieci w rodzinie w ogóle²⁴:

Wydaje się, że w drugiej połowie XIX w. w wielu rodzinach właśnie starsze pokolenie szybciej aprobowало nowy status dziecka w relacjach domowych. Widok maleńkiego, bezbronnego niemowlęcia często wywoływał rozrzewnienie starszych ludzi, którzy wcześniej nie traktowali tak własnych dzieci. Właśnie wobec wnuczki zdobywano się na czułość, nieokazywaną wcześniej²⁵.

Czułe babki na pewno cieszyły się sporą sympatią wnucząt. Niemniej ciągle zdarzało się, że matriarchinie rodów nie umiały, ale i nie chciały, zbliżyć się do najmłodszych przedstawicieli rodziny. Dowodem tego są wspomnienia Ireny Solskiej (1875–1958), wyraźnie naznaczone strachem i poczuciem niesamowitości, wywoływanym przez ekscentryczną, oryginalną, budzącą odrazę, ale i jakoś fascynującą, panią Bierzyńską, babkę ze strony matki (w najmniejszym stopniu nie przypominała troskliwej i dobroduszej Elżbiety Kamieńskiej). Ona to zajmowała się Karoliną i jej bratem, kiedy w wyniku splotu niekorzystnych okoliczności musieli rozstać się na jakiś czas z rodzicami i zamieszkać w Kielcach. Nerwowa,

24 Zob. Aneta Bołdyrew, *Matka i dziecko w rodzinie polskiej. Ewolucja modelu życia rodzinnego latach 1795-1918*, Neriton 2008, s. 245.

25 *Ibidem*.

energiczna babka jak umiała – albo jak uważała, że powinna – dbała o wnuczkę, choć nie poświęcała jej zbyt wiele uwagi, szczególnie po śmierci męża. Dziadek był dla małej Karoliny synonimem zakazów i rygoru: „Kiedy (...) wychodził na miasto przez ogród, wszyscy oddychali: żyło się, poruszało inaczej”²⁶. Skąd zatem brał się strach przed babką? Otóż wraz z wiekiem pogarszało się jej zdrowie, zarówno fizyczne, jak i psychiczne. Przyszła aktorka obawiała się, że ujawniająca się wtedy u babki choroba psychiczna (demencja?) okaże się dziedziczna. Kiedy musiała dotrzymywać babce towarzystwa, przeżywała spory stres, traktowała ją jako realne zagrożenie, co gorsza takie, którego nie sposób uniknąć. Solska przywołuje też przyjaciółkę babki, panią Nowacką, wyjątkowo ekscentryczną. Ponieważ niedowidziała, nosiła szafirowe okulary, lekko kulała, budziła niekłamane zainteresowanie²⁷. Karolina patrzyła na obie kobiety, babkę i jej znajomą, jako na przedstawicielki zupełnie innego porządku niż ten, do którego sama należała. Nie mogło być mowy o porozumieniu, był dystans i poczucie radykalnego oddzielenia. Tu starość stała się synonimem dziwności, radykalnej inności. Granicy między młodością a starością nie wyznaczał wiek, lecz absolutna nieprzystawalność obu światów. Okazuje się, że babki bywały nie tylko (nie)czułymi opiekunkami, zaradnymi zarządczyniami rodzinnych majątków. Traktowano je jako żywy symbol tego wymiaru życia, którego nie dało się pojąć, wsobnej egzystencji rządzącej się odmiennymi prawami. Starość oznaczała tu obcość, i to taką, która świadoma swej odrębności, nawet nie próbowała otworzyć się na innych.

Powyższy, siłą rzeczy skrótowy przegląd portretów starszych kobiet w literaturze dokumentu osobistego ujawnił interesującą, ale i wysoce symptomatyczną prawidłowość. Obecność, aktywność i działalność starszych kobiet czy – zmieniając perspektywę makro na perspektywę

²⁶ Irena Solska, *Pamiętnik*, wstęp i oprac. Lidia Kuchtówna, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1978, s. 22.

²⁷ Zob. *ibidem*.

mikro – ich indywidualność, stanowią ważną składową „innej historii”, która nadal pozostaje do napisania. Jeśli starsze kobiety pojawiają się na łamach literatury (autobiografistykę traktuję jako literaturę *sensu stricto*), to wyłącznie na drugim bądź wręcz na trzecim planie. Nie liczą się jako jednostki. Istnieją tylko jako przedstawicielki konkretnej grupy społecznej, ewentualnie aktorki odgrywające przypisane im z góry role społeczne. Dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym Zofia Nałkowska w słynnym *Domu kobiet* (1930) jedną z głównych bohaterek uczyniła Babkę. Jej mądrość, przenikliwość, wyrozumiałość i brak złudzeń okazały się wyjątkowo cenną pomocą dla pozostałych członkiń rodziny. Zanim jednak Babka została tą, która potrafi objaśnić reguły życia, przez długie lata musiała (niekiedy chciała) zadowalać się rolą swego rodzaju matki zastępczej. Z jednej strony szanowna matriarchini, z drugiej opiekunka domowego ogniska stopniowo, w miarę postępujących lat, skazywana na wykluczenie. To ciekawe, że figura dziadka jako wychowawcy, opiekuna i negocjatora tożsamości zdecydowanie dominuje nad niemalże przezroczystą figurą Babki Polki, nierzadko przecież włączającej się w analogiczne działania. Kulturowe przedstawienia w oczywisty sposób przyczyniają się do nobilitacji tej roli, a jednocześnie podkreślają jej permanentne przypisanie do sfery prywatnej. W autobiografiach (co ważne, chodzi o przykłady zmiany praktyki egzystencjalnej w piśmienną) szczególnie dobitnie widać zacieranie – czy też swobodne przekraczanie – wyjątkowo przepuszczalnej granicy między życiem jako takim a sztuką. Na kartach literatury dokumentu osobistego życie starszych kobiet uwyrażnia kompleksową naturę kobiecych ról i powinności. Wiekowe przedstawicielki poszczególnych rodów codziennymi gestami utrwały, budowały, transformowały zarówno perspektywy jednostkowe, jak i wspólnotowe. Codzienne dramatyzacje wyraźnie budowały atmosferę rodzin w XVIII i XIX wieku, w ujęciu globalnym przekładając się na dyskurs obyczajowo-polityczny.

Kilka słów tytułem podsumowania: choć polskie, starsze kobiety stosunkowo rzadko goszczą na kartach wspomnień, z pewnością miały – albo przynajmniej miawały – niebagatelny wpływ na funkcjonowanie

rodzin. Działyły zdecydowanie, czasami nawet radykalnie, sprawując realną władzę lub – przeciwnie – funkcjonowały na marginesach, niewidoczne, w milczeniu wypełniając przypisane im zadania. Bywały ekscentryczne, mało kto próbował je zrozumieć, często je odrzucano, pozornie akceptując. Na ogół realizowały te zadania, jakie stawiano przed Matkami Polkami, co wcale nie wyklucza tego, że miały nieco szersze spojrzenie na całokształt narzucanych im powinności. Wynikało to zapewne z ich życiowego doświadczenia, ale także z oczekiwań społecznych. Choć (nie) widoczne i niedostatecznie reprezentowane były jednak obecne. Nawet jeśli odgrywały role tradycyjnie przyporządkowane kobietom, nierzadko umiały je przekształcić na własne potrzeby w taki sposób, by nadać im rys osobisty, dzięki czemu zyskiwały realną władzę. Z pewnością były indywidualnościami, o których mówić należy, gdyż to od ich gestów, choćby czynionych w przestrzeni prywatnej w dużej mierze zależało zachowanie tożsamości narodowej²⁸.

28 „We własnych rodzinach miały szerzyć miłość do kraju rodzinnego, zachęcać mężów i synów do wzniosłych czynów oraz do wypełniania posłannictwa krajowego, miały być kapłankami spokoju i zgody rodzinnej, ostoją dla wszystkich pragnących wsparcia”. Monika Stawiak-Ososińska, *op. cit.*, s. 191.

WANDA ŚWIĄTKOWSKA



ARKADIA POD WULKANEM

Film dokumentalny *Bal* (2007) w reżyserii Ewy Świecińskiej ukazuje przygotowania potomków arystokratycznych rodzin do Warszawskiego Balu Debiutantów, który odbył się w 2006 roku na Zamku Królewskim w Warszawie. Młodzi ludzie przez dwa tygodnie przechodzą ostry trening – uczą się klasycznych tańców towarzyskich, eleganckiego poruszania się, *savoir-vivre'u*, a dziewczęta nawet wytwornego sposobu zdejmowania długich za łokcie rękawiczek. Relacje z prób, odbywających się pod okiem choreografa Jacka Tomasika, przerywają ujęcia z wypowiedziami młodzieży, która mówi o patriotyzmie, szacunku wobec przodków, wywierających wpływ na ich postawy autorytetach, planach na przyszłość. Powstaje w ten sposób optymistyczny obraz wspólnoty młodych, światłych ludzi, która dba przede wszystkim o dobro i przyszłość kraju, który chce budować. Trudy przygotowań wieńczy uroczysty wieczór na Zamku Królewskim. Biorą w nim udział także rodziny debiutantów, z dumą podziwiając ich kunszt w polonezie, walcu, a niekiedy w dość skomplikowanych układach choreograficznych.

Tradycja wskrzeszona w 1998 roku z inicjatywy hrabiny Jolanty Mycielskiej odwołuje się do europejskich balów z początku XIX wieku, przeznaczonych dla młodzieży debiutującej na salonach. Mycielska tłumaczy ten pomysł potrzebą odtworzenia polskiej elity, podtrzymania ciągłości pokoleniowej i zachęcenia do powrotu potomków żyjących na emigracji rodów¹. Swoje znaczenie mają zapewne i cele matrymonialne,

¹ Zob. *Występ na balu debiutantów jest sposobem na zbudowanie wspólnoty młodych, mądrych i wartościowych ludzi*. Rozmowa z hrabiną Jolantą Mycielską jedną z bohaterek dokumentu *Bal*, „Rzeczpospolita”, 19.II. 2007, dostęp on-line <http://www.rp.pl/artukul/68110.html> (04.02.2014).

które były przecież nieodłącznym elementem balów z przeszłości, ale o których nikt nie mówi dzisiaj wprost. Ale Warszawski Bal Debiutantów to tylko jedna z prób wskrzeszenia arystokratycznej tradycji. Innym przykładem sięgania do szlacheckiej przeszłości są rekonstrukcje dworów polskich, wraz z ich wnętrzami, dziełami sztuki oraz dawną obyczajowością. Dokumentalista siedzib ziemiańskich, Maciej Rydel, jest potomkiem rodziny Rydlów, wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Ziemiańskiego, autorem publikacji o polskich dworach², jak również poświęconego im portalu internetowego³. Swoją działalnością chce nie tylko zachować pamięć o polskich dworach jako miejscach wyjątkowych, które fundowały polską tożsamość, ale także promuje i ratuje te siedziby i związane z nimi tradycje. Odrestaurowane rezydencje służą często jako muzea albo trafiają w ręce prywatne. Jednak dwór – jak przekonuje Rydel – to nie tylko budynek. Założone w 1990 roku Polskie Towarzystwo Ziemiańskie stawia sobie za cel integrację środowiska, propagowanie dorobku ziemiaństwa tak materialnego, jak i niematerialnego, a zatem wskrzeszanie tradycji, obyczajowości, nieodłącznych od niej zasad i wartości.

Takie tęsknoty za przeszłością wydają się charakterystyczne nie tylko dla elit i nie dotyczą tylko i wyłącznie prób wskrzeszenia tradycji „błękitnej krwi”. Równie charakterystyczne jest dziś poszukiwanie sielanki na wsi: ucieczki znudzonych tempem miejskiego życia pracoholików do wiejskich chat, gdzie robią własne masło, ser, jedzą warzywa prosto z grządki pod oknem i miód z własnej pasieki. Styl ekologicznego *slow life* jest odpowiedzią na zmodyfikowaną żywność, tak zwane wyścigi szczurów i propagandę sukcesu. Coraz powszechniejsze staje się poszukiwanie azylu w restauracji/naśladowaniu stylu życia – czy to chłopca, czy arystokraty, czy szlachcica; wymyślanie własnych krain szczęśliwości, które funkcjonują jako sposób ucieczki od wielkomiejskiego zgiełku i mieszczańskiego

2 Maciej Rydel, *Jam dwór polski*, Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego 1993; idem, *Oblicza polskiego dworu*, Migut Media 2004; *Dwór – polska tożsamość*, Wydawnictwo Zysk i S-ka 2012.

3 <http://www.dwory-polskie.pl> (04.02.2014).

trybu życia. Dzisiejsza Arkadia może znajdować się i w dworku, i w prostej chacie, i na balu arystokracji.

Wymienione tu jak przykład zachowania są w znacznej mierze próbami wskrzeszenia tych mitów i rytuałów, których wzorce przechował dramat polski XVIII i XIX wieku. Niekiedy były one równie wyidealizowane, jak te dzisiejsze; starały się rekonstruować coś, co już nie istniało. Ówcześni twórcy tworzyli krainy ułudy, poszukując azylu i ucieczki od otaczającej ich rzeczywistości. Przez sto pięćdziesiąt lat Arkadia stała bowiem w opozycji do tego, co rozgrywało się poza jej granicami. Im trudniejsze stawały się warunki (społeczne, polityczne, ekonomiczne), tym mocniej powracał mit. Sytuowane w różnych przestrzeniach utopijne światy traktować należy jako rekompensatę braku struktur państwowych czy jedności narodowej; pełniły funkcję konsolacyjną, dydaktyczną, terapeutyczną.

W niniejszym tekście interesują mnie różne kształty i formy Arkadii, które można odczytać w dramatach tamtego okresu, a także dyskusje z mitem, próby skutecznego zakwestionowania jego siły, aż po całkowitą rewizję jego treści, przeprowadzoną w utworach z przełomu XIX i XX wieku. Zdecydowałam się na tytuł *Arkadia pod wulkanem*, gdyż wydaje mi się, że marzenie konstituuje się zawsze „wobec” czegoś, „przeciw” czemuś, stanowi reakcję na „brak”, a tym sposobem mówi też wiele o lękach i obawach tych, dla których buduje rodzaj schronienia przed złem świata. Wulkan i Arkadia to zatem znaki dychotomii, która naznaczyła życie narodu w nieobecnej na mapach Polsce. Próba wytworzenia iluzji wbrew zagrożeniu prowadziła do powstania szeregu rozmaicie sytuowanych opozycji: wnętrza i zewnątrz, gdzie to, co wewnątrz, oznaczało bezpieczeństwo i spokój gwarantowane przez izolację, podczas gdy na zewnątrz rozgrywały się wojny, kataklizmy, toczono zacięte walki. Można to ująć w formie silnie obecnego w ówczesnej dramaturgii toposu Domu (szlacheckiego dworu, królewskiego pałacu bądź chłopskiej chaty) jako przestrzeni codzienności, rodziny, szczęścia i normalności oraz przeciwstawianego mu świata historii, wielkiego teatru polityki tuż za jego oknami.

Ta opozycja była w dramacie XVIII i XIX wieku na przemian ustanawiana i dekonstruowana. Z jednej strony istniała bowiem silna tendencja, by za wszelką cenę zachować pozory normalności, utrzymać autonomię przestrzeni domowej. Z drugiej – natychmiast demaskowano je jako fałsz i śmiertelnością iluzję. Te dwa przeciwstawne kierunki będą chciała pokazać na przykładzie twórczości Aleksandra Fredry i Juliusza Słowackiego. Interesuje mnie przede wszystkim to, jak ci twórcy budowali mit Arkadii lub jak uzmysławiali jego iluzyjność. Należy pamiętać o tym, że to właśnie tarcie pomiędzy tu i tam (lub jego brak) pozwalało ten obraz ukonstytuować lub zburzyć. Dlatego akcentować będą miejsca przecięcia, spotkania dwóch światów; momenty zderzenia Domu z osaczającą go wrogią przestrzenią. Te złożone, nie do końca jednoznaczne i niewinne relacje budowały bardzo często konflikt dramatyczny, stając się nie tylko tłem, lecz wręcz samym sednem intrygi i pretekstem do szerszych diagnoz.

Interesować mnie również będzie to, jakie reakcje wobec zagrożenia przechował dramat tamtego okresu. Jak działały mechanizmy wyparcia/oswojenia/ucieczki/konfrontacji, które pozwalały zachować normalność w cieniu wulkanu. Te scenariusze tak samo zależały od sytuacji na zewnątrz, jak spokój Domu zależał od wydarzeń politycznych w XVIII i XIX wieku – od zrywów niepodległościowych, walk powstańczych, represji, rebelii chłopskich, ale też kryzysów ekonomicznych. Jak zatem wygląda Polska pomiędzy Arkadią a Wulkanem?

ARKADIA OŚWIECONYCH

Teatr publiczny w Polsce od początku swego istnienia znajdował się pod jurysdykcją króla. Pierwsza scena zawodowa powstała z jego inicjatywy, była przez niego subwencjonowana i kontrolowana. Król sprawował nadzór nad repertuarem poprzez swoich inspektorów. Dobrochna Ratajczakowa określa pierwszy w Polsce teatr zawodowy jako

teatr narodowy, klasycystyczny i oświecony, profesjonalny i publiczny, pozostający pod opieką tronu, uznany przez społeczeństwo, którego jest własnością. Taki teatr musiał zacząć dbać o własny moralny obraz w oczach społeczeństwa, jeżeli miał być oficjalny i jeżeli miał edukować naród⁴.

Teatr oświeceniowy działał zatem jako instytucja edukacyjna, której funkcja dydaktyczna wiązała się z programem królewskiego obozu reform, wspierając politykę monarchy. Teatr narodowy propagował reformy – powstał jako teatr antysarmacki, oświeceniowy i postępowy.

Zwolennicy reform, skupieni wokół „Monitora” i reprezentujący stanowisko Stanisława Augusta, Arkadię widzieli w oświeconej monarchii, którą stać się miała Polska stanisławowska. Repertuar podporządkowany tej ideologii zwalczał przejawy sarmatyzmu i relikty systemu feudalnego, promował reformy instytucji państwowych, tolerancję religijną i styl życia wzorowany na cudzoziemskim modelu (przede wszystkim francuskim). Do typowych postaci ówczesnych komedii należał nowoczesny wykształcony szlachcic przeciwstawiony Sarmacie w kontuszu, który hołdował dawnym zabobonom. Wzorcem dla tego rodzaju komedii stało się *Małżeństwo z kalendarza* (1766) Franciszka Bohomolca. Satyrycznego rozmachu nabrał konflikt fraka i kontusza w takich późniejszych sztukach tego jezuity, jak *Marnotrawca* (1766), *Staruszkiewicz* (1766), *Ceremoniant* (1766), *Pijacy* (1767), *Monitor* (1767), *Pan Dobry* (1767), *Czary* (1774). Bezpardonowo piętnował w nich wady stanu szlacheckiego, które jeszcze niedawno akceptował i doceniał jako autor komedii szkolnych. Zwrot w postawie Bohomolca jasno dowodzi, że jeśli chciał wystawiać na narodowej scenie, musiał podporządkować się ideologii obozu rojalistycznego i stać się głosicielem nowego programu.

Dwór szlachecki w komediach, przedstawiany „na teatrum” głównie jako siedlisko ciemnoty, zabobonu i zacofania, znajduje się w opozycji do dworu królewskiego. Taki jego obraz odnajdziemy na przykład

⁴ Dobrochna Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752-1795*, Wydawnictwo Naukowe PWN 1993, s. 64.

w *Czarach Bohomolca* i *Sarmatyzmie* (1785) Franciszka Zabłockiego. W obu komediach głównym celem ataku staje się „szlachcic na zagrodzie”, który personifikuje głupotę, konserwatyzm, nietolerancję, ksenofobię, nałogi, schematy myślowe, okrucieństwo wobec chłopów. Krytyczne spojrzenie obu autorów podkreślają nazwiska znaczące ich bohaterów negatywnych (Guronos i Burzywoj u Zabłockiego; Kręciwās i Drągajło u Bohomolca) oraz skonstrastowanych z nimi bohaterów oświeconych (Radomir, Skarbimir u Zabłockiego; Miłogost, Lubisław u Bohomolca). Według Zbigniewa Raszewskiego *Sarmatyzm* był wręcz paszkwilem na prowincjonalną szlachtę, co nie przysporzyło autorowi uznania (głównie szlacheckiej) publiczności⁵. Już za chwilę Zabłocki naraził się zresztą samemu królowi, kiedy w 1787 roku wystawił aluzyjną komedię *Król w kraju rozkoszy*. Utwór Zabłockiego, odkryty dopiero w 1960 roku, to oryginalna i unikatowa dyskusja z „Arkadią oświeconą”. W czerpiącej z tradycji dell’arte komedii zapustnej Zabłocki pokazał Kokanie, kraj obfitości i rozkoszy, którym rządzi niefrasobliwy i próżny monarcha, noszący cechy przypominające Stanisława Augusta. Zaprezentowany w komedii obraz łatwo można odczytać jako odbicie w krzywym zwierciadle wymarzonej przez reformatorów Arkadii. To kraina na opak w której prym wiodą uciechy cielesne i potrzeba zaspokojenia brzucha. Utwór Zabłockiego nosi wyraźne cechy antydworskiej satyry, co według Janiny Pałowiczowej wskazywało na sympatie autora i jego przychyłność dla antykrólewskiej opozycji, która formowała się przed Sejmem Wielkim⁶. Zabłocki wykorzystał konwencję komedii karnawałowej, z typowymi dla niej chwytami – świata na opak, motywu „z chłopą król” czy jednodzielnego króla – co pod pozorem zabawy i karnawałowego błazeństwa umożliwiło mu większą swobodę w wyrażaniu krytyki. Czujna cenzura po trzech inscenizacjach zdjęła jednak sztukę z afisza.

5 Zob. Zbigniew Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1977, s. 69.

6 Zob. Franciszek Zabłocki, *Król w kraju rozkoszy*, oprac. Janina Pałowiczowa, Ossolineum 1973.

Stworzony przez poetę obraz strywalizowanej Arkadii odsłania pustkę tego świata i jego... nudę. Nieoczekiwani goście wprowadzają zamęt w fantastyczny świat sylfów, salamander i gnomów oraz „rozkosznego króla”, który daleki od spraw poddanych rządzi w swoim lukrowanym pałacu. Perypetie wokół zaczarowanego pierścienia obnażają grubiaństwo i prostactwo Króla, głupotę jego ministrów i gorzki smutek arkadyjczyków. „Szaleństwo jest odpowiedzią na szaleństwo”⁷ – pisała Ratajczakowa. Gamoń, który zasiadł na tronie, podważył królewski autorytet i ośmieszył majestat władcy. Jego rządy, które zaczynają się od kuchni i piwnicy, niewiele różnią się od panowania „rozkosznego króla”, który przede wszystkim dbał o swoje podniebienie i łóże. Szczęście tej Arkadii wyraża się w obfitości jedzenia i picia, zabawie i rozrywkach, leniuchowaniu i ucieście erotycznej. Nie ma tu sądów, nie ma też potrzeby prowadzenia polityki, gdyż każdy dostaje to, czego pragnie. „Wysoka Arkadia i niska Kokania stanowiły przecież dwa lustrzane wcielenia mitycznej krainy obfitości. Zabłocki żongluje dwoma obrazami raju w parodystycznym i satyrycznym celu”⁸ – wyjaśnia Ratajczakowa. W scenie finałowej czarodziej Alzor, sprawca całej intrygi, poucza o wyższości rozumu nad zmysłami i tak napomina władcę:

Królu najjaśniejszy,
 Bądź nie tak popędliwy, bądź skromny, grzeczniejszy,
 Siedź na swoim, tak jakieś siedział, majestacie
 Z koroną, złotym jabłkiem, z berłem i w szarłacie,
 Wszystko to ci powracam na lepszy użytek,
 Ale aby cię kochał i czczył naród wszytek,
 Daj z siebie wizerunek w tym, co czyni męża,
 A nawet bohatera... kto siebie zwycięża⁹.

W jego słowach publiczność bez trudu odczytywała aluzję do rządów Stanisława Augusta – Alzor wypowiadał naukę przeznaczoną dla dworu

7 Dobrochna Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752-1795*, s. 293.

8 *Ibidem*, s. 295.

9 Franciszek Zabłocki, *op. cit.*, s. 108.

i ministrów, która jednak przychodziła za późno i Zabłocki doskonale zdawał sobie z tego sprawę. W finale jego komedii przenikliwy błazen Barasz mówi, że nie ma już szans na zgodę w narodzie. Wewnętrzne konflikty stały się już tak widoczne, że właściwie ze sceny mogła paść tylko ponura diagnoza dotycząca upadku Rzeczypospolitej. Umizgi „rozkosznego króla” do infantki trebizondzkiej Ludwili bez trudu odczytywano jako aluzję do uległości Stanisława Augusta wobec carycy Katarzyny. W roku premiery komedii *Król w kraju rozkoszy* polski król pojechał do Kaniowa na spotkanie z Katarzyną II, by ostatecznie potwierdzić rosyjsko-polskie przymierze i przypieczętować los Rzeczypospolitej.

„ŚWIATEM UCZYNIĆ NAJMNIEJSZĄ ZAGRODĘ”

Odnosząc się do sytuacji po rozbiorach, German Ritz pisał:

Polska reaguje na utratę państwowości wybuchem narodowej wyobraźni, przy czym idea projektu dynamizuje i intensyfikuje samo zjawisko. W tym projektowaniu nowej Polski późne oświecenie spotyka się z romantyzmem. Projekt karmi się pamięcią o upadłej Rzeczypospolitej i myślą polityczną ówczesnej Europy. (...) Obrona własnej tożsamości może być skuteczna tylko przez odwołanie do dawnej Rzeczypospolitej i niemal bez wyjątku ima się tego sposobu. (...) Praca pamięci nie narusza przy tym oświeceniowej krytyki sarmatyzmu, lecz raczej ją wymija albo umieszcza w nawiasie. Sarmacko zabarwiona praca pamięci zaczyna się dla romantyzmu zwłaszcza po klęsce powstania listopadowego i stanowi główną podstawę nowo projektowanych mitów historycznych¹⁰.

Kardynalnym mitem, który został ożywiony w okresie zaborów, jest mit polskiego dworu. Jego trwałość analizowała Dobrochna Ratajczakowa w książce *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, gdzie wykazała, że

10 German Ritz, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Universitas 2011, s. 184-185.

przetrwał on aż do czasów dwudziestolecia międzywojennego (dramaty Morstina, Słonimskiego, Lechonia), a zneutralizowanie „czaru dworu” udało się dopiero Witkacemu w dramacie *W małym dworku*¹¹.

Esapistyczna utopia ziemiańskiego dworu, która zdominowała literaturę dramatyczną lat niewoli, była ratunkiem w powszechnym kryzysie, obroną przed zagrożeniem zewnętrznym, a jednocześnie wyparciem i ignorowaniem świata za oknem. Dwór, którego kanoniczny obraz utrzymał Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, stał się alternatywną przestrzenią, „odzwierciedlał ówczesną konieczność życia «obok», właśnie na wsi”¹². Stał się antidotum na zło i cierpienie, przeciwstawiał się śmierci. Egzystencja dworkowa w literackim przetworzeniu, która wiele zawdzięczała sentymentalizmowi i tradycji romantycznej idylli, wyrażała tęsknotę za normalnością, stanowiła próbę stworzenia krainy szczęśliwości i ładu w oparciu o stałe moralne zasady, ugruntowane w patriarchalnym porządku, szacunku do ziemi, codziennych rytuałach, bogobojnym życiu, starszylacheckich cnotach. Rytm codzienności wyznaczał cykl przyrody, niezależny od biegu historii. „Ten dwór szlachecki – pisała Ratajczakowa – żyje lekko i przyjemnie. Przede wszystkim w różny sposób bawi się, przyjmuje gości, świętuje rocznice rodzinne, ucztuje, poluje i się kocha”¹³. Obraz sielankowego życia we dworze, tak trwały na scenie polskiego teatru, pełnił funkcję konsolacyjną i terapeutyczną.

Była to rzecz jasna fikcja teatralna – przedziwne pogranicze baśni, idylli, komedii obyczajowej, świadome swojej sztuczności, zwykle pragnące zapomnieć o historycznych realiach, apelujące do dobrej wiary widowni i zarazem tę dobrą wiarę podtrzymujące¹⁴.

Szczególnie mocno topos dworu zaistniał w komedii. Jak podkreślała Ratajczakowa, „funkcja gatunku jest tu oczywista. Dzięki prawom

11 Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wiedza o Kulturze 1994, s. 130.

12 *Ibidem*, s. 75.

13 *Ibidem*, s. 49.

14 *Ibidem*, s. 80.

komedii powstają utwory wzruszające, ale pełne pogody, krytyczne (nieco), ale zabawne i swojskie, (...) w których wybiórczo traktuje się materiały obyczajowy, wtapiany w jasną tonację tekstów”¹⁵.

Za strażnika, propagatora i odnowiciela tej tradycji nie bez przyczyny uznaje się komediopisarza – Aleksandra Fredrę. Alina Witkowska zauważała:

Fredro przyswoił sobie wiele ze światopoglądu idylli, formułowanego u nas przez Kazimierza Brodzińskiego, wraz z zasadą szczęścia w ograniczeniu, w świadomym wyborze wartości dostępnych człowiekowi. U Fredry wszakże następuje znamienita konkretyzacja szczęśliwej przestrzeni i czasu domowej idylli. To dworek szlachecki. Wszystkie wybitne komedie Fredry przed jego zamilknięciem – z wyjątkiem *Dożywocia* – rozgrywają się w tej właśnie przestrzeni, nigdy bliżej nie konkretyzowanej, gdyż nie szczególność, lecz typowość dworu okazuje się istotna¹⁶.

Dwór był schronieniem dla najważniejszych dla Fredry wartości: spełnionej miłości, życia rodzinnego, przyjaźni, ładu. Stał się centrum świata, o czym świadczy wymownie marzenie Gucia ze *Ślubów panieńskich*: „Światem uczynić najmniejszą zagrodę,/ Tam mieć cel życia i życia nagrodę” (akt IV, sc. 3). Dwór u Fredry, na zasadzie synekdochy, staje się Polską w skali mikro, skarbnicą narodowych pamiątek, ostoją wartości, kolebką sarmackiego narodu. Fredro utrwalił mit „dworu-matecznika prawej polskości, swoistą arkę narodowego obyczaju”¹⁷. To dwór mitologizowany i sakralizowany, symbol władzy nad dookołą przestrzenią, zakreśloną przez inne dwory i kościoły. German Ritz, opisując sytuację szlachty w XIX wieku, zauważył:

Szlachecka kartografia bazuje na pałacach i kościołach. Przestrzeń staje się swojska za sprawą wspólnej przynależności do stanu szlacheckiego i do religii

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Alina Witkowska, Ryszard Przybylski, *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN 1998, s. 559.

¹⁷ Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 41.

katolickiej. Swoim miejscem w tej przestrzeni wspomnień jednostka poświad-
cza istnienie niewidzialnej Rzeczypospolitej, niejako stwarza ją¹⁸.

Gościnność (podróże od dworu do dworu i zgodne relacje z sąsiadami) oraz wspólnie wyznawana religia budowały według Ritza tożsamość polskiej szlachty. Dokładnie o tym samym pisała Ratajczakowa: „Dwór (...) oferował swym mieszkańcom bytowanie w niezmiennym uniwersum, którego centrum wyznaczał, egzystencję w łączności z mieszkańcami innych dworów, z naturą, z Bogiem”¹⁹.

Dwór znaczył tyle, co Polska, szlachta stawiała się narodem. Dlatego w *Fantomowym ciele króla* Jan Sowa pisze: „Naród polski był narodem szlacheckim, więc tylko i wyłącznie los szlachty mógł być podstawą oceny jakichkolwiek działań, stanów, czy wydarzeń społecznych”²⁰. Dodaje następnie, że u podstaw ideologii szlachty polskiej leżał jej charakter agrarny, przywiązanie do ziemi, sławienie uroków i wartości życia wiejskiego – przy jednoczesnej deprecjacji życia miasta (a zatem i mieszczaństwa) oraz cudzoziemszczyzny. Szlachta zamykała się w wiejskiej prywatności i stawiała interesy własnego dworu ponad potrzeby państwa. Sowa zaznacza:

Wysoko wartościowano życie na wsi, w izolacji od problemów nie dotyczących bezpośrednio własnego gospodarstwa ziemskiego. Z podejrzliwością odnoszono się do wszystkiego, co przychodziło z zagranicy. Sprzyjała temu autarkia sarmackiego dworu, który miał swoje sądownictwo, lekarzy, manufaktury, siły zbrojne itd. Ta kultura szlacheckiego dworu otoczonego polami uprawnymi wywarła trwałe wpływy na polską mentalność²¹.

Wyidealizowana, izolowana przestrzeń przechowująca pamięć, wiarę przodków i obyczaje stała się kwintesencją polskości. Dlatego tak łatwo przyszło uczynienie z Fredry pisarza pokroju Sienkiewicza, ustrojenie jego bohaterów w kontusze i żupany i granie jego sztuk „ku pokrzepieniu

18 German Ritz, *op. cit.*, s. 186.

19 Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 35.

20 Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas 2011, s. 263.

21 *Ibidem*, s. 226.

serc” przez cały XIX wiek. Stanisław Koźmian powiedział, że te komedie „uratowały polski naród od ogólnej melancholii”²². Recepcja twórczości Fredry uzmysławia, że już w XIX wieku widziano w nim piewę wiejskiej idylli i szlacheckiej przeszłości, którą – wedle późniejszego komentatora, Tadeusza Żeleńskiego-Boya – objął „rzewnym i rozgrzeszającym spojrzeniem”²³.

Idylla dworkowa oddana na usługi akcji komediowej często posługiwała się kliszami i stereotypami. Ratajczakowa pisała:

Arkadyjczycy lekceważą nicość, samotność, obce są im wielkie egzystencjalne rozterki i problemy patriotyczno-narodowe. (...) Dwór jest tu przede wszystkim gniazdem miłości, miejscem „serdecznych gier”, wyrazistych dzięki przestrzennej izolacji, która sprzyja miłosnym podchodom, stwarza pokusę wypróbowania wybranego serca, pozwala na migotliwą zmienność uczuć, to przyciągając, to odpychając partnerów²⁴.

Miłość jako główny temat komedii Fredry znalazła idealne miejsce, w którym mogła rozkwitnąć. Uczucia współgrały z rytmem przyrody, sceny miłosne miały za tło ogrody, parki, altany w gajach wśród cicho szemrzących strumyków. Nic nie zakłócało z zewnątrz miłosnych intryg i podchodów. „Czy można się dziwić, że w tej sennej atmosferze bohaterowie objawiają swą aktywność głównie polowaniem?”²⁵ – pytała Ratajczakowa. Przy tym, jak zauważała, chodziło o polowanie podwójne, bo „na zwierzynę i dziewczynę”. Najdoskonalsza realizacja dworkowej idylli miłosnej to oczywiście *Śluby panieńskie* – najbardziej arkadyjska z polskich komedii, w której krytycy dostrzegali utwór „stricte narodowy”, o „wybitnie swojskim charakterze”, „wyraz wiecznej polskości”²⁶.

22 Cyt. za: Barbara Lasocka, *Aleksander Fredro. Drogi życia*, Errata 2001, s. 531.

23 Tadeusz Żeleński-Boy, *Obrachunki fredrowskie*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1956, s. 184.

24 Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 49-50.

25 *Ibidem*, s. 52.

26 Zob. *ibidem*, s. 55-56.

Paradoksalnie jednak, jeszcze za życia oskarżano też Fredrę o eskapizm, unikanie wielkich tematów, horyzont widzenia ograniczony płotem dworskiej zagrody, rozmijanie się ze swoim czasem, oddanie pióra na służbę błahych tematów i konwencjonalnych schematów. Fredro czytany przez pryzmat dramatów emigracyjnych i poezji romantycznej mógł wydawać się anachronicznym gawędziarzem pokroju autora *Pamiętek Soplicy*. „Talent Fredry rozminął się zarówno z wielką literaturą emigracyjną, jak i z krajowymi aspiracjami romantycznymi”²⁷ – podsumowywała Barbara Lasocka. Fredro był, według Leszka Dunina-Borkowskiego i Wincentego Pola, pisarzem lokalnym, a jego spojrzenie ograniczało się do problemów galicyjskiej prowincji.

Wypłynęły wobec niego dwa przede wszystkim typy zarzutów. Pierwszy dotyczył schematyczności wynikającej z konwencji gatunku komediowego, drugi natomiast – drażniący szczególnie późniejszych interpretatorów – dotyczył apolityczności jego dramatów. Próba zaprzęgnięcia go do służby w imię ideałów narodowowyzwoleńczych i pobudzania uczuć patriotycznych często rodziła dość kuriozalne interpretacje. Zaangażowani krytycy usiłowali ratować Fredrę przed nim samym, wydobywając na przykład aluzje polityczne, ukryte rzekomo w jego utworach. Celował w tym Eugeniusz Kucharski, a także Stanisław Pigoń jako redaktor wydania *Pism wszystkich*. By podać kilka przykładów: Edmund z *Ciotuni* jest według Kucharskiego niedobitkiem z powstania listopadowego, który chroni się *incognito* przed falą represji na wsi w domu Aliny²⁸; hulanki Leona Birbanckiego to zalewanie robaka po klęsce 1831 roku; Ludmir i Wiktor z *Pana Jowialskiego* jako byli żołnierze korpusu Dwernickiego przedarli się bez paszportów do Galicji; maskarada turecka w tej samej komedii nosi wyraźne cechy aluzji do Austrii epoki Metternicha; Karol z *Wielkiego człowieka do małych interesów* to

27 Barbara Lasocka, *op. cit.*, s. 303.

28 Więcej na ten temat zob. Stanisław Pigoń, *Co tu kłopotu z tą „Ciotunią”*, [w:] idem, *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1969, s. 161-171.

eks-powstaniec z 1863 roku; natomiast Alfred z *Pierwszej lepszej* przeżywa depresję po klęsce Napoleona. Doszukiwanie się w komediach drugiego dna i politycznych aluzji wskazuje na fakt, że krytycy szczerze izolowanie Arkadii uważali za gest niedopuszczalny i niezrozumiały. Już szybciej gotowi byli je czytać jako satyrę i zakamuflowaną wizję upadłej Polski, czego dowodzi recepcja *Pana Jowialskiego*. Batalia, jaka rozgorzała wokół tej komedii, stanowi w istocie batalię o polski dwór, zadania literatury i powołanie pisarza, o jego prawo do życia „obok”²⁹. Izolacja Jowialskiego i jego rodziny od spraw publicznych była dla Eugeniusza Kucharskiego grzechem niewybaczalnym, „cała słodycz «narodowej przeszłości», uosobionej w Jowialskim, wydawała się, jeśli nie narodową hańbą, to w każdym razie narodową klątwą”³⁰.

Za największą winę Fredry uważano zaś to, że *Pana Jowialskiego* napisał na początku 1832 roku. Motywacje swojego ataku Kucharski sformułował, pisząc o Galicji tamtego okresu:

Jak ciężkie były tu warunki umysłowego życia, o tym świadczy wędrowka na emigrację jednostek nieprzeciętnych, o tym świadczą ustawiczne procesy polityczne i przepełnione więzienia u Karmelitów, w Kufsteinie i na Grajgórze. Tryb życia szlachty musiał w tych warunkach ograniczać się do czterech ścian swego dworu i do kopców granicznych swego dominium. (...) W tym oderwaniu od współczesnego życia, w zasklepieniu się wyłącznym wśród ścian domu, w tym kurczeniu się aspiracji do „domowych pożytków” wyradzał się (zwłaszcza przy zamożności i beztrosce materialnej) niepokaznie i niedostrzeżenie objaw życia pozornie niewinny, słodki i miły, a w istocie

29 Zob. np. Eugeniusz Kucharski, *Fredro a komedia obca. Stosunek do komedii włoskiej*, Krakowska Spółka Wydawnicza 1921, s. 85-88, 180-185, 242-243; Ignacy Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*, Akademia Umiejętności 1917, s. 283-289; Stanisław Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1956, s. 178-183; Kazimierz Wyka, *Wstęp*, [w:] Aleksander Fredro, *Pisma wszystkie. Komедie: seria pierwsza*, oprac. Stanisław Pigoń, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy 1955, s. 124-129; Tadeusz Żeleński-Boy, *op. cit.*, s. 271-286, 314-316 i nn., Mieczysław Inglot, *Komedie Aleksandra Fredry. Literatura i teatr*, Ossolineum 1978, s. 120-141; idem, *Świat komedii fredrowskich*, Ossolineum 1986, s. 46-50.

30 Eugeniusz Kucharski, *op. cit.*, s. 184.

wróg jego przysięgły i nieubłagany, toczący jak grzyb twórcze pędy życia: kwietyzm. Gdzieś tam daleko, za granicznymi słupami, tworzyły się nowe formy życia, wrzała wytężona praca, rozgrywały się zapasy o chleb dla ciała i o chleb dla duszy, stawały do walki narody całe, by stwierdzić swą moc lub swe prawo do życia – a tutaj kwitnęła spokojna, zaciśniona wegetacja dobroduszy, uśmiechniętych siewców zboża lub tylko jego zjadaczy³¹.

W obliczu klęski powstania listopadowego sielanka Pustakówki wydawała się krytykom haniebna, a gest autora *Pana Jowialskiego* niegodną patrioty ucieczką od tematyki narodowej.

W późnej fazie twórczości Fredro przewrotnie sięgnął do tematu polityki, jednak – co znaczące – akcji tego utworu nie umieścił już w dworze, nie umieścił jej nawet w Polsce. W *Rewolwerze*, komedii z 1861 roku, akcja toczy się w Księstwie Parmy, rządzonej przez tyrana i słuźalca Austrii, Karola III. W komedii nazywanej wprost przez krytyków „aluzyjną” (na przykład przez Mieczysława Pawlikowskiego, Stanisława Pigonia, Stanisława Balickiego), Fredro odsłonił mechanizmy działania władzy wobec małego człowieka. Atmosfera strachu, widmo przesłuchań i represji, obawa przed szpiegami i donosicielami napędza intrygę tego politycznego dramatu. To właściwie jedyna sztuka Fredry, w której można doszukiwać się uzasadnionych aluzji politycznych do sytuacji ówczesnej Polski. W okresie jej powstania nasiliła się w Galicji fala terroru. Fredro w efekcie represji po powstaniu węgierskim, w którym brał udział jego syn, został oskarżony o zdradę stanu. Przyczyną postawienia go w stan oskarżenia był donos i obciążające go zeznania mieszkańców Rudek oraz – jak podkreśla Barbara Lasocka – „zwykła ludzka zawiść”. W latach 1852-1854 toczyło się przeciwko niemu postępowanie, które groziło poważnymi konsekwencjami. Pisarz przyjeżdżał do Lwowa na regularne przesłuchania i konfrontacje ze świadkami. Sprawę ostatecznie umorzono³². Jak wspomina córka pisarza, ludzie ogarnięci strachem przestali bywać na

³¹ *Ibidem*, s. 180-181.

³² Zob. Barbara Lasocka, *op. cit.*, s. 433-437.

Chorążczyźnie, ustały wizyty sąsiadów, Fredrowie zostali opuszczeni i zostawieni własnemu losowi – „w domu było smutniej niż podczas wojny węgierskiej”³³. Stan zagrożenia i lęku o siebie oraz bliskich, donosicielstwo, małoduszność i tchórzliwość ludzką, które oglądamy w *Rewolwerze*, znał zatem autor z własnego doświadczenia.

Ten przykład pokazuje, że Fredro nie unikał tematyki politycznej, ale usytuował ją poza dworem, w którym sam w ostatnim okresie życia szukał schronienia i izolacji. Przestrzenią jego tak zwanych pośmiertnych komedii, pisanych do szuflady, przestał już być dwór szlachecki. Ich akcję umiejscowił pisarz w mieście, na stacji kolejowej, postoju dyliżansu – jednym słowem poza granicami szlacheckiej Arkadii. Czy zatem Fredro jest współtwórcą jej mitu? Wydaje się, że tak – i choć umiał na nią patrzeć krytycznie i złośliwie, to jednak ta cała menażeria ludzka, którą portretował, jej wady, lekkomyślność, głupota pochodziły z tego mitu. Jak pisze Witkowska: „Zjawiska te traktował Fredro bez zniecierpliwienia jako śmieszność związaną z formami życia i ludzką naturą. Ani groźną, ani burzącą spokojny «zakres» szlacheckiego losu”³⁴. Bo choć odślaniał przywary szlacheckie, tropił intrygi, piętnował wady, to w jego sztukach znalazła jawny wyraz wpajana mu od dziecka ideologia szlachecka. Taką recepcję umocnił dziewiętnastowieczny teatr, który traktował komedie Fredry jako swoisty rezerwat szlacheckości, zmitologizowanej wiejskości i słonecznej swojskości dworu.

33 Zofia Szeptycka, *Wspomnienia z lat ubiegłych* (rkps. w Ossolineum), cyt. za: *Objaśnienia*, [w:] Aleksander Fredro, *Pisma wszystkie. Komedie: seria druga*, t. 9, s. 384.

34 Alina Witkowska, Ryszard Przybylski, *op. cit.*, s. 560.

Temat fasadowości dworku i iluzoryczności marzeń o nim jako o schronie i ostoi polskości podjął w niektórych swoich dramatach Juliusz Słowacki. Demaskatorski ton pobrzmiewa przede wszystkim w *Fantazym* (1841-1844), *Horsztyńskim* (1835) i *Śnie srebrnym Salomei* (1843). Dochodzi w nich również do zderzenia wnętrza i zewnątrz, przestrzeni dworskiej codzienności i przestrzeni historii, która pomaga autorowi ten mit podważyć.

Dworek Respektów w *Fantazym* Słowacki całkowicie skompromitował, pokazując go jako przestrzeń sztuczności, teatralnej gry i udawanych zachowań. To zaledwie nieudolna stylizacja na Arkadię (ze stadkiem kóz i przygrywającym im pastuszkim pod zepsutym wodotryskiem), która w istocie gnije od środka. Przypomina teatralną, konwencjonalną scenografię. To wyłącznie dekoracja, co od razu demaskuje Fantazy, kiedy gości w nim po raz pierwszy. Zwraca się wtedy do Rzecznickiego:

Widziałeś wasan, jakie w przedpokoju
Hamadryjady, Laokonty, Psylle
W ojca Adama przenajświętszym stroju
Stoją z lokajstwem w zgodzie... A nie tyle
Lokajów... ile posągów... a wszyscy
Postaci większej niżli chce natura³⁵.

Hrabina okazuje się aranżerką przestrzeni, którą chce zaimponować gościowi – ustawia „chłopięta, które koszyki plotą”, żeńców (choć pszenica pożęta), rybaka nad oczkiem wodnym, kozy na skałach i starego Antona pod wierzbą (s. 343-344). Jest reżyserem-amatorem, który kreuje przestrzeń dworku zgodnie z sentymentalną modą.

35 Juliusz Słowacki, *Fantazy*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 4, *Dramaty*, Ossolineum 1983, s. 339. Wszystkie cytaty z dramatu za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

Dwór popadł w ruinę, a teatralne makiety próbują to ukryć. W steatralizowanym dworze mieszkają aktorzy. Każdy nosi maskę i gra, by coś dla siebie ugrać lub kogoś przechytrzyć. Tym światem rządzi pozór, a jego mieszkańcy uwikłani są w konwencjonalne schematy romansowe (panna na wydaniu, konkurent, pojedynek, małżeńskie targi, odepchnięta kochanka). Dochodzi nawet do zainscenizowanego porwania. Przewrotność Słowackiego polega na tym, że czyni z tej gry naczelny temat i daje bohaterom świadomość ich teatralnej egzystencji. Świadomy jest jej nie tylko Dafnicki, który wkracza do dworu w masce naiwnego i nieświadomego intrygi („za dziecięcia / Ujdę i dam się wszystkim za nos wodzić” – mówi do Rzecznickiego, s. 339), ale i inni bohaterowie, których wypowiedzi akcentują podwójność życia. Metaforyka teatralna pojawia się w ustach Idalii (która „chciała aktorką być – i podług świata / Fałszem dopomóc sobie na tej ziemi”, s. 435), Jana („O! jakżebym dziś te lalki wywraçał / I tym światowym ludziom zajrzał w twarz”, s. 383), czy Majora, który pozę i samobójczą próbę Fantazego komentuje krótko: „Ot i teatry!” (s. 431). Każdy z bohaterów okazuje się „pół Polakiem / A pół aktorem” (s. 413), każdy próbuje naśladować coś, czym nie jest, wejść w rolę, która zapewni mu sukces. Według Włodzimierza Szturca główny temat *Fantazego* to „kopiowanie wzorca”³⁶, co sygnalizuje pierwotny, nadany prawdopodobnie przez Słowackiego, tytuł *Nowa Dejanira*. Bohaterowie nieudolnie i z miernym skutkiem wchodzą w role Dejaniry (fałszywa – Idalia, faktyczna – Rzecznicka), Heraklesa (Fantazy, Rzecznicki) i Nessosa (baszkir). Lecz „mit nie został w ogóle wykorzystany, bowiem Nessus żyje nadal, Herakles nie płonie (może się tylko nieco czerwieni)”, dlatego Słowacki zdołał pokazać „małość i iluzoryczność świata wobec wzorca, który uparcie naśladuje”³⁷.

Można jednak dostrzec, że mamy w *Fantazym* do czynienia z kopiowaniem różnych wzorców, często wręcz ze sobą sprzecznych. Znajduje

36 Zob. Włodzimierz Szturc, *Nowa Dejanira i stary Nessus*, [w:] idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Universitas 2001, s. 109-118.

37 *Ibidem*, s. 117-118.

się wśród nich z pewnością wzorec szekspirowski (Fantazy i Idalia w rolach kochanków z Werony, sam Fantazy jako Hamlet usiłujący zastawić pułapkę na myszy). A także byroniczny („lakier byroński”, który pokrywa tego dandysa-podróżnika i poszukiwacza wrażeń), sentymentalno-sielankowy (Respektowie, Diana, Stella) i romantyczny (Idalię charakteryzuje tytułowy bohater jako „rodzaj pani Staël”, „która by dała dziś... dziesięć lat życia / Za jaką scenę głośną i tragiczną. / Jej trzeba rany... Usta ma do picia / Trucizny”, s. 363-364).

Wszystkie te wzorce Słowacki ośmiesza, kompromituje i zderza z wzorcem patriotycznym i etosem powstańczym, reprezentowanym w dramacie przez Majora i Jana. Major to dekabrysta, a Jan to uczestnik powstania listopadowego, potem zesłaniec wcielony karnie do armii carskiej. Ich działanie zrzuca z innych maski, uświadamia im ich własną nicność. Dwóch największych pozerów i pozorantów zmienia się pod wpływem wydarzeń sprowokowanych przez żołnierzy. Rzeczniczki na wieść o porwaniu żony, pod wpływem wstrząsu – okazuje się człowiekiem, co następująco komentuje Idalia:

Przecież – człowiek!
Gdy ból mu wszystkie zęby powyrywał,
Zacierpiał sercem, krwią... i trysnął z powiek
Iskrą człowieka... (s. 409)

Natomiast Fantazy pod wpływem śmierci Majora przeżywa ponowne narodziny: „Przez tę śmierć tak krwawą i ciemną / Jestem człowiekiem ochrzczon!...” (s. 449). W obu przypadkach widać wyraźnie „aktora” przeciwstawionego „człowiekowi”. Dopiero wstrząsające wypadki obnażają prawdziwe oblicze bohaterów i wyzwalają ich z gry, udania i obłudy. Według Szturca śmierć Majora to moment iście katartyczny – przynosi oczyszczenie, i jedynie Major realizuje heroiczny wzorec Nessosa³⁸. Jego krew staje się źródłem przemiany Fantazego.

38 Zob. *ibidem*, s. 115, 118.

Zamknięta enklawa podolskiego dworu w wyniku zderzenia z wysłanikami historii ujawnia całą swoją fasadowość oraz fikcyjność przyjętych przez bohaterów ról. Melodramatyczność i egzaltacje zostają ośmieszone, konwencjonalna sielankowość zanegowana, teatralność póź zdemaskowana. Major i Jan obnażyli mechanizmy gry, które rządziły sztucznym światem dworu Respektów. I to pierwsza zapowiedź końca mitu dworu – twierdzi Ratajczakowa³⁹.

Podobną konfrontację – domu i historii – przeprowadził Słowacki w *Śnie srebrnym Salomei*. W dramacie mamy obrazy dwóch kresowych dworów: mityczne Gruszczyńce, zamieszkałe przez trzy pokolenia kobiet, oraz patriarchalny dwór Regimentarza. Bezbronne Gruszczyńce spotyka okrutna zagłada, kobiety zostają wyrżnięte, dzieci bestialsko zamordowane. W opowieści Sawy ten dwór staje się „kalwaryjską stacją”⁴⁰. Kazimiera Szczuka interpretuje go jako przestrzeń kobiecej męki, z wpisaniem w jej strukturę mitem matkobójstwa⁴¹. Z rzezi ocalał jedynie dwór Regimentarza, w którym w finale odbywa się podwójny ślub i weselna pijatyka. To właśnie najbardziej szokowało – *Sen srebrny Salomei* jest „romansem dramatycznym” z koliszczyzną⁴² w tle. Pod oknami dworu, w którym Regimentarz wznosi weselny toast, kona „żywa świeca / Okropna ludu gromnica” – spętany, obłany smołą i podparty, „gdy zechce się walić”, kozak Semenکو z obciętymi dłońmi (s. 205). Wino z kielicha spłukuje z ust obrońców dworu „proch i krwawiznę” (s. 227) po stoczonej przed chwilą bitwie z Kozakami. Jan Kott nazwał tę ostatnią scenę

39 Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 119.

40 Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 5, *Dramaty*, Ossolineum 1983, s. 139. Wszystkie cytaty z dramatu za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

41 Kazimiera Szczuka, *Słowacki i matkobójstwo*, [w:] *Słowacki współczesny*, red. Marek Troszyński, Wydawnictwo IBL PAN 1999, s. 170-186.

42 Koliszczyzna – bunt chłopów i kozactwa, który wybuchł w 1768 roku przeciwko polskiej szlachcie, klerowi katolickiemu i Żydom. Sprowokowany przez Cerkiew i carycę Katarzynę II. Najkrwawszym epizodem rebelii była rzeź humańska, podczas której liczba ofiar według późniejszych szacunków mogła dojść do 20 tysięcy.

wodewilowym finałem, zakończenie raziło go swą nieprzystawalnością do tragicznych wydarzeń, komediowym charakterem – z kompletnie innej poetyki⁴³.

Natomiast Jan Błoński dostrzegł w tym zderzeniu „arcypolski temat”: „Ten spokojny dworek, gdzie sekretne romanse panienek tyle nawikły kłopotów – i te nagłe okropne rzezie, to wtargnięcie historii, które rozwała jakby cały teatr (...) przecież to przeciwstawienie – to cała polska historia!”⁴⁴. W kontekście moich rozważań można zrozumieć *Sen srebrny Salomei* jako zderzenie szlacheckiej Arkadii, która wywodzi się z konwencji komedii dworskiej kontynuowanej przez Fredrę, z krwawą tragedią historii. Ten dwór znów w jakiś sposób staje się teatrem – pełnym skonwencjonalizowanych schematów i postaci (panna na wydaniu, „umizgi dla przysługi”, przebieranki, utajnione małżeństwo – jakby żywcem z *Ciotuni* Fredry, opiekun w roli ojca, nieudolny konkurent, zaginiony pierścionek). I ta teatralna zabawa musi skończyć się w konwencjonalny sposób – słubem młodych, ukaraniem występnych. Przed kurtyną odbywają się swaty, za kurtyną – krwawa łaźnia. Drocząc się z Księżniczką, Regimentarz porównuje jej słowa do szczebiotu ptaków i mówi:

I zdaje się, gdy świegocą,
Że ta ziemia cała gajem
Zielonym, gwiazdą i rajem,
Gdzie za teatru kurtyną
Ludzie lepsi za kraj giną (s. 157-158).

Masakra demaskuje tę idyllę, jej beztroskę i płytkość. Jednak jak uzmysławia finał, rzeź nic nie zmienia w egzystencji dworku, dalej będzie tam rządził sobiepański Regimentarz, który „spod rysiej burki / Szlacheckie pokazał ucho” (s. 208); Sawa w żupanie zbryzganym

43 Zob. Jan Kott, *Tragi-farsa Słowackiego*, „Dialog” 1960, nr 2, s. 108-116.

44 *Rozmowy o dramacie. Rok Słowackiego*, dyskusja z udziałem Jana Błońskiego, Kazimierza Wyki, Jana Kotta, Stefana Treugutta, „Dialog” 1959, nr 12, s. 102-112.

krwią poślubi Księżniczkę; Salusia „przespała rzeź. Otworzyła oczki z letargu, już nic nie pamięta, już idzie do ślubu, już piją jej zdrowie. I Ojczyzny”⁴⁵. Do hulanki dołącza też Pafnucy, „mnich, który się bił za ojczyznę” (s. 227). „O jednym tylko Regimentarzu zapomniał” – komentuje Kott. A mianowicie, że „ten mnich dopiero przed chwilą wszedł na scenę, ociekając krwią, hajdamacy wycięli mu na skórze czerwony pas (...). Ale Regimentarza tylko jedno obchodzi, czy ten mnich dobrze pije?”⁴⁶. Masakrę w Gruszczyńcach, śmierć matki, babki i rodzeństwa Regimentarz streszcza Salomei w takich słowach:

Wszystko dobrze się skończyło.

A kto tam już pod mogiłą,

Dowiesz się. – Jesteś sierotą (s. 225).

Bo przecież „wszystko dobrze się skończyło” – jak w typowej dworskiej komedii, którą Słowacki postanowił zakończyć imieninową dedykacją dla matki.

Znaczące wydaje się to, że oba dramaty Słowackiego sprawiały interpretatorom problemy swą nieczystością gatunkową. Krytycy dostrzegali w nich elementy melodramatu, mistycznej tragedii, komedii dworskiej, sentymentalnego romansu, tragifarsy i dramatu w stylu Calderona. Wątpliwości te mogą wynikać z faktu, że udają one coś, czym w istocie nie są. Posługują się konwencjami dobrze rozpoznanej krajowej komedii, wykorzystują chwyt i wiele rozwiązań fabularnych właściwych temu gatunkowi, by je następnie zanegować. „Komedia ze swymi regułami staje się (...) dramatyczną formą utworu, ale i jego tematem. Temat ten przywoływany bywa w różnych celach, najczęściej jednak pełni funkcje ironiczne, demaskatorskie”⁴⁷ – pisała Ewa Łubieniewska o *Fantazym*. Wykorzystując i wywracając na nice konwencje, Słowacki pokazał niemożność realizacji

45 Jan Kott, *op. cit.*, s. 114.

46 *Ibidem*, s. 108.

47 Ewa Łubieniewska, „*Fantazy*” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona, Ossolineum 1985, s. 137.

sielskiego ideału i niemożność restauracji mitu Arkadii. Zbudował wręcz antydwork, który nie jest siedliskiem ani cnót, ani obyczaju, który w konfrontacji z wielką historią objawia swoją sztuczność i staje się teatralną wydmuszką. Tym właśnie dla Słowackiego wydaje się Polska ograniczona zagrodą. Niczym więcej.

Trochę inaczej naszkicował Słowacki dwór w *Horsztyńskim*, najwcześniejszym z trzech omawianych dramatów. Nie odwoływał się w nim do tradycji komedii dworskiej, a zmierzył się z dworem w tonie serio, z dworem narodowym – ostoją polskości i patriotyzmu. Ukazał bowiem w tym dramacie dwie wrogie i zwalczające się przestrzenie: zamek Hetmana i dwork Horsztyńskiego. Stary szlachcic mówi do Szczęsnego:

Zdaje mi się, że Bóg wybrał rodzinę twoją, aby była ogniem strzechy mojej – trucizną stużeń moich – wichrem obrywającym sady moje.... Walczyłem, teraz upadam jak robak rozciśniony nogami – szczęśliwy, ilekroć sobie powiem na pociechę: „Oto kraj wali się – nie dziw, że gruzy zasypały dom starego szlachcica”. – W ogromie takiego upadku gubię pamięć nieszczęścia; lecz kiedy pomyślę, że upadek mój – hańba domu mojego jest darem zdrajcy – (...) Nie oparłem chaty mojej o mury zamku waszego – przyszlście sami szukać mojej dziedziny...⁴⁸.

Konflikt między Hetmanem a Horsztyńskim, ich wzajemne szantaże zostały przez poetę oddane jako zderzenie dwóch przestrzeni. Zamek staje się symboliczną Sodomą i Gomorą, miejscem zdrady i szykowania oddziału do zdławienia insurekcji; miejscem hulanki i pijatyki. Dwór Horsztyńskiego egzystuje w zgodzie z cyklem przyrody (jabłonie, które owocują w sadzie, żniwa), to – zdawałoby się w pierwszej chwili – przestrzeń idylli, ze śniadaniem pod starą lipą, poziomkami, które zbiera mężowi żona, wizytami miejscowego duchownego. Ale i czarnym krucyfiks, pod którym Horsztyński popełni samobójstwo. Ten dwór kona, i to ostatnie chwile jego spokoju. Gruzy zasypią dom starego szlachcica, a wraz z tym dworem padnie i Polska, i konfederacki mit.

48 Juliusz Słowacki, *Horsztyński*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 3, *Dramaty*, Ossolineum 1983, s. 265.

Ten dwór, choć narodowy, nie wydaje się wcale jednoznaczny i nie traktuje go Słowacki bezkrytycznie. Nie patrzy nań z sentymentem i nostalgią⁴⁹, nie upaja się barską przeszłością, która w jego murach miałyby przetrwać. Sam przecież gospodarz – choć co innego twierdził Antoni Małecki, nadając dramatowi tytuł *Horsztyński* – nie jest postacią bez skazy. I sam zaprzecza etosowi szlacheckiego dworu i zasadzie gościnności, kiedy przed wizytą Hetmana ustawia za kotarą służę z dubeltówką. Hetman nazywa dom Horsztyńskiego słowami, którymi inni określają jego własny Zamek – „jaskinią zdrady”. Zrównuje tym samym Horsztyńskiego ze sobą, patriotę ze zdrajcą, kończąc z nim wszelkie pertraktacje:

O hańbo! Nie można ufać szlacheckiemu słowu. Nie chcę twoich papierów, Horsztyński, tyś je może sam sfałszował. Ludzie będą wiedzieli, co mają o tobie myśleć, panie Horsztyński. (...) Każ strzelać za mną!⁵⁰.

Ten dwór okazuje się miejscem podwójnej zdrady (i zdrady szlacheckiego honoru, i zdrady małżeńskiej) oraz śmierci – samobójczej i bluźnierczej. Według Jarosława Ławskiego ten gest neguje ideę sarmackiej religijności. Odrzucony zostanie również mit cyklu przyrody – chłopci przynoszą Horsztyńskiemu plon żyta, gdy on właśnie ścina swój plon życia. Dwór legł w ruinie także materialnie – grozi mu zatradowanie (przejęcie przez Hetmana za długi). Zatem trzy podstawowe wartości, które według Ratajczakowej tworzyły etos dworu (łączność z mieszkańcami innych dworów, z naturą i z Bogiem), Słowacki wyraźnie tu neguje.

Rok 1794 kończy dla Słowackiego dzieje polskiego dworu, została po nim tylko skorupa i dekoracja. W swym wczesnym dramacie, pisanym

49 O nostalgii w tym kontekście pisał Jan Sowa: „Ów dom ma charakter czysto fantazmatyczny i nie musi być znakiem czegośkolwiek realnie istniejącego. Można tęsknić za domem, którego nigdy nie było. Nostalgia sama tworzy swój przedmiot siłą tęsknoty. Widzieliśmy, jak działa to w nostalgii za Rzeczą (pośpolitą), stwarzając sielankowy obraz sarmackiego domu, który w takiej postaci, jaką przedstawia sam sobie nostalgiczny podmiot straty, nigdy nie istniał”. Jan Sowa, *op. cit.*, s. 504.

50 Juliusz Słowacki, *Horsztyński*, s. 234.

w okresie, gdy na scenach triumfowały komedie Fredry, zapowiedział już bez sentymentu upadek dworu narodowego i zerwanie z tradycją, z której wyrastał (religijną, etyczną, agrarną).

WIEK EKONOMSKI

Przeczucia autora *Horsztyńskiego* potwierdziła sytuacja po powstaniu styczniowym, kiedy z powodu represji, ale również w wyniku krachu ekonomicznego oraz uwłaszczenia chłopów w Królestwie Kongresowym, postępowało radykalne ubożenie szlachty i upadek arystokracji. Proces ten zobrazował między innymi Cyprian Kamil Norwid w swoim *Aktorze* (1862-1867). Na przykładzie biografii Hrabiego Jerzego unaoczniał on bankructwo (finansowe i duchowe) najwyższych warstw społeczeństwa. Upadek finansisty Glückschnella pociąga za sobą falę bankructw inwestorów (głównie z kręgów szlacheckich i arystokratycznych) oraz ich domów. Kryzys staje się tak powszechny, że właścicielka bufetu postanawia mieć na użytek klientów „rewolwer gościnny”. Hrabia, ukrywający przed chorą matką i siostrą ich katastrofalną sytuację finansową, podstępem przenosi obie kobiety z zamku do willi, a potem stopniowo, w tajemnicy pozbywa się rodowych dóbr. Przejmującym obrazem degradacji rodziny stają się nagie ściany posiadłości, gdzie gwoździe po portretach przodków przypominają chorej Hrabinie gwoździe Ukrzyżowanego. Pieniądz rządzi relacjami między ludźmi, decyduje o małżeństwach i społecznej pozycji człowieka. Podsumowuje to krótko zbankrutowany Książę, który dla ratowania skóry decyduje się na mariaż z bogatą wdową po kupcu:

Przesądy czas porzucić, zaświtał wiek nowy,
Przemysłowy, handlowy wiek, nie batystowy,
I nie perfumowany, ale ekonomiczny⁵¹.

51 Cyprian Kamil Norwid, *Aktor. Wersja druga*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. IV, *Dramaty*, cz. 1, oprac. Juliusz W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy 1971, s. 350. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

Także konkurent do ręki siostry Hrabiego, Elizy, rezygnuje z ożenku ze zubożałą nagle panną i wybiera bufetową, córkę karczmarza. Drabina społeczna odwraca się do góry nogami, bo równie nagle były guwerner Elizy, Werner, zostaje „pieniężną-osobą”, kiedy wygrywa na loterii. Nie przynosi mu to jednak szczęścia, a nieustanne rozterki:

I odtąd nic mi nie brak! tylko przez to sędzę,
Iż nic mi nie brak, że jest... wszystko za pieniądze!...
Gdzie niedawno był zapał, dziś jest chłód – gdzie ongi
Wił się powój, dziś nagie wysterczają drągi... (...)
– Czemu?? – czy wszystko razem jest złe – ? – albo ja zły?
Lub te pieniądze, które pomiędzy nas wlażyły?... (s. 353).

W świecie, którym rządzą finanse, zapanował chaos, dochodzi do megaliansów, wynaturzeń (co za chwilę precyzyjnie zdiagnozuje pozytywizm, szczególnie w powieści), relacje opierają się na pozorach. Zaburzenie znanego sobie porządku nieświadomie podsumuje Hrabina, twierdząc: „Za bogaty jest ogół... i stąd... brak harmonii...” (s. 397). Jej słowa, komentujące *de facto* przystrojenie kapelusza, Norwid zapisuje jako sentencję, wyróżniając je odmienną czcionką i przerywnikiem.

Bohaterowie *Aktora* nie mają azylu, do którego mogliby się schronić. Wysadzeni z siodła powoli zasilają klasę mieszczańską, a dwór staje się dla nich nierealnym marzeniem lub zwykłą ruderą. Jerzy ma świadomość teatralności zaistniałej sytuacji:

Zamek jest dekoracją za nami w oddali,
Malowaną na płótnie... sceną – to ustronie,
Tragedia – w sercu moim... widzów nie ma w sali (...)
I żyjemy jak w domu... tylko dom – zmyślony (s. 360, 368).

By spłacić długi, Hrabia wybiera pogardzany przez jego klasę społeczną zawód aktora. Ukrywa swoją profesję, wstydząc się jej i będąc świadomy, że jest przyczyną jego poniżenia. Norwid nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy jego bohater znajdzie spełnienie w sztuce. Finał pierwszej wersji dramatu (z 1862 roku) można odczytać dwuznacznie,

natomiast druga wersja (ukończona pięć lat później) pozostała niekompletna. Znajduje się tu taka choćby opinia na temat aktorstwa:

Aktorstwo cóż jest? – proszę państwa! –
Jeżeli nie wymowną szkołą oszukaństwa. (...)
Aktorów jest zanadto o większą połowę,
Ludzi serio potrzeba, nie błahych fircyków! (s. 438-439).

To słowa Barona Potomskiego, pragmatyka i realisty, który rezygnuje z małżeństwa z Elizą. Natomiast świetnie odnajduje się w „wieku ekonomicznym” – skończył agronomiczne szkoły w Niemczech, prowadzi nowoczesne gospodarstwo, na kandydatkę na żonę wybiera obrotną Felcię, prowadzącą kawiarnię na stacji. Ominęło go również powszechne bankructwo, gdyż inwestował rozsądnie, a jego motto życiowe wyraża się w następujących słowach:

Epoka niniejsza
Jest gruntowna... to nie jest Epoka romansów,
Lecz rządności, lecz ładu. (...)
Ja poetów cenię –
Byliby ludźmi, gdyby na czas zrozumieli,
Że godzi się mieć także i serca-stwardzenie (...)
Nowa Epoka nie chce zeszłego natchnienia!... (s. 354).

Baron Potomski to zatem człowiek zaradny i pracujący, którego doceni pozytywizm.

Nowa epoka zepchnęła na margines konserwatywną szlachtę, hołdującą tradycji i zapatrzoną w przeszłość. Komentatorem tych zjawisk był Józef Bliziński, który w *Panu Damazym* (1877) i *Rozbitkach* (1881) pokazał deklasację szlachty, zmuszoną do walki o byt i ratowania resztek majątków przez handel tytułami i... córkami. Pasożytniczy tryb życia szlachty szczególnie ostro skrytykował w *Rozbitkach*, w których przedstawiciele starszego pokolenia (Szambelaniec, Hrabia Kotwicz) umieją żyć tylko na cudzy koszt, zaciągać długi i brać kredyty. Przyzwyczajenie do zbytku, wielkopański gest (Kotwicz jedną wioskę przegrał w karty, druga

została zlicytowana za wystawne kolacyjki) i krótkowzroczność sprawiają, że ich gniazda rodowe obciążają hipoteki, a oni sami muszą żyć na łasce nowych krezusów, dawnych parweniuszy, którzy dorobili się majątków i chcą się wżenić w arystokratyczne rody. Bliziński nie szczędzi krytyki ani jednemu, ani drugiemu, odślaniając zarówno snobizm dorobkiewiczów, jak i cynizm szlachty.

Zrujnowani Czarnoskalscy, świadomi swego upokorzenia i zależności od darczyńców, decydują się wydać córkę za Strasza, byłego dependenta adwokackiego, którego w innej sytuacji nie przyjęliby nawet na kamerdynera. Wykupienie ich długów powoduje, że przymykają oczy na jego maniery, bezczelność i to, że traktuje ich córkę jak towar. Przyszły małżonek tak oto wypowiada się o narzeczonej, którą dosłownie zakupił: „Koczkodana bym nie wziął. Za swoje pieniądze powinienem zaimponować [żonę]. Płacę, do miliona diabłów, gotówką i tandety nie chcę”⁵². Doskonale świadom argumentów pełnego portfela Strasz napawa się swoją pozycją: „Tak jak mnie... dawniej potracali jak psa, dziś kochają... Ha ha ha...” (s. 137). I Szambelanic, i Kotwicz gotowi są wręcz żebrać u niego – choć w głębi duszy nim pogardzają. Również małżeństwo syna Czarnoskalskich, Maurycego, obliczone zostało na zysk. Choć młodych łączy miłość, to Szambelanic już korzysta z pieniędzy przyszłego teścia, bogatego kupca. Bliziński obnaża jego ambicje i kpi, że prosty handlarz z ulicy Miodowej stał się „ultraarystokratą”, czyli jak każdy neofita bardziej przestrzega etykiety, ceremoniału i formy niż Czarnoskalscy, co prowadzi do szeregu komicznych sytuacji. Tytuł, przodków i koligacje można sobie kupić. „Tego towaru za miły grosz zawsze dostanie” (s. 135) – zauważa Strasz. W tym samym czasie dewaluacji ulegają tytuły, które otrzymuje każdy, byle tylko miał pieniądze. Nikt nie zagląda mu w metrykę, nie pyta o drzewo rodowe: „Mnie w kawiarni u Andzi na Trębackiej nie nazywano inaczej, tylko hrabią...” (s. 39) – chwali się Strasz. Także Wernera z *Aktora*

52 Józef Bliziński, *Rozbitki*, Wydawnictwo Universitas 2004, s. 135. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

tytułowano baronem, a wystarczył do tego wygrany los na loterii. Kapitał jest wszystkim i świadczy o wartości człowieka. „Jednostkami są ludzie, a kapitał zerem / Udziśnięta ich wartość – to arytmetyka”⁵³ – twierdziła pragmatyczna modystka w *Aktorze*.

Sam Szambelaniec obłudnie tłumaczy pobudki, które popchnęły go do wydania dzieci za ludzi z niższych warstw społecznych:

Jeżeli wydając za niego córkę robię pewne ustępstwo z zasad, mogę się tłumaczyć, że poszedłem za prądem czasu, bo dziś panuje wiatr demokratyczny... Mamy już liczne tego przykłady w naszym obozie... jest to konieczność dziejowa. Potrzeba nam odświeżyć krew, a co najważniejsza, odzyskać środki materialne, których nas okoliczności pozbawiły. Plutokracja powinna w nas wsiąknąć (s. 108-109).

W końcu porzuca frazesy i krzyczy wprost: „Ja nie mogę być bez pieniędzy!” (s. 109-110). Kiedy planowane małżeństwo nie dochodzi do skutku, skruszony tłumaczy się przed swoją córką:

Widzisz, mnie tak te interesy przycisnęły, że nieraz musiałem się przenie-wierzyć temu, co powinno było liczyć się dla mnie do artykułów wiary. Niech kto do mnie wyciągnął choćby najbrudniejszą łapę, byle z paczką banknotów, gotów byłem ją uściśnąć, chociaż wewnątrz coś mi się burzyło na to... Pieniądz jest wielką potęgą, dając człowiekowi możliwość utrzymania się na wysokości swoich zasad, i zaczynam wierzyć, że największą ze zbrodni, źródłem wszystkich innych, jest trwonienie go bezmyślne, bo tylko natury wyjątkowe zachowują godność w niedostatku. Masz przykład: byłem zagrożony sekwestracją, wtem ten się zjawił jako wybawca... I cóż? Tego człowieka, na którego bym kiedy indziej nie spojrział, posadziłem na pierwszym miejscu przy stole... z musu odegrałem z nim niską komedię (s. 166-167).

Szambelaniec przyznaje, że był egoistą, człowiekiem słabym i bezsilnym, który nie chciał widzieć prawdziwej natury swego dobroczyńcy. „Oj, te pieniądze...” – wzdycha z rezygnacją. Szlachta lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku to życiowe „rozbitki”, pozbawione fortun, wchodzące w alianse z burżuazją, choć próbujące jeszcze zachować

53 Cyprian Kamil Norwid, *op. cit.*, s. 385.

godność (warto przypomnieć, że w latach 1887-1889 ukazywała się na łamach „Kuriera Codziennego” podnosząca te kwestie *Lalka* Bolesława Prusa). Zderzenie Arkadii z twardymi prawami ekonomii i wyzwaniem kapitalizmu jej przyniosło ruinę, zaś finansowe i moralne bankructwo jej mieszkańcom.

Wewnętrzne konflikty w stanie szlacheckim w obliczu ubóstwa ukazał Bliziński w *Panu Damazym*, który pokazuje kolejne etapy rodzinnej walki o spadek. Zubożenie obnaża cechy degeneracji tej warstwy: chciwość, intryganctwo, bezduszość, obłudę i okrucieństwo. Wszystkie te wady skupił autor w osobie Żegociny. Wyeksponował również jej antypatriotyczną postawę, skoro udział szwagra w powstaniu styczniowym postrzega ona jako „urojony obowiązek”⁵⁴. Konsekwencje tego „szalonego czynu” – jak określa go Żegocina – czyli represje i emigracja, doprowadziły rodzinę do upadku. Bliziński ezopowym językiem mówi tu o kolejnym powodzie bankructw szlacheckich – konfiskacie majątków w wyniku represji popowstaniowych.

W obu komediach wprowadza na scenę, zgodnie z tendencją epoki i wpisaniem w nie dydaktyzmem, również bohaterów pozytywnych, których odnajduje w przedstawicielach młodszego pokolenia. Genio z *Pana Damazego* to młody pozytywista, który gardzi materializmem ojca, nie ma uprzedzeń i chętnie poślubi uwiedzioną przez panicza Mańkę. Antoni, brat Seweryna, jest wykształconym rolnikiem, gotowym do pracy u podstaw i odbudowy rodzinnego majątku. Również w *Rozbitkach* autor promuje pozytywistyczne postawy, pokazując dwóch kuzynów, Maurycego i Władysława Czarnoskalskich, gotowych do rezygnacji z wielkopańskich pretensji i zarabiania na życie własną pracą. Władysław, który sam gospodaruje w swoim majątku, poucza młodszego krewniaka:

Człowiek z urodzenia nie jest bydlątkiem uwiązany przy żłobie, do którego opatrność powinna sypać goły owies, bo to jest rola opasów, przeznaczonych

54 Józef Bliziński, *Pan Damazy*, [w:] *Komedia dworkowa*, oprac. Agnieszka Ziółowicz, Księgarnia Akademicka 2006, s. 549.

wyłącznie na rzeź... a kto ma pretensję żyć nie zawadzając na świecie, musi się trochę potrudzić... taka reguła, i święty Boże nie pomoże! Pod tym względem doła ludzi i bydła zupełnie jednaka (s. 27).

Maurycy okazuje się w swych nadziejach jeszcze nieco naiwny, ograniczony przez wychowanie i „wszystkie pretensje wysrane z mlekiem, ugruntowane przez nałóg” (s. 27). Zwraca się do kuzyna z emfazą:

Zazdroszczę ci, żeś się od nich wyzwolił... Jedna krew w nas płynie, a jakżeśmy daleko od siebie! Te wszystkie względy, które mnie krępują, dla ciebie nie istnieją. Najswobodniejszy w świecie, w swoim dworku pod słomianą strzechą dorabia się, orze, sieje, ujada się z parobkami... i szczęśliwy! Ach, gdybym ja tak mógł! (s. 27).

Ta naiwna wiara w odrodzenie przez pracę na roli i docenienie wartości życia wiejskiego zaowocowała w literaturze końca XIX wieku powrotem mitu wiejskiej Arkadii.

„CHATA STAŁA SIĘ ROZKOCHANA / W POLSKOŚCI”

Arkadia sytuowana na „wsi spokojnej, wsi wesołej” ma w Polsce długą tradycję, czerpiącą jeszcze z dziedzictwa antyku (bukoliki, eklogi). Począwszy od twórczości staropolskiej Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego z jego *Pieśniami*, Szymona Zimorowica z *Roksolankami*, poprzez sielanki Franciszka Karpińskiego, a później Kazimierza Brodzińskiego, romantyczną ludowość, pozytywistyczną apoteozę wsi (*Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej), młodopolską chłopomanie i epopeję chłopską Stanisława Reymonta – wieś była przedmiotem zachwyty polskich twórców, wyidealizowaną enklawą, gdzie człowiek żyje w zgodzie z naturą, rytmem przyrody i kalendarzem agrarnym. W dramaturgii pochwałę wsi realizował dramat sielankowy i opery komiczne okresu oświecenia. Do tego toposu nawiązuje również *Cud mniemany*, czyli *Krakowiacy i górale* (1794) Wojciecha Bogusławskiego,

jak i kolejne wcielenia tego tematu: *Zabobon, czyli Krakowiacy i górale* (1821) Jana Nepomucena Kamińskiego, *Wesele w Ojcowie* (1823) z librettem Bonawentury Kudlicza, czy *Krakowiaków część trzecia, czyli Trójka hultajów* (1855) Karola Estreichera. Nie zamierzam wcale analizować tematu wsi i chłopstwa w literaturze polskiej – to pobieżne wyliczenie ma tylko pokazać skalę zjawiska i uzmysłwić, że obok ciemnego obrazu wsi i szkiców opiewających chłopską niedolę, dominujących w literaturze pozytywistycznej, w naszej kulturze bardzo silnie zaznaczył się motyw wsi wyidealizowanej. W takiej wsi praca na roli nie wymaga wysiłku, chłop staje się synonimem człowieka naturalnego, nieskażonego cywilizacją „szlachetnego dzikusa”, a uroki życia przewyższają wszelkie trudy i niedogodności. Życie wiejskie w takim ujęciu cechuje moralność, religijność, pracowitość, harmonia z naturą, cnota, sprawiedliwość i pokora wobec przyrody. To oczywiście obraz wyidealizowany, funkcjonujący w opozycji do cywilizacji miejskiej – jak również alternatywa wobec Arkadii szlacheckiego dworu.

W tym miejscu interesuje mnie najbardziej „wieś narodowa” i „chłop narodowy”, gdyż te właśnie mity zrewidował Wyspiański w swoim *Weselu*. Jest to etos, który można wywieść już z *Krakowiaków i Górali*, którzy narodowy charakter w dużej mierze zawdzięczają okolicznościom swojej premiery. Odbędzie się ona 1 marca 1794 roku, niemal w przededniu wybuchu insurekcji kościuszkowskiej, zaś entuzjastyczna reakcja publiczności spowodowała prawie natychmiastowe zdjęcie sztuki z afisza. Zbigniew Raszewski pisze:

Najprawdopodobniej w porozumieniu ze spiskiem napisał Bogusławski i wystawił swoją operę, świadomy faktu, że Kościuszko widzi szansę zwycięstwa w udziale chłopów, uwolnionych z poddaństwa i przekonanych o potrzebie wspólnej walki. (...) dzieło było aluzyjne, czujność władz zmylono, natomiast publiczność pojęła rzecz od razu i wpadła na premierze w nieopisany entuzjazm. Dopiero wtedy władze zrozumiały sens wydarzenia i po trzecim przedstawieniu (3 III) zdjęły sztukę z afisza⁵⁵.

55 Zbigniew Raszewski, *op. cit.*, s. 74.

Zarówno chłopów krakowskich, jak górali pokazał Bogusławski jako niedoceniane dotąd siły ludowe. Swoim dziełem uzmysławiał także siłę tkwiącą w solidarności, potrzebę zjednoczenia i zgody oraz wartość wspólnoty narodowej, do której przynależą wszystkie stany. Lud odznaczał się w jego ujęciu wrodzonym poczuciem wolności, wywiedzioną od Piastów godnością, zapalem do walki oraz porywczym charakterem, połączonym z fantazją. Aluzyjne kuplety, pełne patriotycznych morałów, głosiły potrzebę walki o wolność, wyrażały groźby wobec zdrajców i mówiły o potędze zjednoczonego narodu.

Mit solidarności i wspólnej walki powrócił silnie w kulturze drugiej połowy XIX wieku, po klęsce powstania styczniowego. Bezpośrednio do insurekcji kościuszkowskiej nawiązał wtedy, równie gorąco przyjęty przez publiczność, *Kościuszek pod Racławicami* (1880) Władysława Ludwika Anczyca. W tym popularnym „obrazie historyczno-ludowym”, pełnym komicznych wstawek i kupletów, autor pokazał solidarność i patriotyczną postawę wszystkich stanów: szlachty, mieszczan i chłopów, włączając w to jeszcze postać Żyda-patrioty, Abramka. Zryw powstańczy jednoczy tu wszystkich, a Kościuszek, niczym dobry ojciec narodu, nakłania do zgody i przebaczenia. „Anczyk odtwarza historyczny moment narodzin nowoczesnego narodu polskiego” – pisała Ratajczakowa. I wyjaśniała: „Narodu wieloklasowego, wielowyznaniowego, zdolnego wchłaniać przedstawicieli innych nacji, a opartego na poczuciu równości wszystkich wobec prawa i wobec ojczyzny”⁵⁶. Optymizm utworu i wiarę w realizację tej idei wzmacnia fakt, że autor skupił uwagę na zwycięskim epizodzie insurekcji, kończąc dzieło wiktoria i nobilitacją Bartosza Głowackiego. Pokazał zatem wieś patriotyczną, gdzie chłopci kują kosy, gotowi przeciwstawić się dziedzicowi, by wziąć udział w insurekcji. Kobiety z dziedziczką modlą się wspólnie pod krzyżem za powodzenie powstania, a lirnik Jan śpiewa słowami Jana Lenartowicza (z *Bitwy Racławickiej*) pieśń o przysiędze

56 Dobrochna Ratajczakowa, „*Kościuszek pod Racławicami*” Anczyca – arcydzieło patriotycznej sceny popularnej, [w:] eadem, *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006, s. 75.

w Krakowie. W finałowym obrazie Kościuszko wychwala wobec wszystkich zgromadzonych w Rzędowicach czyn Głowackiego, nadaje mu szlachectwo i mianuje oficerem. Dramat kończy apoteoza chłopskiego bohaterstwa i słowa Głowackiego: „Niech żyje ten, co pierwszy uznał, że chłop polski może kochać Ojczyznę i potrafi za nią ginąć!”⁵⁷.

Wykorzystując elementy melodramatu, kroniki historycznej, komedii obyczajowej, obrazka ludowego i śpiewogry, Anczyc stworzył monumentalne, efektowne widowisko, „teatralną malowaną”⁵⁸, chwytającą za serca i apelującą do emocji. Jednocześnie proste schematy fabularne (wątek miłosny, scenki farsowe), typowość postaci (kochankowie, tchórz, heros), przystępność języka oraz muzyczność sprawiły, że sztuka docierała do niewyrobionych widzów. Dydaktyczny cel w postaci ożywiania uczuć patriotycznych i głoszenia narodowej jedności został osiągnięty, co potwierdza recepcja utworu i jego obecność na scenach amatorskich i ludowych oraz w powszechnej świadomości. *Kościuszko pod Racławicami* istotnie stał się – jak pisze Ratajczakowa – „arcydziełem patriotycznej sceny popularnej”. Żywiłowe reakcje publiczności i twórców zestawili Piotr Mitzner w artykule „*Kościuszki pod Racławicami*” droga na scenę⁵⁹. Roman Żelazowski, odtwórca roli tytułowej, tak wspominał premierę:

Sztuka wywarła potężne wrażenie. W świątyni sztuki zapanował nastrój tak podniosły, jakiego już później nigdzie i nigdy nie spotkałem. W momentach podniosłych, jak na przykład przysięga Kościuszki, nie łzy, ale łkania przejmujące w audytorium. Płakała publiczność, artyści, maszyniści, rekwizytorzy. Ja, który grałem Kościuszkę, z najwyższym wysiłkiem tylko mogłem zapanować nad sobą, aby nie ulec rozrzewnieniu, które w roli mej nie było wskazane. (...) nie grano, odprawiano nabożeństwo narodowe⁶⁰.

57 Władysław Ludwik Anczyc, *Kościuszko pod Racławicami*, Nakładem i drukiem Wł. L. Anczyca i Spółki 1881, s. 155-156.

58 Zob. Dobrochna Ratajczakowa, „*Kościuszko pod Racławicami*” Anczyca, s. 76.

59 Piotr Mitzner, „*Kościuszki pod Racławicami*” droga na scenę, [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. Dobrochna Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze 1992, s. 95-120.

60 Roman Żelazowski, *Pięćdziesiąt lat teatru polskiego. (Moje pamiętniki)*, Lwów 1921, cyt. za: ibidem, s. 110, 113.

Podobny ton wybrzmiewał w recenzjach i korespondencji ludzi teatru, którzy byli świadkami tego niezwykłego wydarzenia – misterium narodowego zaklinającego rzeczywistość.

Anczyc, tworząc sztukę „ku pokrzepieniu serc”, zaprzeczył romantycznej obsesji grobów i przekonaniu o fatalizmie dziejów. Jego utwór wieszczył triumf walk i nadzieję na odzyskanie niepodległości. Jako taki prezentował niemal utopijne myślenie i pełnił funkcję terapeutyczną. Te wszystkie elementy sprawiły, że *Kościuszek pod Racławicami* grany był z sukcesem aż do II wojny światowej. W malarstwie zwycięska bitwa insurekcji została uwieczniona przez Jana Matejkę (*Kościuszek pod Racławicami*, 1888), czy na monumentalnym cykloramicznym płótnie, *Bitwa pod Racławicami*, namalowanym w latach 1893-1894 pod kierunkiem Jana Styki i Wojciecha Kossaka. Wraz z restytucją mitu insurekcji kościuszkowskiej twórcy zwracali uwagę na heroizm ludu i jego patriotyczną postawę, wyrażaną w hasle: „Z szlachtą polską, polski lud”. Patriotyczny wydźwięk malarskich i teatralnych obrazów miał podnieść ducha w narodzie, obudzić zapal rewolucyjny po klęsce powstania styczniowego, a także przynieść „rehabilitację polskiego chłopu konieczną po wydarzeniach 1863 roku”⁶¹.

Dokładnie w tym samym czasie powstało inne dzieło, tym razem o tematyce współczesnej, które promowało identyczne wartości. W *Nad Niemnem* (publikowanym na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” od stycznia do grudnia 1887 roku) Eliza Orzeszkowa opisała ród Bohatyrówiczów, których nazwisko – jak pisała – było od „bohaterstwa protoplastów wywiedzione”. Rysując nadniemeńską wieś, wyidealizowała zarówno obraz wiejskiego życia, postawę chłopstwa, jak i wspólną historię chłopsko-szlachecką, o której świadczy zbiorowa mogiła w lesie. Dwór ukazała niemal jako gniazdo degeneratów, z którego Justyna Orzelska, niezrażona koniecznością pracy i wyrzeczeń, ucieknie pod chłopską strzechę wprost w ramiona ukochanego Jana. Powieść, której autorka nadała

61 Dobrochna Ratajczakowa, „*Kościuszek pod Racławicami*” Anczyca, s. 78.

optymistyczny wydzźwięk, wyraża nadzieję na sojusz chłopsko-szlachecki, wręcz uzdrowienie dworu przez zbliżenie do wartości reprezentowanych przez lud oraz wiarę w zmianę postawy szlachty, propagowaną głównie przez młode pokolenie pozytywistów, Justynę i Witolda Korczyńskich.

Kres tych marzeń pokazał Wyspiański w *Weselu* (1901). Zderzenie inteligencji i chłopów podczas wiejskiego wesela, które nawiedzają również Osoby Dramatu, upiory przeszłości Polski, prowadzi do demaskacji pojęcia wspólnoty narodowej i uzmysławia niemożność jakiegokolwiek wspólnego działania. Wyspiański przypomniał widzom premiery, która odbyła się w Krakowie 16 marca 1901 roku, że w szlachecko-chłopskiej przeszłości znajdują się krwawe epizody. Choć bowiem Pan Młody w rozmowie z Gospodarzem zaklina się:

Myśmy wszystko zapomnieli;
mego dziadka piłą rznęli...
Myśmy wszystko zapomnieli⁶².

Jednak Gospodarz zauważa: „Przecież to chłop polski także” i przestrzega: „To, co było, może przyjść –” (s. 202). Pan Młody woli wymówić się brakiem pamięci, gdyż wspomnienie rabacji galicyjskiej „truje myśl o polskiej wsi” (s. 202). Jednak Wyspiański, wprowadzając postać Upiora, przypomina o krwawych zapustach i konieczności rozliczenia się z rokiem 1846. Złowieszczy ton powraca też w słowach Wernyhory, który pamięta „krwawe łuny (...) i rzeź krwawą, krwawe rzeki” (s. 265) koliszczyzny z 1768 roku. Nad mitem solidarności międzyklasowej ciąży historia, o której nie da się zapomnieć.

W *Weselu* pojawia się wiele mitów związanych z postacią chłopą, które wzajemnie się znoszą, lecz znakomicie unaoczniają, jak sami chłopci widzą siebie, a jak widzi ich inteligencja. W opozycji do chłopą-rebelianta pojawia się apoteozowany chłop piastowski – kultywator tradycji i potęgi dawnej Rzeczypospolitej:

62 Stanisław Wyspiański, *Wesele*, [w:] idem, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie 1955, oprac. Leon Płoszewski, s. 202. Dalsze cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

A bo chłop i ma coś z Piasta,
coś z tych królów Piastów – wiele! (...)
bardzo wiele, wiele z Piasta;
chłop potęgą jest i basta (s. 189).

To chłop dumny, pełen godności i świadom własnej siły, odwołujący się do etosu insurekcyjnego, co powraca wielokrotnie w słowach Czepca:

A jak my, to my się rwiemy
ino do jakiej bijacki.
Z takich, jak my, był Głowacki (s. 151).
jakby przyszło co do czego,
wiesz pon, to my tu gotowi,
my som swoi, my som zdrowi (s. 191-192).
jakby kiedy co do czego,
myśmy – wi sie, nie od tego; –
ino kto by nos chcioł użyć –
kosy wisom nad boiskiem (s. 190).

Z drugiej strony pojawia się chłop sielankowy, niezaangażowany w sprawy polityczne, arkiadyjski prostaczek, jakim chciałby go widzieć Dziennikarz:

Ja myślę, że na waszej parafii
świat dla was aż dosyć szeroki. (...)
Niech na całym świecie wojna,
byle polska wieś zaciszna,
byle polska wieś spokojna (s. 150-151).

A także Wernyhora, który charakteryzuje chłopów jako „ludzi sercem prostych”, „takich chłopców, rześkich, małych” (s. 263).

„Ta idealizacja okazuje się jednak złudzeniem” – pisał Zbigniew Kuderowicz. I dodawał, że „dramat *Wesela* polega właśnie na zdemaskowaniu tego złudzenia w konfrontacji z rzeczywistą świadomością chłopstwa i postawą inteligencji wobec ludu”⁶³. Wskazywał na krach myślenia

63 Zbigniew Kuderowicz, „*Wesele*” *Wypiańskiego jako krytyka utopii*, [w:] *Magia „Wesela”*, red. Jan Michalik, Anna Stafiej, Księgarnia Akademicka 2003, s. 114.

utopijnego o zjednoczeniu narodu i przymierzu chłopsko-inteligentkim, jak też koniec utopii inteligencji jako elity przewodzącej narodowi. Wyspiański objawia się w *Weselu* jako demaskator marzycielstwa i nierealnych mrzonek, które pasły wyobraźnię współczesnych. Jednocześnie, jak pisze Franciszek Ziejka:

Wyspiański nie był wszakże tylko burzycielem narodowej mitologii. Co znamienne, on sam ulegał urokowi naszych mitów. Raz po raz dowodził na przykład, że miał świadomość tego, iż podkrakowska, bronowicko-chłopska Arkadia nie oddaje prawdy o polskiej wsi. A przecież budował na kartach dramatu obraz tej Arkadii z prawdziwą miłością. (...) Ale ta jego postawa artysty nie kłóci się z postawą myśliciela burzącego złudne marzenia swoich współczesnych. Kompromituje bowiem Wyspiański nie świat przez siebie stworzony, ale tych, którzy bezkrytycznie zawierzili ułudzie owego świata, przyjmując ją za prawdę⁶⁴.

Bronowicko-chłopska Arkadia w *Weselu* okazuje się równie iluzoryczna, co romantyczna Arkadia szlachecka. Jednak zupełnie inaczej niż na przykład Fredro, Wyspiański nie pozwala jej pełnić funkcji konsolacyjnej. Domaga się rewizji sądów o naszej historii, o nas samych, nie pozwalając uciec do azyłu czy to „wsi spokojnej”, czy to w atmosferę dobrego samopoczucia zadufanej inteligencji.

ET IN ARCADIA EGO

Warszawiankę, dramat Stanisława Wyspiańskiego z 1898 roku, otwiera taki sceniczny obraz:

Na przedmieściu; w dworku; na parterze. Salon obszerny. Styl cesarstwa. Sala jasna biała; ściany dzielone pilastrami wysokimi; czasem szczególnie jaki zaślony. W głębi dwa szerokie okna, ledwo pilastrami rozdzielone, tak bliskie sobie – zajmują całą prawie ścianę. Z prawej i lewej drzwi wysokie; nad

64 Franciszek Ziejka, *Magia „Wesela”*, [w:] *Magia „Wesela”*, s. 10.

drzwiami szerniały obrazy: portrety w strojach z roku 1810. (...) Spoza białych tiulowych firanek w oknach widać gościniec tuż popod oknami; w dali ogrody i miasto w śniegu (...). Nieustanne dalekie huki strzałów armatnich, przyciszone, ledwo słyszalne, trwające przez cały czas sceny⁶⁵.

Salon we dworze wypełniają oficerowie, przywódcy powstania i generałowie, którym towarzyszą dwie siostry, Maria i Anna, zasiadające właśnie do gry na klawikordzie. Wyspiański bardzo mocno zarysowuje granicę między akcją sceniczną, którą pozwoli obejrzeć widzom, a bitwą pod Grochowem, której odgłosy ledwo da nam słyszeć.

Okna salonu, których istnienie Wyspiański dwukrotnie zaakcentował w opisie dekoracji, stanowią przezroczystą zaporę – nie dopuszczając wydarzeń z zewnątrz i ograniczając przestrzeń salonu. Bohaterki mogą co najwyżej do nich podejść, wyrzucić na zewnątrz i zrelacjonować to, co zobaczą. Anna, stojąc w oknie z lewej, woła:

Maryniu, jadą – chodźże popatrzeć - - -
aha, teraz Chłopicki sam...
wiodą mu konia, dosiada – ha! to koń się zrywa,
... zatrzymali - - bohater wspaniały – (s. 38)

To również ona podbiega w finale do okna, chcąc widzieć wymarsz czwartaków i swego ukochanego. Wyspiański ponownie buduje ten obraz w didaskaliach:

Za oknami przejeżdża i przechodzi wojsko w szyku; widać ich do pół na koniach, końskie łby, i tętent nieustanny, i stukanie, i brzęk słyszeć (s. 43).

Maria „we śnie zapamiętana” – jak informuje poeta – machinalnie otworzy oba okna i pozwoli wypłynąć dźwiękom granej przez siebie *Warszawianki*, niczym złemu omenowi, wróżącemu śmierć szwadronom. Anna natychmiast okna zamknie, tłumacząc to chłodem w pokoju. Wyspiański nie bez

65 Stanisław Wyspiański, *Warszawianka. Pieśń z roku 1831*, [w:] idem, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie 1955, oprac. Leon Płoszewski, s. 8. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

powodu ogranicza ruch sceniczny do działań wokół okien i gry na klawikordzie. Ta kameralna miniatura dramatyczna unaocznia obcość dwóch światów – zacisza domowego oraz wielkiej historii, przed którą dom należy chronić i nie dać jej wtargnąć, bowiem grozi ona zburzeniem spokoju wnętrza. Izolację salonu przerywa Stary Wiarus, kiedy przynosi zakrwawioną wstążkę, niemą i tragiczną wiadomość z pola bitwy. Mimo starań bohaterów historia nie da się odepchnąć i zasłonić firanką. W finale Wyspiański znów konstruuje statyczny obraz: panny kryją się w pokoju, pod oknami ciągnie wojsko. Jednak spokój już został zakłócony – do domu wdarła się śmierć. Zatrzaśnięte okna nie ochronią dworu ani jego mieszkańców.

Kiedy prześledzi się topos Arkadii w wybranych dramatach z XVIII i XIX wieku, można odnieść wrażenie, że mit ten powstaje zawsze w opozycji wobec czegoś innego, jego konstytutywnym warunkiem jest „brak”, który stanowi rację bytu Arkadii. Staje się ona marzeniem i zarazem utopią, które stanowią reakcję na niesprzyjającą rzeczywistość, to przestrzeń wykreowana, która winna tę rzeczywistość zakłócić i jej się przeciwstawić. W początkach teatru instytucjonalnego arkadyjska wizja państwa promowała hasła reformatorskie obozu rojalistycznego, wypierając sarmackość szlacheckiego dworu i przeciwstawiając się szlacheckiej przeszłości w imię oświeconej przyszłości. W okresie zaborów, gdy topos Arkadii funkcjonował szczególnie silnie, wyidealizowany dworek stał się namiastką Polski; zaś mit szlacheckiej arkadii powrócił, gdy klęskę polityki króla potwierdził upadek państwa. W obliczu bankructwa ideałów szlacheckich i wzmożonej krytyki mieszczaństwa pod koniec XIX wieku Arkadia lokuje się na wsi, w hasłach powrotu do natury i człowieka prostego, czego wyrazem była choćby młodopolska chłopomania, czy fascynacja kulturą Podhala. Arkadia stała się tym samym miejscem ucieczki, schronieniem w obliczu zagrożenia. I choć porzucony świat, charakteryzowany tu jako zewnątrz, ten wrogi pejzaż za oknem, atakował ją, próbując wdrzeć się do środka, by zburzyć iluzję bezpieczeństwa, to często te ataki prowadziły jedynie do umocnienia mitu i jeszcze szczelniejszego zamknięcia za fasadą ułud.

Arkadia nie istnieje bez swojego wulkanu. Kwitnie wobec braku państwowości, wolności, dobrobytu, kultury, zgody, jedności – i zarazem ten brak wytwarza, kreując złudny obraz niedoboru. Arkadia jak każda utopia wymaga też izolacji, nie chce konfrontacji z tym, co zakrywa, dlatego najciekawsze wydały mi się szczeliny, ujawniające się głównie w dramatach Słowackiego i Wyspiańskiego, gdzie do Arkadii zakrada się śmierć, stając – jak na obrazach Poussina czy Guercino – oko w oko ze zdumionymi i wierzącymi w swą nieśmiertelność arkadyjczykami. Nie bez wewnętrznej walki i próby zachowania iluzji za wszelką cenę dochodzi wtedy do jej rozpadu. Arkadia ujawnia swoją fikcyjność, odsłaniając – jak w dramaturgii Słowackiego – zgliszcza lub puste formy, które tylko ją udawały. Wróg (czy to śmierć, czy polityka, czy pamięć) wdziera się do jego dworów przemocą – zmienia bohaterów, każe im ściągnąć maski, a w ostatecznym rozrachunku opuścić dawną arkadię-dwór. Równie gorzkiego rozrachunku z mitem dokonuje Wyspiański – podważając i Arkadię szlachecką, i patriotyczną, i chłopską. Sądzę więc, że wbrew diagnozie Ratajczakowej, która zneutralizowanie mitu przypisywała Witkacemu, zburzenie mitu Arkadii dokonało się prawie sto lat wcześniej, a powroty upiora świadczą po prostu o nieustającej tęsknocie i potrzebie takiego mitu. Szczególnie, gdy wulkan się budzi.

AGNIESZKA MARSZAŁEK



POLSKIE ARKADIE – REFLEKSY MITU

Mit Arkadii, wspólna własność kultury śródziemnomorskiej, w postaci najbardziej uogólnionej stanowi odwołanie stosowane na tym obszarze uniwersalnie, przede wszystkim w rozważaniach na temat prawa człowieka/ludzkości do szczęścia. W poszczególnych epokach, krajach czy nurtach literackich mit ten przybierał jednak zróżnicowane sensy, odnosił się do zjawisk partykularnych, lokalnych albo do określonego momentu historycznego. Mityczność Arkadii jako krainy idyllicznej zaciera w nas pamięć o istnieniu Arkadii rzeczywistej: górskiej krainy na Półwyspie Peloponeskim, pierwotnie o charakterze pastersko-rolniczym (co tłumaczyłoby jej powiązanie z naturą tak uderzające w jej zmitologizowanym wizerunku). Historyczne losy tej krainy były nie mniej burzliwe niż losy wielu innych miejsc na świecie: spod panowania Sparty przeszła w ręce Rzymian (eksploatatorów, którzy uczynili z niej obszar biedy), potem dostała się pod panowanie Bizancjum, Wenecji, imperium osmańskiego, aż wreszcie w XIX stuleciu uzyskała status *nomos*, czyli departamentu w obrębie niepodległej Grecji. Ta Arkadia jest prawdziwa dla Greków, funkcjonuje też w świadomości historycznej krajów i kultur, do których w swoim czasie przynależała – nie szukamy jej wszakże na mapie odwołań literackich i artystycznych: tu mamy bowiem do czynienia z Arkadią jako tworem idealizującej, kreatywnej wyobraźni. Tworem – dodajmy – migotliwym, zmiennym w formie, zależnym od czasoprzestrzennego kontekstu kulturowego.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że zwykle nie traktowano Arkadii wyłącznie jako ornamentu czy wcielenia świata pozbawionego trosk, lecz – i to chyba znacznie częściej – funkcjonowała ona jako mit kwestionowany,

do którego realizacji nie należy dążyć, ponieważ z definicji wkracza się wówczas na ścieżkę prowadzącą donikąd. Takie ujęcie towarzyszy mitowi Arkadii od początku. Horacjańska fraza „Nihil est ab omnia partii beatum” (w wolnym przekładzie: szczęście nie jest nigdy całkowite) sugeruje, że Arkadia to także świat naznaczony niedoskonałością. Chodzi zaś przede wszystkim o to, by tę niedoskonałość sobie uświadamiać. Dlatego zamiast pogoni za fantazmatem poeta proponuje podjęcie stoickiej refleksji nad życiem, którego nieodłączną część stanowi cierpienie i śmierć. Renesans chętnie odwoływał się do wizji arkadyjskiej, zarówno w tekstach literackich, jak też w ikonografii. Renesansowy romans pasterski (jak choćby – inspirowana wątkami z prozy Boccaccia – *Arcadia* Jacopo Sannazara) oraz dramat pasterski (sztandarowe przykłady to *Il pastor fido* Battisty Guariniego, *Arcadia* Philipa Sydneya, czy późniejsza nieco *Arcadia* Lopego de Vega, a także teatralne – również operowe – realizacje mitycznych opowieści o Dafnis i Chloe albo Dianie zamienionej w krzew laurowy), przedstawia Arkadię jako miejsce, w którym rozgrywają się sceny liryczne, a bohaterowie opowiadają o swoich perypetiach miłosnych. Szukając bardziej uogólnionych treści, które mieszczą się w tych tekstach, wskazać należy głównie refleksję na temat kondycji człowieka i filozofii miłości.

Nieco innego odcienia nabiera Arkadia wzbogacona o skojarzenia z biblijnym wyobrażeniem Edenu. Z tego powiązania powstała jedna z interpretacji wieloznacznego motywu „Et in Arcadia ego” (dosł. „I ja w Arkadii”) – napisu widocznego między innymi na obrazach Bartolomea Schedoniego (1578-1615), Nicolasa Poussina (1594-1665), a później Joshuy Reynoldsa (1723-1792). Ta inskrypcja wpisuje w idylliczny, rajski krajobraz widoczny ślad śmierci czy też – zgodnie z interpretacją religijną – szatana. Jej domyślny sens brzmiałby zatem następująco: „I ja [szatan, zło, śmierć] byłem/jestem w Arkadii”. Tym samym wizję idealnego ogrodu rozkoszy od zawsze naznacza istotna skaza. Istnieje jednak i taka interpretacja, która wydaje się bliższa myśli Horacego. Każę ona wierzyć w to, że w tajemniczej formule umieszczonej na ścianie nagrobka mieści się

uniwersalna refleksja nad przemijaniem. „I ja byłem w Arkadii” to słowa umarłego, który pozostawia potomnym *memento* o treści „I ja [dziś martwy] byłem kiedyś szczęśliwy”.

W polskim dramacie jako jeden z pierwszych do mitu Arkadii zwrócił się Stanisław Herakliusz Lubomirski, autor *Ermidy, albo Królewny pasterskiej*, zaopatrzonej w rozsądnie moralizujący podtytuł *Ten szczęśliwy, który się swym stanem kontentuje* (1664). Utwór Lubomirskiego mieści się w nurcie tak zwanej sielanki sceptycznej, która z kolei wpisuje się w typową dla baroku konwencję teatru emblematycznego, odzianego w szatę bukoliczną. Tekstem stanowiącym najbardziej znaną realizację takiego modelu sielanki jest *Aminta* Torquata Tassa (1573). Stała się ona podstawą libretta przywoływanej już opery *Il pastor fido* Guariniego, niewątpliwie zaważyła też na kształcie dramatu o Ermidzie.

Idylliczne nie-miejsce Lubomirski przedstawił jako świat, w którym zderzył ze sobą dwie koncepcje uczucia: miłości wiernej i miłości niestałej. Tytułowa bohaterka dramatu, królewna Ermidia, podejrzewając, że ukochany nie dotrzymuje jej wierności, postanawia uciec od zepsucia dworu w świat arkadyjski, na łono natury, gdzie – jak ufa – zapomni o niewiernym kochanku i odzyska spokój. Świat Arkadii okazuje się jednak nie lepszy od tego, który Ermidia zdecydowała się opuścić: pasterze nie są bardziej stali w uczuciach niż mieszkańcy świata cywilizacji. Ucieczka zmienia się zatem w wycieczkę, Ermidia powraca bowiem do świata, który zamierzała na zawsze porzucić. Nie wyklucza to oczywiście moralnej nauki. Z ust mądrej Alizby, „ochmistrzyni pasterek”, królewna odbiera wskazówkę na przyszłość, której najistotniejsza treść zawiera się właśnie w podtytule dramatu. Mit, potraktowany z dystansem, może się więc stać swoistym narzędziem terapeutycznym. W tym przypadku uświadamiało ono, że ucieczka z kultury na łono natury to czysta utopia. Świat Arkadii nie jest przecież światem natury, lecz wprost przeciwnie: wyobrażeniem kulturowym, konstruktem fantastycznym, który pomaga w czymś, co stanowi rodzaj łagodnego samooszustwa. I temu właśnie sprzeciwia się poeta-filozof, jak słusznie pisze Anna Krzewińska: „Lubomirski spojrział

na mīt o szczęściu ludzi na łonie pierwotnej natury jako na wykwit wyobraźni ludzi, którzy sprzeniewierzywszy się cnocie stałości, odeszli od rozumnej prawdy i poddali się złudnym mniemaniom¹. Do takiego mniej więcej wniosku dochodzi doświadczona przez autora tytułowa bohaterka, a wraz z nią – odbiorcy, którzy z jej doświadczeń powinni wyprowadzić ogólniejsze wnioski na własny użytek.

W nieco późniejszych realizacjach konwencjonalność estetyki i tematyczne ograniczenia uległy, jak się wydaje, pewnemu wyczerpaniu. Zaczęły się bowiem wyradzać w „śliczny” obrazek, który upodobało sobie rokoko, tak rozmiłowane w lekkości, zarówno form, jak treści, i w jawnie sztucznych, kunsztownych i eleganckich przetworzeniach obrazów z natury. Rokokowa Arkadia to kraina nieustającej beztroski, zaludniona pasterzami o złotych lokach i pastereczkami w białych pończoszkach, którym czas schodzi na czynieniu sobie wzajem miłosnych wyznań i wypasaniu perfumowanych owieczek. Taki obrazek, mający walor przede wszystkim dekoracyjny, wydaje się niemal pozbawiony głębszej myśli. Okazał się jednak nadspodziewanie żywotny, stając się w późniejszych epokach elementem inspirującym rozmaite odmiany żerującej na poetyce kiczu kultury popularnej, przebiegany w różne kostiumy i umieszczany w rozmaitych sceneriach².

W tym samym XVIII stuleciu z utopijną wizją Arkadii rozprawił się Franciszek Zabłocki, pisząc *Króla w kraju rozkoszy* (1787). Ta zapustna komedia nie jest wcale tekstem oryginalnym, lecz przeróbką komedii *Le Roi*

1 Anna Krzewińska, *Uwagi o „Ermidzie” – udramatyzowanej sielance Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *O dawnym dramacie i teatrze: studia do syntezy*, red. Wanda Roszkowska, Ossolineum 1971. Krzewińska odnotowuje też reminiscencje filozoficzne, których nie brakuje w dramacie Lubomirskiego.

2 Czyż nie rozpoznamy śladów rokokowej Arkadii choćby w cyrku, gdzie piękni ludzie fruwać w powietrzu i z największą łatwością wykonują najtrudniejsze sztuki, dzikie zwierzęta są potulne i posłuszne „panom stworzenia”, albo w lunaparkach czy Disneylandzie – w miejscach, gdzie atrakcja goni atrakcję, a najważniejsze jest produkowanie i doznawanie przyjemności? Temat wydaje się w każdym razie godny odrębnego rozważenia.

de Cocagne Marca-Antoine'a Legranda (1717), aktora Komedii Francuskiej³. Cocagne (w adaptacji Zabłockiego nazwana Kokanią) to kraina rozkoszy, wyprowadzona ze średniowiecznej tradycji plebejskiej włoskiej i francuskiej, ludowe wyobrażenie Arkadii czy też Raju. Kokania jest latającą wyspą, do której można się dostać jedynie drogą napowietrzną – taką niezwykłą podróż odbywają bohaterowie: błędny rycerz Filander, jego ukochana Ludwila, czarodziej Alzor i dwaj służący: sprytny Barasz i przygłupi Gamoń. Ich pobyt w Kokanii obfituje w nieprawdopodobne i zawiłe zdarzenia, zaś nieustanne przyjemności i łatwość ich doznawania powodują u wędrowców znużenie i przesyty. Fantastyczna sceneria, zawiła fabuła piętrząca nieprawdopodobne zdarzenia, obecność magicznego rekwizytu (czarodziejski pierścień, który po włożeniu na palec powoduje „błąd rozumu”, utratę pamięci i opaczne widzenie rzeczy) – to elementy typowe dla utworów osiemnastowiecznych wyrosłych z tradycji komedii dell'arte, do których należy zarówno oryginał Legranda, jak też wersja Zabłockiego (wspomnieć można choćby *fiabe* Carla Gozziego i francuskie komedie Jeana-Antoine'a Romagnesiego).

Tak Lubomirski, jak Zabłocki pokazali Arkadię w wydaniu ogólnoeuropejskim (nadal ubraną w uświęcony konwencją bukoliczny kostium i rozważającą uniwersalne kwestie), nawet jeśli w komedii Zabłockiego czytelna jest aluzja do warszawskiego dworu i króla Stanisława Augusta. Na scenie nawiązywała doń wprost karykaturalna postać króla Kokanii, otaczającego się cudzoziemcami, żyjącego zbyt wygodnie, zmęczonego łatwymi zmysłowymi przyjemnościami, a co najważniejsze: kogoś, kto nie pozostawia po sobie legalnego potomka (z Poniatowskim wiązano pewne nadzieje na odnowienie dynastii polskich władców na polskim tronie, czemu sprzeciwiali się zwolennicy wolnej elekcji). Na zakończenie Barasz wygłasza życzenie, które ówcześni widzowie odbierali zapewne jako aluzję do sytuacji Rzeczypospolitej, gdzie ścierały się coraz bardziej skłócone stronnictwa, co pozostawiało niewielkie szanse na wypracowanie wspólnego projektu reform:

3 Por. Marc-Antoine Legrand, *Le Roi de Cocagne*, J. B. Brouhiet 1786.

Bodaj król taki, bodaj tak zacna kraina,
Gdzie serca namiętnością męski rozum włada,
Gdzie z płci pięknej zabawa, z ludzi mądrych rada,
Gdzie w górę nikt się nie pnie, lecz rzeczpospolita
Sama wieńczy zasługę, sama o nią pyta,
Sama podwyższa, słowem, bodaj w tym narodzie,
Gdzie zgoda... lecz to mara, zamilczmy o zgodzie! (akt III, w. 536-542).

Zachowanie kosmopolitycznego kostiumu oraz wyraźne zakorzenienie formalne i fabularne w tradycji komedii dell'arte w jej francuskiej wersji sprawiło jednak, że *Króla w kraju rozkoszy* dało się z równym powodzeniem zagrać przed inną publicznością i odnieść do innego króla. Odwołania do spraw narodowych ukryte zostały w karnawałowym chwycie świata na opak, osłabiając krytyczną siłę i nośność komedii Zabłockiego.

Dopiero rozpatrzenie się we własnej specyfice kulturowej i uznanie jej szczególnej wartości pozwoliło użyć mitu arkadyjskiego w wersji lokalnej: odziać go w polski kostium i usytuować w rodzimej scenerii. Za jedną z pierwszych prób tego typu uznałabym *Cud mniemany* Wojciecha Bogusławskiego (premiera 1 marca 1794). Przywołuję tę właśnie „operę narodową” głównie dlatego, że mamy tu do czynienia z niezwykle wersją Arkadii chłopskiej. Bogusławski-demokrata z formułowanych wtedy projektów uwłaszczeniowych, a więc społeczno-politycznych, wyprowadził bardzo specyficzną wizję, rysując sielski obraz zasobnych i szczęśliwych włościan w kolorowych, paradnych strojach, „przychwyconych” w chwili świętowania i zabawy (akcja toczy się podczas uroczystości weselnych), a co najważniejsze, przedstawionych jako panowie na swoim, gdyż spośród postaci pojawiających się w uteatralnionej podkrakowskiej Mogile wyłączył postać dziedzica. To bardzo istotne, bo w tym samym czasie znacznie bardziej rozpowszechniona była (również w realizacjach dramatyczno-teatralnych) sielanka szlachecka, równie utopijna, lecz prezentująca taką utopię, która wprawdzie udoskonalała, lecz nie narusza rzeczywistego ładu społecznego. Tu jako przykład służyć może opera *Nędza uszczęśliwiona* (1778, pierwotne libretto Franciszka Bohomolca

uzupełnił i przerobił Bogusławski), realizująca ideał dobrotliwego patriarchy: pan-ojciec pojawiał się w niej jako łaskawy i hojny szafarz wszelkich dóbr, któremu należy się głęboka wdzięczność ze strony podanych-dzieci. Ani jedna, ani druga wizja nie wykraczała poza czystą fantazję. Jednak *Cud mniemany*, późniejszy o kilka lat od *Nędzy uszczęśliwionej*, zawierał – jak już powiedziałam – znacznie bardziej radykalny projekt społeczny. Nawoływanie do zgody narodowej odnosiło się tu nie tylko do klasy obywatelskiej, czyli szlachty, ale obejmowało także lud. Nic więc dziwnego, że akurat ta opera, grana podczas insurekcji kościuszkowskiej, wywoływała bezprzykładny entuzjazm warszawskiej publiczności, która taką wizję narodu chciała wówczas realizować.

Sięgamy jednak nieco dalej, czyli do polskich Arkadii, które należą już do kolejnego stulecia, a odwołują się do następnego etapu konkretyzowania się mitu arkadyjskiego – do Arkadii postrzeganej jako Dom. Warto przy tym pamiętać, że Dom w metaforycznych ujęciach, do których sięgano na obszarze polskiej literatury powstającej w XIX wieku, także w dramacie, może mieć sens dwojaki. Po pierwsze, chodzi o Dom jako miejsce intymne, prywatne, jako enklawę spokoju i ciepły azyl, w którym niczego nie trzeba udawać, bo wszystko jest swojskie. Po takim domu poruszamy się bez ceremonii, a każdy sprzęt i miejsce przypomina nam o latach dzieciństwa albo wczesnej młodości, niezakłóconej jeszcze hałasem świata. Funkcjonuje on również jako bezpieczna przystań, do której ze świata się powraca (czasem dosłownie, czasem tylko wspomnieniem), gdy potrzeba chwili wytchnienia albo gdy zgubiło się drogę.

Po drugiej stronie metafory Domu-Arkadii znajduje się jej wersja uogólniona, bardzo pojemna, która często wchłaniała tę bardziej prywatną: Dom jako figura Ojczyzny-Polski. Obraz Arkadii jako Polski – w przeciwieństwie do tamtej, prywatnej – przesycę patos, w którym wyraźnie pobrzmiwa podniosły ton obowiązku, poświęcenia, a niekiedy martyrologii. Nawet słowo „miłość” oznacza tu uczucie uogólnione, wyrażające się w gotowości oddania życia za ojczyznę, a przynajmniej – manifestowanego przywiązania do tradycji narodowej lub „narodowej”. Sens

pojęcia „naród” w tamtej epoce nie był wcale w oczywisty sposób utożsamiany ze wspólnotą, wynikającą z przynależności plemiennej czy etnicznej. Często wiązał kilka *gentes* (rozumianych jako wspólnoty etniczne) we wspólnotę *natio* (czyli państwową, obywatelską, stawianą ponad tamte, lokalne). Tak właśnie działo się w Rzeczypospolitej przed rozbiorami, w której granicach współistniały rozmaite narodowości: Polacy, Rusini, Ormianie, Tatarzy, Litwini, Białorusini, Żydzi.

To podstawowe rozróżnienie (Arkadia-Dom i Arkadia-Polska) przywołuję dlatego, że w dramatach polskich XIX stulecia występują oba te ujęcia, niezależnie od tego, do jakiego prądu czy fazy bogatego i wewnętrznie zróżnicowanego stulecia należą. Mówienie o XIX wieku jako spójnej całości nie miałoby wielkiego sensu już choćby dlatego, że jak każde stulecie obejmuje on mniej więcej cztery pokolenia. To tak, jakbyśmy wyobrażali sobie, że mamy jakieś bezpośrednie związki z doświadczeniami pokolenia naszych pradziadków⁴. Dlatego odwołam się tylko do kilku tekstów, które nie są bynajmniej reprezentatywne dla całego okresu, posłużą tu jedynie jako ilustracja możliwych sposobów przedstawiania wtedy „polskich Arkadii”.

Przywołam najpierw dwie komedie Aleksandra Fredry: *Damy i huzary* (1825) i *Gwałtu, co się dzieje!* (prem. 1832). Obie naruszają uświęcony tradycją porządek polskiego domu, w obu próba kończy się klęską. Żadna nie zawiera przy tym ładunku satyrycznego, który wykraczałby poza model „Arkadii-Domu”. Wprost przeciwnie: Fredro trzyma się konsekwentnie tematu swojskiego szlacheckiego dworku i panujących w nim obyczajów. Choć często wskazuje się na pokrewieństwa jego sztuk z komedią oświeceniową, to lekka tematyka obyczajowa przywodzi raczej skojarzenie z rokokiem niż z programową, dydaktyczno-polityczną i społeczną komedią stanisławowskiego oświecenia. Fredro z upodobaniem i ciepłą

4 O zagadnieniu pamięci indywidualnej i zbiorowej, a także o relacji między pamięcią a historią pisze Jan Assman w pierwszym rozdziale książki *Pamięć kulturowa*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008. Nie rozwijam tu jednak jego koncepcji.

aprobatą pokazuje Arkadię „z partykularza”, i czyni tak nawet wówczas, gdy zaprowadza w niej rewolucyjny przewrót. Bo też ów przewrót okazuje się jedynie chwilowym zakłóceniem przyrodzonego ładu.

W *Damach i huzarach* Fredro rozwija komiczny wariant „rozsadzenia” Arkadii. Można go z powodzeniem potraktować jako opozycję wobec frenetycznego, przesyczonego okrucieństwem serio z dramatów Słowackiego, u którego idylla Domu zostaje zburzona w wyniku brutalnego ataku z zewnątrz, jak się to dzieje choćby w *Śnie srebrnym Salomei*. Arkadia w komedii Fredry to świat męski (niedopełniony pierwiastkiem kobiecym, a jako taki, tym bardziej utopijny – o ile nie chodzi po prostu o klasztor, a przecież nie chodzi). Choć zamieszkujący go mężczyźni noszą mundury wojskowe, to pozostają w defensywie wobec „słabych” kobiet, co w wątpliwość każe podać ich wojskową powagę i siłę. Po wypłoszeniu starej klucznicy, ostatniej białogłowy we dworze Majora, on sam i jego współmieszkańcy wyobrażają sobie, że zaznają wreszcie niezmałconej pełni szczęścia. Idylliczna błogość domu zależy tu od nieobecności kobiet, a zatem mamy do czynienia z komicznym przerysowaniem, polegającym na zaprzeczeniu najbardziej oczywistego i harmonijnego stanu (wizja pozytywna obejmuje dom, w którym mężczyźni i kobiety tworzą wspólnotę pierwiastków komplementarnych, w zgodzie dzieląc między siebie obowiązki i pomagając sobie wzajemnie). Nieoczekiwana wizyta siostr i siostrzenicy Majora przybiera w tej sytuacji kształt strasznego, heroikomicznego najazdu, który urąga wszelkim wyobrażeniom o praktykach wojennych i oblężniczych, zmieniając się w ich karykaturę. Zamiast zbrojnych rycerzy mamy oto kobiety (przeważnie w zaawansowanym wieku) w gorsetach i krynolinach, które z zaskoczenia przypuszczają żywiołowy szturm, uciekając się do pomocy niepowstrzymanej, zwielokrotnionej logorei, klatek z ptaszkami i baterii kufrów. W roli obleganych występują natomiast regularni wojskowi, którzy mimo pełnej determinacji postawy i niezłego arsenału nie zdołają obronić wymarzonej męskiej niezawisłości.

Na podobnym koncepcie opiera się „zaściankowa rewolucja” w komedii *Gwałtu, co się dzieje!* I tu mamy do czynienia z próbą radykalnej

przebudowy tradycyjnego mechanizmu. Tym razem jednak marzenie arkadyjskie jest marzeniem kobiet, które chcą odwrócić dotychczasowy porządek i wystąpić w rolach męskich. Genderowy potencjał tej komedii sprawia, że obecny w niej motyw arkadyjski nie wydaje się oczywisty – ale myślę, że jednak można go dostrzec. To – podobnie jak w *Damach i huzarach* – Arkadia partykularna, a więc taka, która okazuje się nie-możliwa już dlatego, że wyklucza połowę populacji Osieka. Mężczyźni, przebrani w stroje kobiece i zapędzeni do kobiecych zajęć, znaleźli się bowiem w pozycji skazańców, pokutujących za dotychczasową dominację. Oni cierpią czyściec, kobiety wkraczają do raju. Problem w tym, że zarówno czyściec, jak raj znajdują się w tym samym zaścianku, co oznacza pierwotne zanieczyszczenie ich idylli. Drugi, równie podstawowy błąd zbuntowanych rewolucjonistek polega na tym, że odwracając dotychczasowy porządek, nie budują ładu opartego na nowych, doskonalszych zasadach.

Ciężar mówienia o Arkadii-Polsce niesie w epoce romantyzmu przede wszystkim tragedia i poetycki dramat o dominującej tonacji serio (przebijanej raczej ironią niż pogodnym komizmem). Jako ilustrację przywołam przykład może nieoczywisty, bo *Księdza Marka* Słowackiego (1843). To dramat bardzo ciekawy w kontekście arkadyjskim, gdyż Słowacki metaforę Polski jako Arkadii wyprowadził tu z peryferyjnie usytuowanego punktu, jakim jest konfederacki Bar. A ściślej mówiąc, to wręcz niepozorna szopa, gdzie rozstrzygają się losy Polski, szopa, która upodobniona została do betlejemskiej stajenki Narodzenia. A może raczej – odrodzenia, bo na ten obraz nakłada się wprowadzona nieco wcześniej wizja zamordowania Matki-Ojczyzny. Mamy w *Księdzu Marku* do czynienia z rzadką odmianą ojczyźnianej metafory: Polska nie jest już Matką (ta została zabita), lecz bezradnym, osieroconym Dzieciątkiem, którego nie wolno pozostawić bez opieki, bo samo nie zdoła przetrwać. W I akcie Ksiądz Marek odwołuje się do sumienia Marszałka szlachty, błagając go, by nie porzucał twierdzy:

Ja ksiądz prosty, powiem tobie,
Że tu leży Polska w żłobie,
Lecz Polska nie tego wieku,
Żywa – nie przez nasze czyny.
Szanuj sen świętej dzieciny,
Która, gdy oczy otworzy
A uczuje boleść ciała,
Najpierwej będzie płakała,
Taka ją ciemność zatrwoży
Z naszych grobów uczyniona,
I brak matczynego łona
Tak ją w żłobeczku rozkwili.
Szanuj! – bo tu, gdzieśmy żyli,
Śród naszej niby opieki,
Bogu i ziemi na chwałę
Poczęło się dziecko małe,
Które będzie żyło wieki!
O! gdybyś wiedział, jak one
Przed narodami wystrzeli,
Jaką ogromną koronę
Włoży – jakie berło chwyci:
Chociaż wódz obywateli,
Co są w rodach znakomici,
Nie śmiałybyś przed tą maleńką
Ruszyć ni szablą, ni ręką
I stałybyś tam u podwoi,
Jak żebrak przed królem stoi (akt I, w. 423-449).

Ksiądz Marek sugestywnie buduje (i uświęca za pomocą paraleli religijnej) utopijny obraz kolebki, kryjącej w sobie nowe życie, rozumiane jako pierwszy etap odradzającej się Polski. Nie sposób zatem uciec przed skojarzeniem z mesjanistycznym widzeniem Księdza Piotra z III części *Dziadów*. Mowa w nim o dziecięciu, co uszło prześladowcom i rośnie na nowego zbawcę, który przeciwstawi się złu, składając z siebie dobrowolną ofiarę. Nie wolno jednak – zdaje się mówić Ksiądz Marek – składać ofiary z dziecka, a zwłaszcza czynić tego w sytuacji, w której „nowy mesjasz” ma przeżyć i chwycić w rękę berło, by poprowadzić narody. W tej utopii

jest znacznie więcej optymizmu niż w wizji Mickiewicza. Mowa Księdza Marka ma siłę proroctwa, tym dotkliwsza jednak okaże się klęska, którą poniesie ten wołający na puszczy idealista.

Utopia barska rozpada się w chwili, gdy opuszczają ją pozbawieni nadziei żywi, zostawiając w jej obrębie jedynie trupy i tych, którzy zajmą się ich pogrzebem. Arkadia zmienia się w miejsce spełnienia koszmarnej apokalipsy – poćwiartowane ciała poległych, zielone trupy ofiar zarazy, pożar i obłęd tworzą nadzwyczajnie poruszającą wizję, której wszechogarniająca frenezja bierze górę nad obrazem pełnej poświęcenia czułości dla kruchego życia jako znaku domagającej się obrony Ojczyzny.

Inaczej do kwestii naruszenia czy utraty rodzimej Arkadii odnoszą się teksty pisane po 1865 roku. Postyczniowa literatura różni się dość wyraźnie od romantycznej poprzedniczki. Obraz Arkadii traci na sile i staje się nie tyle metaforą realnego świata, za którego przywrócenie lub podtrzymanie warto było przelewać krew, ile raczej przesłoniętym nostalgiaiczną mgiełką reliktem przeszłości, przez jednych pielęgowanym, przez innych traktowanym jak niechciany balast. Taką Arkadię jako raj utracony wielokrotnie opisywał w swoich powieściach i opowiadaniach Józef Ignacy Kraszewski. Przywołanie literatury niebędącej dramatem wydaje mi się istotne, gdyż Kraszewski pokazuje świat Arkadii wyblakłej, dawnej, sfatygowanej i – choć pielęgowanej nieledwie z czułością – to naznaczonej wyraźnymi śladami działania bezlitosnego czasu. Dworki chylą się pod ciężarem zapadającego się dachu, ich wnętrza zdradzają ubóstwo, choć w pokojach panuje czystość i często można się natknąć na pamiątki niegdyśszego szlacheckiego splendoru. Szczególnie wymowne wydają się pod tym względem opisy starych mebli, dziedziczonych po przodkach. Te sprzęty noszą również ślady zużycia, lecz narrator, koncentrując się na opisach detali, pozwala nam zobaczyć nie tylko ich niszczenie, lecz również to, że dba o nie czuła ręka obecnego właściciela, który nigdy by się z nimi nie rozstał. Stanowią przecież dla niego łącznik z przeszłością – przedmiot melancholijnej tęsknoty.

Kraszewski niejedną raz wygłaszał pochwałę dawnego dworku. Przemawiający do dzisiejszej wyobraźni opis znaleźć można już w *Komediantach*, powieści z 1851 roku, którą rozpoczyna taki oto fragment:

Jak wszystko dawne, znikają powoli i nasze stare dworki szlacheckie, pocziwie słomiane strzechy, skryte pod cieniem lip odwiecznych. (...) Co do mnie, ja kocham stary szlachecki dworek miłością, jaką mam dla pocziwych dawnych czasów, gdy to więcej jeszcze byliśmy sobą; witam ostatnie pamiątki przeszłego życia ze czcią i głową schyloną, jakbym witał konającego gladiatora; a myśląc, jak za lat kilkadziesiąt zniknie z ziemi wszystko dawne, serdeczny żal mnie przejmie. Dworek szlachecki dzisiaj już poczyna być monumentem⁵.

Widok jednego z takich domostw przedstawił zaś następująco w otwarciu powieści *Pan z panów* (1886):

Dwór i co go otaczało, miało ten wyraz dostatku, który ład i praca daje. Nic tu pańskiego nie było, nic wielką znamionującego zamożność – ale wszędzie widniał porządek i ten dobry smak, który nie potrzebuje środków zbytowych, aby się objawić. (...) Dwór nie piękny, ale wzniesiony niegdyś ze staraniem o trwałość, krzepko się trzymał, choć wysoki dach jego i charakter całej budowy dość już go starym czyniły. Zieloność, kwiaty, niezmierna czystość zdobiły go i czyniły miłym. (...) Wszystko tu wyglądało trochę ze staroświecka, lecz wyidealizowane starannością wykonania i utrzymania⁶.

Podobny opis znajdujemy w powieści *Mogilna* (1886). Także tutaj widok dworku został przesycony nostalgiczną emocjonalnością, która sprawia, że znikają z niego elementy mogące stanowić skazę na idealnym rysunku. W idyllicznym pejzażu łagodnej przyrody zbliżamy się do domostwa:

Staroświecki dworzec w Mogilnie na pół drewniany, pół murowany, widocznie już dawne i lepsze pamiętający lata, jakoś także wyglądał niby odświeżony wiosną i szczęściem; pełno było kwiatów dokoła, pełno woni w powietrzu

5 Józef Ignacy Kraszewski, *Komedianci*, Księgarnia B. M. Wolffa 1851, t. I, s. 5-6.

6 Idem, *Pan z panów. Sceny z życia naszego*, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta 1886, s. 1-2.

i pełno uśmiechów około stołu wieczornego, zastawionego w ganku od ogrodu. Ganek ten, niedawno znac przybudowany do domu, był najmilszym salonem na wolnym powietrzu, jaki sobie wyobrazić można. Pomysłem samej pani wystawiony, nie raził swoją nowością przy starym dworze, do którego przypierał, a był aż nadzwyczaj skromny i bez żadnej pretensji do architektury wytwornej. (...) Sparty na dębowych, nie obranych z kory słupach, opasany balasami z nie obrobionych gałęzi, fantastycznie wyglądającymi, gdzieś gdzie okryty bluszczem i winem dzikim, był bardzo ładny. (...) Przyjmowano tu chętnie poufalszych gości, i deszcz, chłód i wiatr chyba spędzał teraz spod kochanego poddasza. Widok też z niego na stary ogród był miły i tchnący tym wiejskim spokojem, który nadaje charakter wszystkim niemal naszym krajobrazom. Środkiem ciągnęła się starych lip ulica, dosyć szeroka, by przez nią oko, mimo rozpuszczonych gałęzi, w dal sięgnąć mogło. Poza mostkiem i kanałem oddzielającym ogród od zielonej łąki, przez którą kręcąc się, płynęła mała rzeczka obrosnięta szerokolistnymi tatarakami, widać było wiejski parafialny, murowany kościółek stary, którego wieżyczka spoza otaczających drzew w niebo się wspinała⁷.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że narrator bardziej przywołuje z tęskniącej pamięci dwór i pejzaż, którego element stanowi, niż faktycznie ogląda. Na tym też polega jego idylliczność. To bowiem, co zwykle stanowi niedogodność (błotnisty teren, brak dobrej drogi, zachwaszczone obejście, które tak trudno utrzymać w porządku), we wspomnieniu staje się malowniczym elementem, przesądającym o tym większym przywiązaniu uczuciowym (ten świat, podobnie jak niektórych ludzi, kocha się nie pomimo, ale dla jego niedoskonałości).

Mieszkańcy takich z poświęceniem konserwowanych pamiątek byli tacy, jak ich domostwa – osamotnieni i biedni. Wciąż jednak nosili w sobie czytelną dumę, wynikającą z poczucia dziedzictwa wielopokoleniowej tradycji. Oto portret hrabiny z powieści *Pan z panów*, która samotnie gospodaruje na zubożonym (w wyniku popowstaniowych represji) majątku:

Siedząca w ganku, wpatrzona w dal kobieta zdawała się używać w pełni ciszy i blasków tego wieczora letniego, uspokojonego jak wiek, którego dożyła. Usta

7 Idem, *Mogilna. Obrazek współczesny*, Michał Glücksberg 1886, t. I, s. 2-3.

jej były jakby do uśmiechu złożone; na siwych przedwcześnie, gładko przyczesanych włosach odbijał się złoty promyk zachodu i dawał im blask jakiejś aureoli. Skromna suknia czarna osłaniała postać, której wiek nie przygiął, lata nie przekształciły. (...) Była to owa matrona a matka rodu, jakich tyle widzimy w dziejach rodziny naszych; miała powagę niemal starej matki Rzymianki i jej surowość niewzruszoną. Coś patrycjuszowskiego uderzało w niej pomimo skromnego ubrania, otoczenia nie pańskiego, w jakim się znajdowała, i tej wiejskiej szlacheckiej zagrody, na której ławie odpoczywała⁸.

Tytułową Mogilnę także zamieszkują gospodarze, pełni pogodnej miłości do świata i ludzi idealnie zharmonizowani z miejscem, w którym żyją:

Rzadko w którym domu tak święta miłość i zgoda panują, jak w tej cichej Mogilnie. Była to prawdziwie chrześcijańska a staroświecka rodzina, jednia, spójnym węzłem złączona, którym nic nie zachwiało. (...) Nie mieli świetnych ekwipażów, liberii, dworu, nie jeździli do wód, nie dawali balów, ale bez tego umieli się obejść bez żalu. (...) Szkoda było dwóch czy trzech folwarków, które przeszły w ręce obce, ale póki mieli kochaną Mogilnę pradiadowską, mogli się po tej stracie, w części już zapomnianej, pocieszyć⁹.

Ta nienaruszona symbioza między charakterem miejsca a zamieszkującymi je ludźmi tworzy układ wzajemności, prowadząc do niewyrażonego wprost, ale czytelnego przeświadczenia, że rozdzielenie tego ludzko-domowego organizmu musi być zabójcze dla obu stron: domostwo skazane zostanie na zapomnienie i ulegnie zniszczeniu, a wyjęci z tego swojskiego środowiska ludzie nie odnajdą się ani w innym miejscu, ani w innej roli – jeśli nie przepadną w nieprzyjaznym świecie, to w najlepszym razie zmieni się nieodwołalnie, zmuszeni zapomnieć o Arkadii, w której wyrastali.

Nie będę się już więcej odwoływać do powieści, choć w twórczości Kraszewskiego podobnych cytatów nie brakuje. Powyższe fragmenty przywołałam przede wszystkim dlatego, że taka prezentacja zmierzającego świata możliwa była, moim zdaniem, jedynie w narracji, dzięki bardzo szczegółowemu i nasyconemu emocjonalnie opisowi. Teatr w XIX wieku

8 Idem, *Pan z panów*, s. 2-3.

9 Idem, *Mogilna*, t. I, s. 4-7.

aż do samego schyłku stulecia wykorzystywał scenerie typowe, schematyczne (nie mówiło się wtedy jeszcze o scenografii, lecz o dekoracjach, co najlepiej wskazuje na funkcję plastycznego tła, które nie stanowiło elementu współtworzącego poszczególne inscenizacje, lecz konwencjonalne tło, standardowe określenie miejsca akcji – odnosiło się to zarówno do malowanych prospektów i kulis, jak do rekwizytów i mebli). Nie potrafił zatem oddać takich detali, jak stary sepecik po przodkach i spłowiełe pokrycie wykwintnego fotela czy sofy sprzed kilku dziesięcioleci. Nawet gdyby ówczesny widz teatralny był w stanie je dostrzec, zinterpretowałby je raczej jako zaniedbanie dekoratora niż zabieg celowy. Emocjonalne nasycenie opisów powieściowych pozwala te detale należycie oświetlić i pokazać w zbliżeniu. Świadomość tak rozumianych ograniczeń sceny teatralnej sprawiała, że autorzy dramatyczni w didaskaliach ograniczali się do prostych informacji, gdzie toczy się akcja, oraz wskazywali usytuowanie drzwi, okien i sprzętów na scenie, nie opisując ich wyglądu.

Dramat epoki postyczniowej dążył wyraźnie ku temu, żeby osiągnąć wrażenie prawdopodobieństwa (do tego praktycznie sprowadzał się w ówczesnym teatrze sens pojęcia „realizm”), ale poszukiwał obrazów rozpoznawalnych dla publiczności, a więc typowych (zgodnie z przyjętą praktyką inscenizacyjną, o której była już mowa). Założenie typowości prowadziło zaś często w pułapkę schematyzmu. Odnosi się to zarówno do przywoływanych treści, jak do struktury prezentowanych zdarzeń, sposobu konstruowania dialogów i charakteryzowania bohaterów. Pod tym względem polski dramat okresu pozytywizmu nie różnił się od jego odpowiedników obcych, zwłaszcza francuskich, na których się wzorował. Model sztuki dobrze skrojonej (doprowadzony do wirtuozerii właśnie we Francji) wydawał się najbardziej pożądany, ponieważ uwzględniał warunki techniczne teatru (a więc spełniał wymogi tak zwanej sceniczności), a zarazem charakteryzował się sprawnie przeprowadzoną akcją i dobrze skonstruowanymi dialogami. Zwykle oznaczało to powtarzalność, niekiedy wprost mechaniczną, sytuacji, wątków i tematów, co odbierało poszczególnym tekstom znamiona indywidualizmu. Henryk Markiewicz nie miał

żadnych wątpliwości, że ówczesny „dorobek dramatyczny nie dorównuje osiągnięciom prozy”¹⁰. Przede wszystkim dlatego, że dramat zrezygnował z metaforycznego oglądu świata, z sięgania do języka poetyckiego (większość powstających wówczas dramatów pisana była mniej lub bardziej sprawnym językiem, dalekim wszakże od wysokich aspiracji literackich), zadowalając się – zwłaszcza w utworach współczesnych, a te zdecydowanie przeważały w repertuarach – stypizowanym obrazem rzeczywistości.

Wizerunek Arkadii, czy też raczej prób jej realizacji, jaki znajdujemy w ówczesnych dramatach, wydaje się też zdecydowanie mniej ciekawy niż te wcześniejsze: ulega spłaszczeniu i pomniejszeniu. Właściwie wydaje się smutny, bo dowodzi degradacji mitu, który w pozbawionych patosu czasach, gdy w cenie był trzeźwy pragmatyzm i racjonalna wiara w postęp, stracił na znaczeniu. Dawne ciepłe przywiązanie do siedziby ojców i dziadów ustąpiło pola praktycznemu mierzeniu jej wartości materialnej, określającej status i miejsce na drabinie społecznej. Postępująca kapitalizacja była procesem nieuniknionym; w warunkach, które doprowadziły do jego rozwinięcia, Arkadia straciła całą swoją atrakcyjność – ideału nie da się przeliczyć na pieniądze, które okazują się siłą napędową nie tylko w odniesieniu do ekonomii, ale także w projektowaniu wizji osobistego spełnienia. Dlatego zaczęło się wyprzedawanie majątków rodowych nabywcom należącym często do klasy świeżo wzbogaconych i świeżo uszlachconych (rozpowszechniła się praktyka kupowania tytułów czy prawa do pieczętowania się herbem). Zrywanie wielopokoleniowych więzi z siedzibą rodową miało wymiar nie tylko symboliczny, bo odbywało się w sytuacji ekonomicznego przymusu, więc uzyskane ze sprzedaży pieniądze często nie odzwierciedlały rzeczywistej wartości majątku.

Z takim właśnie przypadkiem mamy do czynienia w satyrycznej komedii Michała Bałuckiego *Ciężkie czasy* (1889). Syn państwa domu, Juliusz Lechicki, otrzymuje od ojca plenipotentę i zarząd rodzinnym majątkiem, który zobowiązuje się doprowadzić do rozkwitu:

¹⁰ Henryk Markiewicz, *Pozytywizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN 2002, s. 221.

LECHICKI (*do Juliusza, wesoło*): Więc powiadasz, że wszystko dobrze poszło?
JULIUSZ (*ubrany modnie, z torbeczką podróżną na pasku, w mowie i w zachowaniu się pewność i zrozumiałość*): Jak najlepiej. Podanie moje o pożyczkę melioracyjną zostało na sesji nadzwyczaj dobrze przyjęte; dyrektorowie obiecali mi pussaować tę sprawę, jak tylko hipoteka zostanie przepisana na moje nazwisko.
LECHICKI: To nastąpi najdalej za miesiąc.

JULIUSZ (*roziada się wygodnie*): Wtedy bierzemy pożyczkę i rozpoczynamy akcję na wielką skalę; budujemy młyn parowy, zaprowadzamy kulturę chmielu i hodowlę poprawnej rasy bydła, wołów wypasowych — drenujemy łąki... słowem gospodarstwo *en gros*... po amerykańsku, które według mego obliczenia powinno nam przynosić rocznie à *peu près* co najmniej piętnaście tysięcy netto.
LECHICKI: Co ty gadasz? Ależ to świetny interes!

JULIUSZ (*z przechwałką*): Mam ja tu jeszcze świetniejszy na myśli. (*Wstaje i zbliża się do ojca*). Zawiozłem do Lwowa próbki naszej glinki spod lasu. Jeżeli analiza chemiczna potwierdzi moje domysły, że to glinka porcelanowa, w takim razie zakładamy na akcje wielką fabrykę porcelany — a to znaczy miliony, mój ojciec.

LECHICKI (*ucieszony*): Miliony — powiadasz?... Tylko czy my podołamy temu wszystkiemu... czy to nie będzie za wiele na raz?

JULIUSZ (*dobytwa porte-cigare*): Trzeba nagrodzić czas stracony. Za długo siedzieliśmy z założonymi rękami. Musimy teraz rozpocząć działalność na wszystkich punktach, rozwinąć wszystkie żagle, aby dojść do czego (akt I, sc. 2).

Problem w tym, że Lechicki to człowiek starej daty, któremu efektowne perory syna niesłychanie imponują, Juliusz tymczasem nie ma najmniejszego pojęcia ani o pracy, ani o robieniu interesów. Prawo do dysponowania rodzinnymi dobrami służy mu tylko do tego, żeby zapewnić sobie gotówkę na hulankę. Cichcem wyprzedaje kawałki majątku, a gdy sprawa wychodzi na jaw, zapewnia ojca, że pieniądze zamierza korzystnie ulokować i pomnażać, nie oglądając się na niepraktyczne sentymenty:

LECHICKI: Jak to ? Więc ty może naprawdę chciałbyś sprzedać ten las?

JULIUSZ (*otrzupeje popiół*): Już sprzedałem.

LECHICKI: Sprze-da-łeś?!

JULIUSZ: No, dla czegoż miałbym nie sprzedać? Las był nieużyteczny, a że mi dobrze zapłacono...

LECHICKI: Ależ to ulubiony lasek twojej babki — relikwia najdroższa, świętość prawie, bo to pamiątka po nieboszczyku jej mężu. Tam prawie każde drzewo jego ręką sadzone, każda piędź ziemi jego potem oblana, każda ścieżka przez niego wydeptana.

JULIUSZ: Więc cóż z tego? Więc mam nie ścinać drzewa dlatego, że mój dziad go sadił? Że się pocił przy nim? No, to opravmy-ż w ramki pola, lasy, postawmy za szkłem i nie tykajmy tych świętości.

LECHICKI (*poważnie*): Julku — nie mów tak.

JULIUSZ: Ależ bo nie rozumiem doprawdy tego rodzaju sentymentalizmu. To właśnie nasze nieszczęście, nasza choroba, że zawsze i wszędzie rządzymy się tylko sercem, a nie głową. Jesteśmy sentymentalni w polityce, w gospodarstwie, w interesach, we wszystkim — i to nas gubi. Musimy być praktyczni, mój ojcie, to jest warunek *sine qua non* (akt I, sc. 2).

Łatwo zgadnąć, że bezkrytyczny i naiwny ojciec nie powstrzyma syna-fantasty, snoba i hulaki. Julian przepuszcza majątek do grosza. Kiedy zaś niespodziewanie zjawia się jego porzucona kochanka, która kategorycznie domaga się trzech tysięcy guldenów odprawy, ojciec dostrzega poniewczasie smutną prawdę:

LECHICKI: Skoro żąda, musi mieć do tego jakieś prawa. Należało zapłacić i wyprowadzić ją co prędzej.

JULIUSZ: Nie miałem pieniędzy.

LECHICKI: Jak to? A te, co wziąłeś za las?

JULIUSZ: Wszak wiesz ojcie, że byłem we Lwowie.

LECHICKI: No, to co?

JULIUSZ: Podróż — pobyt przez parę tygodni.

LECHICKI: I dwa tysiące reńskich?

JULIUSZ: Musiałem przecież żyć na odpowiedniej stopie, przyjmować u siebie, bywać w klubie.

LECHICKI: I dwa tysiące reńskich? I ty chcesz się nazywać praktycznym człowiekiem? Sprzedać las, który był świętą relikwią babki, osłodą jej starości, aby w ciągu paru tygodni roztrwonić te pieniądze na hulanki i parady — to twoja praktyczność! Oddałem ci gospodarstwo, abyś je podniósł i stworzył nowe źródła dochodów, a ty co zrobiłeś? Nic, prócz wielkich projektów i długów (akt III, sc. 4).

Warto poczynić w tym miejscu pewne spostrzeżenie. Syn-utrącajusz to postać obecna od wieków w zestawie bohaterów komediowych. Jednak w dawniejszych komediach opartych na podobnym motywie przedmiotem ataku bywali raczej skąpi i apodyktyczni ojcowie niż traktowani z dużą dozą wyrozumiałości przedstawiciele młodszego pokolenia, gdyż rozrzutność młodych była wyrazem buntu przeciw ojcom dzierżącym majątek, a więc i pełną władzę nad swoim potomstwem. Pozytywiści lekkomyślność rozrzutnika traktują ze znacznie większą surowością. Pozycja dorosłego syna wiąże się bowiem z przejęciem części – lub nawet pełni – odpowiedzialności za powierzone mu przez ojca finanse. Tym samym komizm nabiera dramatycznego ciężaru i kryje w sobie całkiem poważne oskarżenie.

Podobnych Juliuszowi bohaterów jest wielu. Nieuchronnym następstwem wyzbywania się rodzinnych „arkadii” stała się podejmowana przez świeżo upieczonych posiadaczy gotówki migracja do miast, w których dawni dziedzice musieli wziąć udział w procesie mozolnego przerabiania szlachty w inteligencję¹¹. Nie wszyscy jednak okazali się zdolni do tego, by przejść skuteczną przemianę społeczną, stając się pełnowartościowymi członkami nowej klasy. Autorzy satyrycznych komedii pokazują często bohaterów, którzy po przepuszczeniu zapasów gotówki, po odegraniu efektownych ról królów życia muszą przejść do wymagających bardziej skomplikowanych zabiegów ról łowców posagowych. Takiego właśnie bohatera wprowadził na scenę Adam Asnyk w komedii *Gałązka heliotropu* (1881).

W majątku pod Lwowem mieszka małżeństwo Beockich. To para zrujnowanych snobów z wielkopańskimi pretensjami, do których nie mają najmniejszych podstaw. Mają za to pod formalną opieką Amelię, majątną krewną na wydaniu, panienkę rozumną, zdolną do prawdziwej miłości,

11 Proces, o którym piszę, zachodził głównie w stosunkowo liberalnej Galicji, gdzie wyzbywanie się dziedzictwa płynęło często z chęci szybkiego i łatwego wzbogacenia się. Nieco inaczej działało się w zaborze rosyjskim, gdzie wyzucie z majątku było pospolitą „karą” za udział w powstaniu styczniowym, więc „wysadzeni z siodła” ziemianie musieli przenieść się do miast, dlatego zasługiwali na solidarne współczucie, nie zaś słowa krytyki.

a do tego bezinteresowną. Do niej także należy cały majątek. Nic więc dziwnego, że Beocki robi co może, by zachować prawo do dysponowania pieniędzmi podopiecznej. Zamierza oddać Amelię za żonę niekochanemu przez nią kuzynowi, a za pomoc w realizacji tego małżeństwa pobrać dla siebie odpowiednią prowizję od posagu. Ów kuzyn, Adolf, typ cynicznego złotego młodzieńca, okazuje się gotów na wszystko, byle uzyskać rękę Amelii, a ściślej – wejść w posiadanie jej wiana. Ma jednak rywala w osobie swego kolegi, Henryka, nieśmiałego artysty-idealisty, w którego towarzystwie przyjechał do wujostwa. Obmyśla więc w porozumieniu z Beockimi brzydką intrygę, by wyeliminować Henryka jako konkurenta do ręki panny:

Trzeba pierwiej Henryka koniecznie przepędzić,
Żeby sobie możliwej przykrości oszczędzić;
Inaczej, gdybym przy nim uderzył w konkury,
Mógłbym przyjść z nim do jakiejś dzikiej awantury (...)
Lecz gdy sobie odjedzie, z wstydem odpalony, (...)
Będę się mógł oświadczyć; interes skończony,
Partia niezła, doprawdy, trzykroć sto tysięcy,
A na te ciężkie czasy trudno żądać więcej.
Wprawdzie drogi wujaszek coś z tego obetnie,
Lecz zawsze, śmiało mówiąc, ożenię się świetnie! (akt I, sc. 3).

Jedynie przytomność umysłu i determinacja przedsiębiorczej Amelii pozwala jej przejrzeć spisek i ostatecznie poślubić Henryka. Szczęśliwe zakończenie ma jednak wydźwięk nieco dwuznaczny, bowiem do wyrażenia zgody na ślub z Henrykiem zmusza opiekunów jedynie świadomość, że w razie odmowy Amelia mogłaby zdemaskować ich udział w intrydze. To zaś musiałyby pociągnąć za sobą przykre dla nich konsekwencje finansowe.

Nieco inny wariant takiej fabuły mamy w *Obcych żywiołach* (1873) Jana Aleksandra Fredry. Bogaty i pozbawiony skrupułów Niemiec Szmucer, prowadzący interesy naiwnego jak dziecko pana Moranowskiego, umiejętnie gra na jego łatwowierności. Uzależnia go od siebie finansowo w nadziei na to, że ostatecznie pojmie za żonę pannę Helenkę i, co

najważniejsze, przejmie jej pieniądze. Intrygę – jak na komedię przystało – kończy *happy end*, bo i Szmucer zostaje zdemaskowany, i Helenka staje na ślubnym kobiercu z ukochanym i szlachetnym hrabią Zoratyńskim, a jej posag nie trafia w obce ręce. Także tutaj nie należy jednak bez zastrzeżeń wierzyć w szczęśliwe zakończenie. Krzepiące przesłania takich utworów i ostateczne rozstrzygnięcia na korzyść bohaterów pozytywnych w niczym nie zmieniają wyłaniającego się z nich obrazu Arkadii zhańbionej, sprzedanej lub zmarnowanej, a w każdym razie poważnie takim losem zagrożonej. Winę za taki stan rzeczy ponoszą zaś nie tylko okoliczności ekonomiczne i bezwzględna zasada walki o byt, lecz również głupota i nieudolność mieszkańców idyllicznej ongiś krainy. W uogólnieniu zatem można powiedzieć tak: mit arkadyjski w drugiej połowie XIX wieku traci nie tylko swoją symboliczną nośność, ale i rację bytu. Wyraźnie staje się balastem kultury minionej, pielęgnującej wartości, na które w czasach drapieżnej walki o uzyskanie jak najwyższego statusu finansowego wprost nie wypada się powoływać.

Przywołajmy jeszcze jeden z wielu możliwych tekstów, będących polskimi refleksami Arkadii. Powstał wprawdzie na samym początku XX wieku, ale jego sens mieści się w pamięci o właśnie upływającym stuleciu i z doświadczeń tego stulecia bezpośrednio wynika. Mam na myśli *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (1901). Wyspiański poddał historię mitologizacji i nadał jej sens symboliczny między innymi w serii dramatów wawelskich – *Skalce*, *Legendzie*, *Bolesławie Śmiałym*, *Akropolis*, czy *Wyzwoleniu*, i może bardziej trafne wydać by się mogło sięgnięcie do któregoś z nich. Mnie jednak chodzi o to, żeby zobaczyć, jak funkcjonuje polska Arkadia ulokowana bezpośrednio we współczesności Wyspiańskiego. A także o to, żeby pokazać, w co zmieniała się dawna, idylliczna Arkadia z przełomu XVIII i XIX wieku na kolejnym przełomie stuleci. Wyspiański w *Weselu* wyprowadził z anegdoty obraz symboliczny: mamy tu do czynienia z nałożeniem na siebie obu podstawowych znaczeń Arkadii – jako Domu i jako Polski, albo raczej Polaków, bo na takim zbiorowym portrecie zależało autorowi chyba najbardziej.

Przestrzeń bronowickiej chaty nazaczył Wyspiański atrybutami trzech podstawowych składników tej zbiorowości: chłopskiej (samo miejsce – a w nim „zszeregowani święci obrazkowi” na ścianie alkierza, a w izbie przy drzwiach „skrzynia ogromna wyprawną wiejską, malowana w kwiatki pstre i pstre desenie”), szlacheckiej (wiszące na ścianie „złożone w krzyż szable, flinty, pasy podróżne, torba skórzana” dokumentują związek Gospodarza z sarmacką tradycją, a empirowy stolik, „zegar stary, alabastrowymi kolumnkami dźwigający złożony krąg godzin”, czy „portret pięknej damy w stroju z lat 1840” manifestują jego przywiązanie do rodzinnych pamiątek) i inteligenckiej (pod oknem stoi biurko „zarzucone mnóstwem papierów” – typowy atrybut pracy umysłowej, którą zajmuje się wżeniony w wiejską rodzinę chłopoman)¹². Tak pokazana Arkadia wydaje się próbą teatralnego zrealizowania mitu w szczególnym wydaniu. Jesteśmy w przestrzeni bukolicznego azylu – można chyba użyć takiego przymiotnika, pamiętając o podłożu, na jakim wyrosła młodopolska chłopomania, ufundowana na przekonaniu o tym, że chłopci, nieskażeni „światowymi” modami, zachowali to, co w człowieku najbardziej pierwiastkowe i najwartościowsze), w której próbują się jednak zmieścić wszyscy: nie tylko ci, którzy to miejsce zamieszkują, ale także artyści, inteligenci, szlachta. Nie byłoby w tym oczywiście nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że w odróżnieniu od siedemnastowiecznej królowny Ermidy, która przekraczając granice Arkadii, odrzuciła swoją cywilizacyjną tożsamość (zmieniła królewskie szaty na strój pasterki, przybrała też nowe imię na znak zerwania z dotychczasowym życiem), u Wyspiańskiego goście weselni chcą się bratać, ale w żadnym razie nie zamierzają zrezygnować z tego, co stanowi o ich tożsamości. Nieliczne próby znalezienia wspólnego języka przedstawiają się żałośnie. Pan Młody, który „pod spód więcej nic nie wdziewa”, jest po prostu śmieszny, ponieważ zawsze pozostanie sobą – naiwnym turystą na wycieczce etnograficznej. Podobnie

12 Wszystkie cytaty w tym akapicie to fragmenty odautorskich didaskaliów, poprzedzających tekst dramatu.

przedstawia się dialog Radczyni z Kliminą: pani z Krakowa podejmuje nieudolne wysiłki integracyjne, dając niedwuznacznie do zrozumienia, że na potrzeby nawiązania kontaktu z prymitywną wieśniaczką musi zniżyć się do jej poziomu, za co słusznie szydzi z niej wcale bystra Klimina.

Fizyczna bliskość weselników, stłoczenie i zmieszanie trzech żywiołów w sytuacji wspólnego świętowania nie wystarcza więc, by mit jedności narodowej się zrealizował. Nic dziwnego, skoro rozmówcy rozmijają się już na poziomie najbardziej podstawowym, prywatnym, skoro mówią innymi językami, myślą innymi pojęciami. Niebaczne zaproszenie duchów do tego wnętrza („kaz się tylo luda zmieści?” – słusznie troska się Panna Młoda) wprowadza dodatkowe komplikacje. Zamiast poezji, której tak chciała Rachel, do chaty w II akcie wchodzi przecież Osoby Dramatu i uruchamiają koszmary, które dotąd drzemały, ale przecież obecne były od początku. Każdy z gości wniósł przecież w zmityzowaną sferę indywidualną pamięć, a nawet rodzaj postpamięci – jeśli odnieść to pojęcie do pamięci o doświadczeniu traumy ich ojców, uczestników i ofiar rabacji galicyjskiej. Lęki, niewygaszone konflikty i pretensje są echem tamtych zdarzeń, ale choć obecni na weselu goście sami w nich nie brali udziału, choć nie chcą wracać do traumatycznej przeszłości, o której tylko słyszeli, i tak noszą w sobie odziedziczone urazy i uprzedzenia („Mego ojca piłą rżnęli”), które budują nieprzekraczalne bariery między synami tych, którzy zabijali i tych, którzy padli ofiarą rzezi.

Ciasnota i zaduch tej sztucznie zaaranżowanej Arkadii męczy, wywołuje pragnienie wydostania się z klaustrofobicznej klatki rzekomej wspólnoty, wymuszonej jedynie chwilową sytuacją. Mit niezmiennie pozostaje w sferze niespełnienia. Co do tego Wyspiański nie pozostawia wątpliwości, sztyliwie nazywając tę nieudaną Arkadię „polską szopą” i „malowanym fałszem”, a w końcu skazując ją na przygnębiającą, pozabawioną patosu klęskę zbiorowego letargu.

Przedstawione tu teksty wybrałam spośród wielu, a tylko niektóre z nich można traktować na prawach dzieł. Nie dlatego jednak do nich sięgnęłam, by po raz kolejny udowadniać, że wszystkie są wartościowe dla lektury. Pojawiły się tu dlatego, że na różne sposoby eksplorują motyw Arkadii, a zobaczone w chronologicznym ciągu, pozwalają śledzić kolejne etapy procesu stopniowego lokalizowania uniwersalnego toposu. Zanurzone najpierw w kosmopolitycznej kulturze Europy renesansowej i barokowej, koncentrują się (podobnie jak ich obce odpowiedniki i pierwowzory) na odczytaniach uniwersalnych; w czasach późniejszych, gdy ważniejsze stały się dla nas pytania o warunki podtrzymania, a później odzyskania państwowości, pojawiały się udomowione, lokalne Arkadie, ubrane w polski kostium i ulokowane w polskim raju. Gdyby podążać tą ścieżką dalej, przez wiek XX aż do dziś, można by pewnie zaobserwować najpierw dalsze pogłębianie obrazu Arkadii-Ojczyzny, a potem wejście w nieuniknione, długotrwały proces leczenia się z „kompleksu polskiego”, kiedy wróciła tęsknota do bycia częścią kręgu europejskiego, by wreszcie i na tę wielką ojczyznę naszej części świata spojrzeć z szerszej perspektywy. Ciekawe byłoby postawienie pytania o to, czy w ujęciu globalnym Arkadia przetrwała, a jeśli tak – to w jakim kształcie.

DARIUSZ KOSIŃSKI



NATRĘCI, CZYLI KIEDY PRZYJDĄ PODPALIĆ DOM

DRAMATOLOGIA, DRAMAT, SCENARIUSZ

Ojczyzna moja przyjmie ciebie wrogu
Zbigniew Herbert

W 2006 roku, próbując wytłumaczyć, na czym polega projekt dramatologii zainicjowany właśnie na Uniwersytecie Jagiellońskim, zaproponowałem następujące rozumienie dyscypliny wykuwanej w ówczesnej Katedrze Dramatu:

Przedmiot badań dramatologii stanowi szeroko rozumiana dramaturgia, które to pojęcie obejmowałoby nie tylko wszystkie rodzaje tekstów wykorzystywanych przez scenę i powstających na niej, ale także ogół dramatycznych modeli ludzkich działań. Proponowana i tworzona przez nas dyscyplina, wyrastając z wiedzy o dramaturgii teatralnej, podejmuje próby odnajdowania jej modeli w innych sztukach widowiskowych a także w życiu społecznym¹.

Siedem lat później, gdy dramatologia jako specjalność stała się w zasadzie przeszłością, a jej miejsce zajmuje performatyka rozumiana na wiele (niekoniecznie zbieżnych) sposobów, zdecydowałem się przypomnieć tę propozycję z dwóch co najmniej względów. Po pierwsze stanowi ona fundament projektu *Polska dramatyczna*, a po drugie wciąż uważam, że mówienie o dramaturgii – więc i o dramatologii – ma sens. Dziś wobec przyrostu performatyk i performatyków może nawet większy niż parę lat temu. Przypominam także o dramatologii z powodów bardzo konkretnych właśnie na początku tego tekstu, w którym zajmuję się tak

¹ Dariusz Kosiński, *Krakowski projekt studiów dramatologicznych*, [w:] *Jak uczyć o teatrze w europejskich szkołach teatralnych*, Wydawnictwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie 2006, s. 53.

rozumianą dramaturgiczną analizą jednego modelu ludzkich działań, a mianowicie modelu inwazji, najazdu lub (w skromniejszej technologicznie wersji) najścia.

Kiedy na własną rękę próbowałem jakoś określić swoje rozumienie dramatologii i dramaturgii, nie znałem jeszcze analogicznej, a powstałej w kręgu nowojorskiej performatyki, propozycji Diany Taylor z drugiego rozdziału jej książki *The Archive and the Repertoire*, która po raz pierwszy ukazała się w roku 2003². Szukając takiej siatki pojęć i takiej metodologii, która nie zamieniałaby każdego badanego przedmiotu w tekst, odczytywany na modłę literaturoznawczą, Taylor proponuje uczynić przedmiotem badań „scenariusz” (*scenario*), który traktuje jako powtarzający się (choć nigdy dokładnie, zawsze modyfikowany) model działania. Odróżnia go też zdecydowanie od czegoś, co nazywa *script*, czyli zapisanego i przestrzeganego planu postępowania. „Scenariusz” to w jej rozumieniu nie tyle konkretna instrukcja wyznaczająca zachowania i kwestie przyszłych aktorów, ile raczej całościowy układ, wzór o charakterze wręcz paradygmatycznym, modelujący ludzkie działania na poziomie tak głębokim, że traktowany bywa niemal jako oczywistość. W opisach Taylor, a zwłaszcza w świetle podejmowanych przez nią w dalszych częściach książki analiz, nie jest do końca jasne, jaka relacja zachodzi między takim „głębokim” scenariuszem a konkretną „instrukcją” realizowaną w określonej sytuacji. Wydaje się jednak całkowicie uprawnione traktowanie pierwszego jako uogólnionego (niekiedy nawet bardzo) modelu, do którego odnosić należy jego każdorazową realizację, przy czym stosunek konkretnego działania do scenariusza może być zarówno rytualnie wiernopoddańczy, jak i krytyczny. I to krytyczny do tego stopnia, że działanie przywołuje wzór jedynie po to, by go zanegować, odrzucić.

Pojęcia „scenariusza” potrzebuje Taylor do tego, żeby w kontekście formowania pamięci Ameryki włączyć w pole badań także działania, które

2 Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*, Duke University Press 2003, s. 28-29.

wprawdzie nie przyjmują formy pisanego skryptu, a jednak wykorzystują bardzo wyrazisty wzór. Pojęcie scenariusza pozwala jej analizować i interpretować performanse poprzez odwołanie się do ich wspólnej podstawy, niekoniecznie istniejącej jako odrębny „tekst” literacki, rytualny, ceremonialny, czy jakikolwiek inny. Dzięki temu – jak twierdzi – możliwe staje się uhistorycznienie performansu. Nie tylko umieszczenie go w określonym kontekście czasu i miejsca, ale także ustalenie jego relacji do całego ciągu działań związanych z określonym modelem sytuacyjnym.

Przywołuję wyjściowe tezy Diany Taylor, choć sam nie mam zamiaru w niniejszym tekście zajmować się performansami czy dramatyzacjami społecznymi, lecz jedynie typowymi dramatami. Przywołuję je jednak właśnie dlatego, by wzmocnić i niejako przekręcić tradycyjne myślenie o dramaturgii w sposób, który umożliwi czytanie dramatów nie tylko jako tekstów, ale właśnie jako scenariuszy, czy też – może dokładniej – kompozycji artystycznych stanowiących konkretyzację scenariusza na takiej samej zasadzie, jak są nimi przedstawienia i dramatyzacje społeczne o większym lub mniejszym zasięgu, które nie posługują się tekstem. Takie przekręcenie (a może wręcz przekręt) wydaje mi się szczególnie warte podjęcia w kontekście *Polski dramatycznej*, bo tylko w ten sposób możemy wreszcie wyjść z teoretycznej i ahistorycznej pułapki niedostrzegania performatywnego oddziaływania tekstów dramatycznych, które – choć nie doczekały się wystawienia – to przecież funkcjonowały jako wcielane wzorce postępowania o ogromnej skuteczności. Oczywiście mówię tu przede wszystkim o *Dziadach*, *Kordianie*, *Irydionie*, *Lilli Wenedzie* i innych, niegdyś „świętych” dziełach Polaków, które nie pojawiały się na scenie, lecz były czynnie interpretowane (często całkowicie fałszywie) przez aktorów społecznych. Dopóki nie uznamy tej całkiem prostej prawdy, że dramat nie stanowi w pierwszym rzędzie odmiany tekstu dla teatru, że jest modelem postępowania, nie będziemy w stanie zrozumieć *Polski dramatycznej* z całą jej specyfiką, a przede wszystkim z owocnymi błędami, które tworzą główny nurt jej dziejów.

Głównym przedmiotem moich dociekań będzie scenariusz należący do wręcz kanonicznych modeli polskiego doświadczenia, który jednak w dziełach dramaturgii narodowej pojawia się raczej jako echo, natomiast w całej krasie i bogactwie odmian znaleźć go można w miejscach szczególnych, niekoniecznie specjalnie wyróżnionych i szeroko znanych.

Wydaje mi się to zaskakujące, ale akcja wielkich polskich dramatów narodowych w XIX i XX wieku rozgrywa się w większości w sytuacji inwazji już dokonanej, podboju zakończonego. Problemy w nich stawiane i rozgrywane wiążą się zaś przede wszystkim z konsekwencjami, jakie z owego aspektu dokonanego wynikają. Nic pod tym względem bardziej wymownego niż *Lilla Weneda* Słowackiego, która w kontekst mityczny i nibyhistoryczny rzutuje inny podstawowy polski scenariusz – scenariusz buntu i powstania. Nawiasem mówiąc, w naiwnej lekturze prowadziło to często interpretatorów do szukania w niej „aluzji” i „analogicznego komentarza” do powstania listopadowego. O samej inwazji Lechitów nie dowiadujemy się z dramatu wiele, a już z pewnością nie da się odtworzyć jej scenariusza na jego podstawie (podobnie rzecz się ma z *Dziadów częścią III*, *Kordianem*, czy *Irydionem*). Zaskoczenie z tym związane wynika w znacznej mierze z przekonania, że inwazja, najazd czy najście istnieją w repertuarze polskich scenariuszy równie silnie, jak „powstanie”. Ba, wiążą się z nim bardzo ściśle. Dowodzi tego choćby przykład tak wielokrotnie naśladowanych obrazów, jak te z cyklu *Polonia* Artura Grottgera, którego dramatyczną kulminację stanowią grafiki *Obrona dworu* i *Po odejściu wroga*.

Zestawione obok siebie ukazują one w sposób syntetyczny dramaturgię inwazji, którą w repertuarze polskich scenariuszy traktuje się przede wszystkim jako atak na świętość domu – przestrzeni własnej, chronionej, wręcz nietykalnej. To nie przypadek, że dwie tego typu grafiki poprzedza, na zasadzie swoistego prologu (choć trudno mówić tu o jakimś związku

fabularnym), *Schronisko*. Dom, a już szczególnie dwór szlachecki, to właśnie schronisko, azyl, praktykowana przestrzeń naznaczona jednostkową swobodą i niezależnością oraz intymnością. Szturm do drzwi tego domu oznacza bluźnierczy atak na największą świętość, i to właśnie ów atak stanowi samo sedno inwazji, tego polskiego koszmaru, który kulminuje widocznym na drugiej z omawianych grafik stosem świętokradczych ofiar. Splądrowane wnętrze domu to nie tylko opróżnione kufrы i przetrząśnięte szuflady, nie tylko ciała pomordowanych mieszkańców, ale przede wszystkim zwłoki zgwałconej matki Polki i jej zamordowanego dziecka, które stanowią centralny punkt obrazu. Symetrycznie układające się linie ich obnażonych ciał, ich bliskość, a także pewien rodzaj czystości i jasności, jaka z nich bije, każą myśleć o przedstawieniach Madonny z Dzieciątkiem. To zaś dodatkowo wzmacnia traumatyczno-sakralną wymowę tego, co wciąż jawi się Polakom w koszmarnych snach, a na co nie chcą i nie mogą patrzeć. Ową niemoc tematyzuje umieszczony na obrazie (nie)widz – stojący w kącie mężczyzna, obramowany tumanami dymu (symptom pożaru, ale też i stereotypowa alegoria koszmарnej wizji sennej). Zasłonił on oczy rękoma i tym samym tworzy biegun przeciwnie-głę do naszego patrzenia, naszego wzroku świętokradczo dopełniającego gwałtu na ukrytym sercu świętego polskiego domu.

Wydaje mi się ważne, żeby zwrócić uwagę na pewną czystość tego obrazu masakry – nie ma na nim krwi, ran ani żadnych innych drastycznych szczegółów. Grottger, twórca narodowej ikonografii, jest daleki od frenezji wyobraźni Słowackiego, który w słynnym opisie splądrowanego dworu Gruszczyńskich, wypowiedzanego przez Sawę w *Śnie srebrnym Salomei*, nie oszczędza słuchaczom niczego, łącznie z rozprutym łonem ciężarnej i wciśniętymi w nie zabitymi szczeniakami. Grottger nie jest czytelnikiem Słowackiego, a nawet jeśli, to bardziej przypomina innego władcę polskiej wyobraźni – Henryka Sienkiewicza, który prawdziwie dramatyczne eksplozje *Księdza Marka* przerabiał na sentymentalno-se-rialowe fabuły z obowiązkowym wybaczeniem i pojednaniem na końcu. Jednak to właśnie Sienkiewicz wydaje się odpowiedzialny za umocnienie

scenariusza najazdu w repertuarze Polski dramatycznej, gdyż przedstawiał go zarówno w wersji monumentalnej (tu przede wszystkim *Potop* i szwedzki najazd na dom-Ojczyznę), jak i intymnej, indywidualnej. Tę drugą reprezentują powtarzające się sceny ataków na dwory, podejmowane najczęściej w akcie zemsty i rozpacz przez takich ambiwalentnych bohaterów, jak Bohun i Kmicic. W porządku fabuły akty te oznaczają przekroczenie pewnej granicy, za którą ci, którzy te akty podejmują, nie mogą już być traktowani jak potencjalni sojusznicy. Sienkiewicz wprawdzie czyni wiele, by psychologicznie ich czyny usprawiedliwić, niemniej jednak muszą one zostać w końcu ukarane i wiążą się jednocześnie z utratą najważniejszego powodu, dla którego były podejmowane – czyli ukochanej dziewczyny.

Grottger i Sienkiewicz, by nie sięgać już do ich naśladowców, wybierają na pierwszy plan ten element scenariusza, na który zwróciła uwagę także w swojej propozycji metodologicznej Diana Taylor, a mianowicie „scenę”, rozumianą w duchu Michela de Certeau jako przestrzeń, czyli miejsce praktykowane³. Podstawą scenariusza najazdu jest nieuprawnione przekroczenie granicy owej przestrzeni oraz zniszczenie sposobów jej praktykowania. Zniszczenie to dokonuje się nie tylko przez zamordowanie mieszkańców, ale także przez dekompozycję przestrzeni (na rycinie Grottgera przewrócone meble), łącznie z próbami unicestwienia miejsca (pożar). Na poziomie scenariusza te radykalne środki przejmowania władzy nie mają jednak monopolu (o czym jeszcze się przekonamy w dalszej części), więc formułując ten element modelu w sposób jak najszerzy, pozostanę przy generalnej zasadzie wkroczenia w przestrzeń i zakwestionowania panujących w niej reguł. To kwestia dla opisywanego scenariusza tak podstawowa i oczywista, że pojawia się w samej jego nazwie „najazd”, która oznacza właśnie to: nieuprawnione wejście w cudzą przestrzeń.

3 Zob. *ibidem*, s. 29.

Sformułowane przed chwilą zastrzeżenia są o tyle dla mnie ważne, że w kolejnej części wywodu chcę się zwrócić ku bezkrwawym, lekkim i komediowym wersjom scenariusza. Zaskoczenie nieobecnością dramaturgii inwazji w wielkich dramatach dopełnia bowiem zdziwienie, jakie wywołać może znaczna liczba jego wariantowych realizacji w komedii. Oczywiście wkroczenie kogoś obcego w przestrzeń rządzącą się własnymi, często niesformułowanymi wprost regułami, samo w sobie zawiera spory potencjał komediowy. Jednak w polskich komediach przyjmuje ono charakter jednoznacznie inwazyjny, co pozwala czytać je jako przynależące do tego samego kręgu scenariuszy, co gwałty i rzezie przedstawiane z drżeniem przez twórców mitu martyrologicznego.

W kontekście intensywnej obecności scenariusza najazdu w polskiej komedii czymś nieprzypadkowym wydaje się fakt, że przedstawieniem inauguracyjnym działalności stałej publicznej sceny zawodowej (a więc poniekąd i Teatru Narodowego) byli *Natręci* Józefa Bielawskiego. Nie chcę jednak zajmować się tą słabą przeróbką Moliера. Uwagę skupię raczej na utworach Michała Bałuckiego – komediopisarza, który w swojej twórczości scenariusz inwazji wykorzystywał szczególnie często. Bałucki, bardzo sprawny technik zręcznie posługujący się mechanizmami „sztuki dobrze skrojonej”, zwłaszcza chwytem *qui pro quo*, wręcz upodobał sobie schemat fabularny, któremu punktu wyjścia dostarcza wkroczenie w przestrzeń domową intruzów zaburzających i kwestionujących przestrzegane przez domowników reguły postępowania i zasady dramatycznych interakcji.

Najbardziej znana i najpełniejsza realizacja tego modelu to oczywiście przywołany w tytule tego rozdziału *Dom otwarty* (1883) – zarazem wciąż najpopularniejsza bodaj komedia Bałuckiego. Inwazję jako wyjściowy wzorzec o większym może nawet stopniu klarowności znajdziemy także w powstałych nieco wcześniej, a mniej znanych komediach *Krewniaki* (1879) oraz *Gęsi i gąski* (1882). Dla wszystkich podstawą okazuje się ten

sam schemat: spokojny, stateczny i pocziwy dom atakują obcy – przybysze z zewnątrz. Z różnych względów (przede wszystkim rodzinnych) są oni przez mieszkańców traktowani ze względny szacunkiem, a jednocześnie stopniowo niszczą spokój i równowagę domu, doprowadzając w końcu do takiego przekroczenia granicy, za którą domownicy podjąć muszą zdecydowaną akcję zapobiegawczą, zakończoną odnowieniem porządku poprzez połączenie małżeńskim węzłem pary pozytywnych amantów. Oczywiście Bałucki jest rzemieślnikiem na tyle sprawnym, że nie powtarza schematu w skali jeden do jednego, lecz za każdym razem nieco go odmienia. I tak w *Krewniakach* spokojne, kochające się, statecznie, rozsądne i dobrze ułożone małżeństwo Lubowiczów musi stawić czoła najazdowi krewnych, którzy chcą u pana domu, piastującego urząd dyrektora, zdobyć wsparcie w otrzymaniu intratnej posady. Z kolei w *Gęsiach i gąskach* intruzem okazuje się siostra pani domu Barbary Kłopotkiewiczowej, Belcia – oderwana od rzeczywistości zrzędliva stara panna, która przybyła z zagranicy i szarogęsi się w spokojnym dotąd dworze, budząc irytację gospodarza i fascynację jego córki Joasi, tęskniacej za wielkim światem. W przypadku pierwszym gromada „najeźdźców” daje Bałuckiemu sposobność do wykorzystania tak przezeń lubianej techniki „parady głupców”, a jednocześnie do sformułowania odpowiednio złagodzonej satyry na nepotyzm. W przypadku drugim zagraniczne i absurdalne zarazem porządki wprowadzane przez Belcię oraz jej nadęta i oczywiście niemądra krytyka miejscowego prowincjonalizmu stanowią kolejne z wielu nawiązań do wywodzącego się jeszcze z końca XVIII wieku modelu „polskiego Paryżanina” – satyry (niekiedy bardzo zjadliwej) na osoby zafascynowane obcą kulturą, którą usiłują głupio i powierzchownie naśladować. Nie chodzi więc w żadnym przypadku o komedie szczególnie oryginalne, ale właśnie w ich typowości tkwi podstawowy powód, dla którego wydały mi się interesujące.

W przypadku obu komedii (a dzieje się tak również w *Domu otwartym*) „najeźdźcy”, choć strukturalnie obcy (wszak wkraczą bezceremonialnie, a czasem wprost bezczelnie w nieswoją przestrzeń) okazują się zarazem

jakoś swoi. I tytułowi krewniacy, i ciotka Belcia należą do rodziny, mają więc jakieś prawo do przebywania we wspólnej przestrzeni domowej. W imię tego prawa, strzeżonego przede wszystkim przez panie domu, nikt ich nie traktuje jak intruzów i (przynajmniej do czasu) nie każe się wynosić. Wydawałoby się więc, że trudno uznać komedię intruzów za wariant scenariusza najazdu, bo wkroczenie w cudzą przestrzeń odbywa się tu za zgodą, a nawet (jak w *Domu otwartym*) na zaproszenie gospodarzy. Jeśli jednak nieuprawnione przekroczenie granicy przestrzeni powiązać ściśle z dążeniem do zniszczenia sposobów jej praktykowania, to okaże się, że także w wariacie komediowym ów brak uprawnień występuje. Nie dotyczy już wyłącznie fizycznych granic przestrzeni, lecz jej granic obyczajowych i emocjonalnych, związanych z władzą nad praktykami domowymi, z owym przytulnym i oswojonym domowym reżimem, stałością pór i zachowań, która buduje poczucie bycia u siebie.

Proponuję przyjrzeć się temu procesowi na przykładzie *Domu otwartego*, który okazuje się może najbardziej kłopotliwym w tej perspektywie scenariuszem najazdu. Podstawowa fabuła tego dramatu jest dobrze znana, ale mimo to warto ją przypomnieć, by wyznaczyć zasadnicze punkty analizy. Podobnie jak w innych komediach intruzów, pisanych przez Bałuckiego, punktu wyjścia dostarcza tu święty spokój reżimu domowego, który funkcjonuje według zasad i dla korzyści mężczyzn. Znajdując zaspokojenie potrzeby zmiany i nowości poza domem, w jego wnętrzu stanowią oni element stabilizujący i konserwujący, przeciwny wszelkim zmianom. Nawet zalotnik Adolf, starający się o rękę Kamili, siostry pani domu Janiny Żelskiej, choć zajmuje pozycję dynamiczną, jest jednoznacznie ukazywany jako jej zaprzeczenie: nudny, rozmiłowany w powtarzalności i stabilnych sytuacjach, doskonały materiał na safandulę. Potrzebę zmiany i destabilizacji zbyt usztywnionego porządku wyrażają kobiety – w mniejszym stopniu Janina, w nieco większym Kamila. Jednak to dopiero wkroczenie kobiety z zewnątrz – Pulcherii Wicherkowskiej – inicjuje ruch, którego ośrodkiem staje się podsunęty przez nią pomysł zorganizowania wieczoru tańczącego. Pulcherię, która

rozpoczyna proces otwierania zamkniętego domu Żelskich, można traktować jak intruzkę, bo – choć wkracza wykorzystując uprawnienie znajomej, czy wręcz przyjaciółki gospodarzy – to jednocześnie, zgodnie ze swym wietrznym imieniem, wnosi ze sobą wartości nieuprawnione i odsłania ukryte pragnienia zamieszkujących dom kobiet. Jej dalsze działanie polega na ukierunkowaniu owych pragnień, wytworzeniu ich fikcyjnego przedmiotu – wieczoru tańczącego, który Janina i Kamila rozpoznają jako to, czego w ich życiu brak.

Pulcheria odpowiada także za przywołanie postaci, która otrzymuje mającej za zadanie zaspokojenie pożądań i zapełnienie coraz bardziej namacalnej luki. Postacią tą okazuje się aranżer wszelkiego rodzaju imprez, specjalista od zabaw, eventów i przedstawień – Fikalski. Wraz z jego pojawieniem się opozycja: stabilność/ruch, zgodnie z tradycją wpisywana w znaczące nazwiska, uzyskuje swoją pełnię. W perspektywie stabilnego i opartego na dyscyplinie systemu, którego rzecznikiem jest Bałucki, Fikalski zostaje jednoznacznie przedstawiony jako figura groteskowa. Efekt ten rodzi się zaś z kontrastu między jego brakiem stabilizacji i lekkością, a aspiracjami do powagi i stabilizacji. Powaga w traktowaniu tańca, pewna wręcz naukowość i systemowość, do której aspiruje (ma w planach między innymi odczyt na temat społecznych funkcji tańca, który wygłosi „w połowie postu, na rzecz moralnie zaniedbanych kobiet”⁴) budzą oczywiście śmiech pozostałych mężczyzn i miały budzić śmiech ówczesnej widowni. Dziś już śmiechu budzić nie powinny, bo wszak „specjalista od eventów”, noszący dumne miano kuratora lub producenta, to profesja szanowana i wysoko ceniona (także w wymiarze finansowym). Jesteśmy jednak, powtarzam, w polu zupełnie innego paradygmatu, więc Fikalski jako uosobienie kontrastowych wartości i estetyk nieuchronnie zmierza ku grotesce.

Kiedy po pokonaniu licznych perturbacji udaje się namówić Fikalskiego na zorganizowanie wieczoru tańczącego w domu Żelskich, rozpoczyna się

4 Wszystkie cytaty za: Michał Bałucki, *Dom otwarty*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, Wydawnictwo Literackie 1956, t. 12.

sekwencja działań, stanowiących realizację scenariusza najazdu. Zaczyna ją przejęcie władzy nad przestrzenią. Stwierdziwszy, że salon Żelskich jest za mały na zorganizowanie wieczoru z prawdziwym rozmachem, Fikalski (wspierany w tym przez Wicherkowską) wymusza na gospodarzach całkowite przekształcenie topografii domu i zmianę jadalni w salę do tańca. Jadalnia to zaś miejsce szczególne. To przestrzeń praktykowana stanowiąca swoiste centrum domowych ceremonii, miejsce skupiania mieszkańców wokół stołu, swoista figura domowego ogniska. Przekształcenie wymuszone przez Fikalskiego interpretuje się przy tym jednoznacznie na scenie jako zniszczenie (nawet Janina mówi o koniecznej przemianie jako o „rujnacji”), zaś zgoda na nie oznacza oddanie władzy nad przestrzenią w ręce przybysza, który reprezentuje wartości i sposoby działania obce zgoda kontrolującym ją dotąd i uprawiającym mężczyznom.

To pierwsze przekształcenie oznacza zaledwie początek kolejnych aktów inwazji, które składają się na fabułę komedii Bałuckiego. Począwszy od pierwszych niedobrych sygnałów (brak młodych mężczyzn, konflikt między starym sługą Franciszkiem a najętymi lokalami, kłótnia Kamili z Adolfem), na Żelskich stopniowo spada prawdziwy grad nieszczęść, zaś jego sednem okazuje się demaskacja zaproszonych gości jako groźnych wrogów domu. Ten proces kulminuje obrazą, jaka spotyka pocziwego wuja Telesfora ze strony żalosnego fircyka Wróbelkowskiego. Niemal jednocześnie na panią domu spada niesprawiedliwe podejrzenie o to, że ma z nim romans. Wróbelkowski, najbardziej bezczelny, czarny charakter komedii to zatem sprawca dwóch aktów, które stanowią komediową, ale niemal bezpośrednią analogię wobec dwóch kulminacyjnych i najbardziej drastycznych rezultatów najazdu: morderstwa i gwałtu. Ostatecznie nikt nie ginie i nie traci czci (mamy przecież do czynienia z komedią), niemniej jednak niebezpieczeństwo miało całkiem realny wymiar – najście naprawdę zrodziło groźbę zniszczenia domu Żelskich.

Kiedy następnego dnia po balu do gospodarzy stopniowo dochodzą jego dalekosiężne skutki o wiele poważniejsze niż zniszczenie jadalni, utrata pięciu łyżeczek czy nawet konflikt z właścicielem kamienicy,

sprawy znów biorą w swoje ręce mężczyźni, podejmując akcję naprawczą. Dzięki działaniom Adolfa nie dochodzi do pojedynku Wróbelkowskiego z Telesforem, zaś zaufanie ze strony męża i jego wyrozumiałość chronią dobre imię Janiny. Zniszczony przez zabawę porządek zostaje przywrócony i w finale odbudowany z całą dokładnością. Sceny końcowe wiodą do precyzyjnej rekonstrukcji początkowej sekwencji, z jednak wszak różnicą: zamiast napięć i mniej lub bardziej utajonych konfliktów wszyscy (a zwłaszcza nawrócone kobiety) przyjmują porządek „szaszków”, gry na cztery ręce, samowarka i błahych rozmów jako wzór upragnionego domowego szczęścia. Odebrawszy i odegrawszy tę lekcję akceptacji ładu, małżonkowie Żelscy przekazują widzom jasno sformułowany morał, inscenizując go w formie figuratywnej alegorii patriarchalnej rodziny:

JANINA

(do Władysława zadowolona)

No, teraz dom nasz znowu zamknięty.

WŁADYSŁAW

(całując ją w czoło)

I będziemy go otwierać tylko dla dobrych przyjaciół.

PONAD ŚNIEG

Trzyaktowa komedia Bałuckiego, zbudowana z całym znanstwem dramaturgicznej mechaniki, odpowiada w sposób niemal doskonały klasycznym antropologicznym modelom rytuału przejścia. Modele te wydają się wprawdzie z dzisiejszej perspektywy nieco zbyt schematyczne i stereotypowe, niemniej jednak w odniesieniu do dramatu Bałuckiego dobrze spełniają funkcję interpretacyjną. Pozwalają nie tyle odkryć jakieś uogólnione, archetypowe podstawy ludzkiego działania, ile odsłonić ideologiczne przesłanie wbudowane w samą konstrukcję dramatu. Przesłanie nie okazuje się zresztą specjalnie skomplikowane, więc i efekty zastosowania modelu Arnolda van Gennepa zmierzają trochę w stronę oczywistości, ale właśnie o tę oczywistość w tej chwili mi idzie.

Z grubsza rzecz biorąc, trzy akty *Domu otwartego* odpowiadają trzem aktom rytualnego modelu van Gennepa: pierwszy ukazuje proces odłączania, zrywania ze stanem istniejącym; drugi to akt progu, akt liminalny; trzeci z kolei wypełniają działania, dla których cel stanowi włączenie bohaterów w nowy porządek, ustanowiony w efekcie całego procesu. Jak już pisałem, w przypadku *Domu otwartego* stan początkowy i końcowy zewnętrznie nie różnią się od siebie, ale wewnętrznie już tak – porządek wyjściowy został w efekcie procesu odnowiony i przemieniony z reżimu domowego na szczęście domowe. Antropologia świetnie zna takie rytuały odnowienia, w których gromadzące się i narastające napięcia ulegają rozładowaniu w wyniku mniej lub bardziej kontrolowanego wybuchu, ograniczonego czasowo i przestrzennie zniesienia obowiązujących reguł i struktur władzy. Taki charakter miały wszelkiego rodzaju „święta okresowego chaosu”, które w kulturze chrześcijańskiej przybrały kształt karnawału. *Dom otwarty*, co oczywiste, to komedia karnawałowa, więc nawet w tej perspektywie dokładnie odpowiada modelom antropologicznym. Proces, któremu poddani zostają jego bohaterowie, a przede wszystkim bohaterki, to kontrolowane rozładowanie pragnień, dzięki któremu możliwa staje się akceptacja kontestowanego wcześniej porządku.

Ta dość oczywista interpretacja ujawnia swoje nieco mniej oczywiste oblicze w chwili, kiedy połączy się ją z tropionym w tym tekście scenariuszem najazdu. Jak starałem się wykazać, *Dom otwarty* rozgrywa ów scenariusz w tonacji komediowej, ale zachowuje jego zasadnicze punkty: naruszenie granic, przejęcie władzy nad przestrzenią aż do jej zniszczenia, oraz likwidację symbolicznych centrów przestrzeni przez zabójstwo i gwałt. Umieszczony w perspektywie procesu rytualnego scenariusz najazdu okazuje się częścią obrzędu odnowienia, co z kolei oznacza nadanie mu sensu na poziomie bliskim chrześcijańskiej koncepcji oczyszczającej funkcji cierpienia. Dzięki temu najazd z niszczącego i bezsensownego skandalu staje się niemal koniecznością i błogosławieństwem. Bez niego nie byłoby bowiem możliwe nie tylko prawdziwe umiłowanie porządku jako ostateczny cel każdej władzy, ale także – ważniejsze z immanentnej

perspektywy bohaterów – oczyszczenie ich z pozbawionych kierunku pożądań, win i grzechów, oraz rozpoznanie prawdziwych wartości ukrytych pod pozorami codziennej rutyny. W *Domu otwartym* ten aspekt najazdu widać najlepiej na przykładzie Adolfa. Bezwolny pantoflarz, osobnik nijaki, grzeszący brakiem woli okazuje się w sytuacji próby zdolny do działania zdecydowanego i przemyślanego, a w końcu także do niemal rycerskiego poświęcenia, kiedy zastępuje Telesfora w pojedynku. Bał to dla Adolfa czas próby, z której wychodzi całkowicie zwycięsko, otrzymując – zgodnie z wzorem baśniowym przebijającym się tu przez komediową konwencję – nagrodę w postaci miłości damy swego serca.

Najazd jako czas próby, wiodącej do oczyszczenia i podniesienia porządku na wyższy poziom, w tym także do zawarcia zgody między dotychczasowymi antagonistami, to motyw bardzo silnie obecny w polskiej kulturze, pojawiający się w tak podstawowych jej tekstach, jak *Pan Tadeusz*. W XX wieku wyraził go w sposób może najbardziej bezpośredni Władysław Broniewski w wersach, którymi jako uczeń szkoły podstawowej imienia poety byłem karmiony niemal od dziecka:

Są w ojczyźnie rachunki krzywd,
obca dłoń ich też nie przekreśli,
ale krwi nie poskąpi nikt:
wysączymy ją z piersi i z pieśni⁵.

Wierszowana pobudka *Bagnet na broń*, nakazująca odłożenie wewnętrznych sporów i zjednoczenie w obliczu wspólnego wroga, akcentuje jeden tylko aspekt oczyszczającego działania najazdu, ale jednocześnie sygnalizuje źródło, z którego wypływają wszystkie pozostałe efekty jego nadającego sens działania. Jest nim świętość domu-ojczyzny, jego ukryta moc, która w trakcie i w rezultacie dramatu najazdu zostaje odnowiona i doświadczona właśnie dlatego, że dom-ojczyzna znajduje się w sytuacji

5 Władysław Broniewski, *Bagnet na broń*, [w:] idem, *Wiersze i poematy*, Wydawnictwo Łódzkie 1962, s. 181.

zagrożenia. Jak bohaterowie *Domu otwartego* odnawiają świętość domowego spokoju, przechodząc przez doświadczenie jego utraty, tak budzony do boju obrońca ojczyzny z wiersza Broniewskiego, podobnie jak godzący się w obliczu wroga Soplicowie i Horeszkowie, przekraczają angażujące ich – zdawałoby się bez reszty – konflikty, kiedy zagrożone zostaje najwyższe dobro, o którym tak łatwo zapomnieć w czasach spokoju, czyli trudna do zdefiniowania i stanowiąca fundament normalności wspólnota. Jej oczywistą figurą jest dom – praktykowana przestrzeń bycia u siebie, paradoksalnie pusta, ale właśnie w owej pustce i niedefiniowalności uznawana za środowisko niezbędne do życia i bezwzględnie potrzebujące obrony. „Własny dom” to pojęcie, które stanowi rodzaj kulturowego aksjomatu społecznego istnienia, jak punkt, linia i płaszczyzna stanowią aksjomaty wszelkiej przestrzeni.

Nie chcę tu wchodzić w rozważania nad kulturową rolą domu ani nad uznaniem ojczyzny (definiowanej zawsze ideologicznie i w ścisłym związku z kontekstem historycznym i politycznym) za synonim domu. Rozważania tego typu wymagałyby o wiele więcej miejsca, o wiele szerszego spojrzenia i zaprowadziłyby nas w zupełnie inne rejony. Na użytek tego tekstu wystarczy może powiedzieć, że poczucie bycia u siebie, poczucie zadowolenia to warunek zaistnienia scenariusza najazdu. Bez domu jako przestrzeni doświadczonej i wartości wyznawanej trudno mówić o najeździe. Ale owo uwarunkowanie działa też w drugą stronę – dom jest produkowany, czy też re-produkowany, w efekcie najazdu. Następuje to w chwili, gdy zostaje on rozpoznany jako ukryta wartość i ten właśnie akt stanowi ostateczny cel całego rytualnego procesu przemiany. Oczyszczenie bohatera dokonuje się w chwili, gdy odnajduje on dom, głęboko i bezpośrednio poznaje jego wartość.

Proces ten, jak próbowałem pokazać, dokonuje się w *Domu otwartym*, ale można też wskazać na zupełnie inne jego realizacje, przebiegające w odmiennym tonie. Jeśli szukać w polskiej historii najczystszy wzorca najazdu jako realizacji dramatu oczyszczenia i odzyskania domu, to trudno o przykład bardziej wyrazisty niż zmitologizowana „epopeja”

wojny polsko-bolszewickiej 1920 roku. Stanowi ona pełną realizację trzyaktowego wzorca: zerwanie, kryzys, odnowienie. Bolszewicki najazd grozi Polakom utratą świeżo odzyskanego „domu”, jednocześnie niszcząc i kwestionując wszystko, co ów dom symbolicznie i politycznie tworzy. Demoniczni bolszewicy wkraczają do Polski jako uosobienie nowoczesnej barbarii, która dąży do całkowitej destrukcji rodzimej cywilizacji, począwszy od jej politycznej i wojskowej reprezentacji, przez system społeczny, aż po podstawy symboliczne i religijne. Intruzom udaje się skutecznie przedrzeć przez granice i dotrzeć niemal do samego serca polskiego domu. Wówczas jednak następuje niemal cudowny akt mobilizacji, wręcz zmartwychwstania, który doprowadza do wygnania i pokonania wroga, a ostatecznie do rekonstrukcji ojczyzny i jej uznania także przez tych, którzy formułowali pod jej adresem różnorodne oskarżenia i ujawniali swoje rozczarowanie lub też przedkładali mniej lub bardziej partykularne „rachunki krzywd” nad święte dobro wspólne.

Nic dziwnego, że właśnie w kontekście najazdu bolszewickiego reżyser Jerzy Hoffman usiłował (bez powodzenia zresztą) odnowić wzorce Sienkiewicza. W *Bitwie warszawskiej* 1920 wykorzystał scenariusz najazdu rodem z *Potopu*, łącznie z typem głównego bohatera⁶. O wiele ciekawszy od tej nieudanej próby wydaje mi się przykład znacznie wcześniejszy (wręcz wyprzedzający historyczne wypadki), a mianowicie dramat Stefana Żeromskiego *Ponad śnieg bielszym się stanę*, wystawiony po raz pierwszy na inaugurację działalności Reduty 29 listopada 1919 roku, a wystawiony właśnie dlatego, że kontekst nadciągającej zawieruchy wojennej nadawał mu szczególną aktualność⁷. Dramat Żeromskiego wykorzystuje

6 Niepowodzenie Hoffmana wynika, jak sądzę, w znacznej mierze z braku zahamowań w wykorzystaniu jednoznacznej inscenizacji mitycznej. Jej punktem kulminacyjnym i zarazem ikoną jest sekwencja poderwania do boju obrońców Warszawy przez księdza Ignacego Skorupkę, rozegrana jako scena zmartwychwstania dokonanego przez wypowiedzenie „świętych zaklęć” hymnu *Boże, coś Polskę...*

7 W istocie premiera dramatu Żeromskiego sprzeciwiała się niemal wszystkim zasadom, którym hołdować miała Reduta – przygotowano ją szybko z wykorzystaniem gwiazdorskiej obsady. Osterwa zdecydował się na to właśnie w poczuciu szczególności

scenariusz bolszewickiego najazdu na kresowy polski dwór Łuże – jeden z wielu wypadków, do których rzeczywiście dochodziło w ostatniej fazie I wojny światowej, kiedy Rosja Radziecka przejmowała kontrolę nad wschodnimi ziemiami dawnej Rzeczypospolitej, likwidując przy okazji postfeudalne stosunki ziemskie i samych ziemian. Konflikt polsko-rosyjski wzmocniony o konflikt starego i nowego porządku to dokładnie ten sam zapalny punkt, który stał się podstawą mitycznej historii wojny 1920 roku. Żeromski (co dla tego pisarza bardzo charakterystyczne) przepisał go także na konflikt domowy, rodzinny – między matką a synem, a jednocześnie umieścił w perspektywie dramatu odkupienia grzechów łączących (znów w sposób dla Żeromskiego bardzo typowy) pożądanie seksualne z krzywdą społeczną.

Dramat Żeromskiego z pewnością nie jest powszechnie znany, tym bardziej więc trzeba przypomnieć jego fabułę: Wincenty Rudomski kocha z wzajemnością wychowanicę matki, ale nie ma dość siły, by otwarcie sprzeciwić się planom matki, która chce wydać ją za mąż za kogoś innego. By zapobiec przyjazdowi konkurenta, podnosi w czasie powodzi upusty w dworskim stawie i woda gwałtownie zalewa pola i drogę. Niedoszły narzeczony tonie wraz z towarzyszącymi mu ludźmi. Tonie także dziecko miejscowych chłopów, Sońka Obarówna. Dowiedziawszy się, kto i dlaczego spowodował nieszczęście, Rudomska przeklina syna. Wincenty wyjeżdża tymczasem z jej wychowanicą do miasta, ale ich wspólne życie nie układa się dobrze. Narastający konflikt przerywa rozkaz mobilizacji i wyruszenia na front. Wincenty traci na wojnie rękę i nogę, ma pokiereszowaną twarz (w ten sposób dosłownie spełnia się matczyzna klątwa). W ostatnim akcie trafia do rodzinnego dworu, by stać się świadkiem najścia zbuntowanych chłopów pod wodzą oddziału bolszewickiego. W obliczu zagrożenia godzi się z matką, przerażoną owocami swojej klątwy,

kontekstu historyczno-politycznego i, choć w dłuższej perspektywie mógł tej decyzji żałować (nieprogramowa inauguracja zaowocowała pewnym niezrozumieniem istotnych intencji zespołu), to jego społecznikowskie „ja” z pewnością nie wahałoby się przed podjęciem jej po raz drugi.

którą on przyjmuje z pokorą jako zasłużoną pokutę. Między matką i synem nie dochodzi jednak do zgody w kwestii kluczowej z punktu widzenia niniejszych rozważań – potrzeby i sposobu obrony domu. Rudomska przyjmuje i aż do śmierci realizuje wzorzec tradycyjny – gotowa zabić każdego, kto przekroczy święty próg jej dworu. Wincenty usiłuje ją przekonać, by wyrzekła się własności, akceptując w ten sposób wiekową winę posiadaczy ziemskich i wznosząc się tym samym ponad oskarżenia chłopów, żadnych zemsty na właścicielach. Sam wyrzeka się Łuż, ale nawet wtedy matka nie rezygnuje z obrony i zabija bolszewickiego oficera, za co zostaje rozstrzelana. W obliczu tej śmierci wszystkie „rewolucyjne” pomysły Wincentego palą na panewce: odmawia on komunistycznej władzy jakichkolwiek uprawnień do reprezentowania ludu i widzi w niej już tylko nową tyranię karierowiczów. W finale staje na progu domu gotów na męczeństwo, co zapowiada nadciągające przebudzenie Polski.

Ponad śnieg... uruchamia kilka najważniejszych elementów scenariusza najazdu, wyraziście wydobywanych właśnie przez wykorzystanie bolszewika jako figury najeźdźcy absolutnego, intruza niemal doskonale obcego, choć (a może właśnie dlatego) tak bliskiego. Trudno mieć wątpliwości, że dom rodzinny Radomskich, podobnie jak oni sami, przechodzi proces głębokiej resakralizacji i oczyszczenia z win. Zbrodnia Wincentego i przekleństwo jego matki (a także obciążający ją despotyzm i brak wrażliwości na potrzeby syna) zostają w trakcie i w efekcie najazdu odkupione i ukarane, ich samych zaś oczyszcza wzajemne przebaczenie i męczeńska śmierć. Najeźdźcy, choć pozbawieni wszelkich racji społecznych i historycznych, otrzymują usprawiedliwienie jako narzędzia siły wyższej. To zaś zgadza się z chrześcijańskim, ewangelicznym modelem, będącym matrycą całego procesu oczyszczenia i zbawiennej przemiany, której dostępują Rudomscy. Z perspektywy scenariusza najazdu szczególnie ważny wydaje mi się fakt, że wbrew społecznym i etycznym racjom, które formułuje Wincenty, nie dochodzi w dramacie do wyrzeczenia się domu. Pozostaje on matecznikiem swojskości i zarazem niejako gwarantem odrodzenia ojczyzny – śmierć Rudomskich nie oznacza zwycięstwa

najeźdźców. W porządku scenicznej reprezentacji ich dom nie zostaje przecież zdobyty (w ostatnim obrazie ocalali najeźdźcy zatrzymują się przed jego progiem⁸), zaś oczyszczające męczeństwo rozświetla wizja budzącej się Polski, formułowana na scenie jako prorocstwo, ale doświadczana na widowni (będącej przedłużeniem scenicznego domu) jako akt już spełniony.

Dramat Żeromskiego można zatem umieścić obok *Domu otwartego* i innych dramatycznych reprezentacji scenariusza najazdu, widząc w nim realizację sakralnego, rytualnego wzorca, w którym czasowa utrata domu staje się narzędziem jego oczyszczenia i ostatecznego odzyskania. Proces ten, realizowany scenicznie, prowadzi do quasi-rytualnego rozpoznania i umocnienia wspólnoty, stając się teatralnym narzędziem jej odnowienia. Ostatecznie to właśnie wydaje się najważniejszym celem kolejnych realizacji, niezależnie od tonacji, w jakich są podejmowane. Wzmocniony autorytetem takich dzieł, jak *Pan Tadeusz* i *Trylogia* Sienkiewicza, zamieniony w mit jedności wobec wspólnego wroga – ten resakralizujący dom wariant scenariusza najazdu jest tak oczywisty i popularny, że niemal całkowicie zasłania wersję o wiele wcześniejszą, historycznie bliższą źródłom polskiego teatru narodowego, która powraca w dramatach i scenariuszach teatralnych jego ojca – Wojciecha Bogusławskiego.

Wszak już najbardziej znany tekst dla teatru Bogusławskiego, czyli śpiewogra *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale* (1794), operuje modelem najazdu, choć został on zorganizowany wokół innych punktów węzłowych niż wersje omawiane powyżej. Najazd Górali na Krakowiaków stanowi efekt złamanej obietnicy i zaniechania działań mających na celu połączenie obu grup na drodze doraźnych sojuszy. Konflikt niweczy podobieństwa i wyodróżnia różnice, zaś zagrożenie prowadzi do scalenia i umocnienia

8 Oba akty zabójstwa Rudomskich dokonują się poza granicami sceny (w przypadku Wincentego także poza czasem akcji). Wynikało to z oczywistej ekonomiki przestrzenno-obyczajowej (rozstrzelanie starej damy na oczach widzów wymagałoby zmiany dekoracji i byłoby zbyt drastyczne), ale zarazem oznaczało zwycięstwo pokonanych, którzy choć sami giną, chronią przed zbrukaniem święte wnętrze domu.

jedności wspólnoty krakowskiej, zgodnie z opisanym wyżej modelem wytwarzania więzi ze swojskością w chwili konfrontacji z niebezpieczeństwem przychodzącym z zewnątrz. Jednak zamiast spodziewanej konfrontacji, która – niezależnie od swych militarnych skutków – przyniesie umocnienie „naszości”, następuje rozwiązanie konfliktu i jego unieważnienie w efekcie tytułowego „cudu mniemanego”, sprokuiowanego przez Bardosa. „Cud” unieważnia rozpad i konflikt, rozpoczyna proces uświadamiania i budowania wspólnoty na poziomie wyższym niż „dom” czy „ojczyzna”, a mianowicie na poziomie wspólnoty ludzkiej, którą łączą już nie interesy polityczne, lecz idealizowane wartości humanistyczne. Oświeceniowy ideał wspólnoty ma bowiem charakter uniwersalistyczny i nawet w dramacie pisanym ponoć na zamówienie przywódców planowanej insurekcji antyrosyjskiej nie dochodzi do takiego jego wymazania, by wywyższyć „naszość” domu kosztem „obcości” najeźdźcy. Bogusławski nie przedstawia górali, choć stanowią realne zagrożenie, a do obrony przed nimi wzywa się całą wspólnotę, jako „niehumanicznych” barbarzyńców. Nie uruchamia też dehumanizujących schematów, po jakie wielokrotnie sięgano później w przedstawieniach „Moskala”, „Prusaka”, „Kozaka”, czy „Tatara”. Wprost przeciwnie – najeźdźcy otrzymują pewną rację, zaś konflikt i jego przyczyny okazują się drugorzędne wobec ludzkości, łączącej w istocie obie strony. To dzięki odwołaniu do niej możliwe staje się zakończenie walki, rozwiązanie sporu i unieważnienie różnic. Bogusławski wykorzystuje zatem scenariusz najazdu do czegoś zupełnie innego niż jego następcy, z Sienkiewiczem na czele. Zamiast wzmacniać tożsamość swoich, krzepić ich serca dowodami wyższości nad wrogami, kwestionuje istotność granicy między nami a nimi, odwołując się do ponadetnicznej i ponadkulturowej wspólnoty tego, co ludzkie.

Odmienność postawy Bogusławskiego na tle wzorców dominujących później widać jeszcze wyraźniej w *Iskaharze, królu Guaxary*, napisanym już po klęsce insurekcji, a wystawionym we Lwowie na początku czerwca 1797 roku⁹. Sytuacja najazdu została tu ukazana bez żadnych stylizacji,

9 Zob. Wojciech Bogusławski, *Iskahar, król Guaxary*, [w:] idem, *Dzieła dramatyczne*, t. 7, Warszawa 1823, s. 33-108.

osłonek czy przeniesień: Hiszpanie najechali Peru, podbijają kraj szlachejnych Inków, a ich przywódca Don Alwados nie przebiera w środkach, by zdobyć to, na czym najbardziej mu zależy, czyli złoto i kobiety (dla złota gotów jest zabić synka króla, a dla zdobycia jego żony – jego samego). Państwo Inków chyli się ku upadkowi także dlatego, że jego elita – braminowie, czyli kapłani – dla ocalenia własnego złota i przywilejów zdradzają rodaków i oferują Hiszpanom poparcie, byle zachować dotychczasową władzę. Choć wydaje się, że Inkasi przegrywają, a król traci tron i (jak błędnie sądzi) ukochaną żonę, to jednak losy się odwracają, kiedy w czasie burzy Hiszpanie tracą okręt z bronią i aprowizacją, zaś decydującą bitwę wygrywają zmobilizowani i zjednoczeni obrońcy własnej ziemi. Najbardziej interesujący wydaje się jednak wątek dobrego najeźdźcy, Fernanda, który krytykuje własnego dowódcę za chciwość i okrucieństwo, a w imię ludzkiej solidarności zgadza się odprowadzić żonę Iskahara Dilarę, jego ojca i syna w bezpieczne miejsce. Decyzja ta ma kluczowe znaczenie dla odsłonięcia etycznego wymiaru dramatu Bogusławskiego i właściwego mu sposobu reinterpretacji scenariusza najazdu. Dochodzi do tego w ostatnich scenach, które w następujący sposób zrekonstruował Zbigniew Raszewski. Sięgam akurat po ten opis dlatego, że Raszewski relacjonując akcję dramatu, jednocześnie rekonstruuje przebieg przedstawienia, co ma duże znaczenie dla wymowy opisywanej sceny:

Zwycięscy Inkasi już mają zemścić się na najeźdźcach i „wymierzają ku nim narzędzia śmierci”, gdy „głosem króla wstrzymani opuszczają ręce”. (...) „Wstrzymajcie się, Amerykanie!” – woła Iskahar do swoich żołnierzy. „Niechaj więcej krew bliźnich nie płynie”.

Tu nowe spiętrzenie napiętności. Upokorzony swą klęską Don Alwados oświadcza „z złośliwą radością”, że Dilara znajdowała się na okręcie zerwanym z kotwicy. Iskahar wpada w rozpacz i już porywa pałasz, by zabić jeńca, gdy z lochów skalnych wychodzi właśnie Dilara w towarzystwie Fernanda i rodziny. Następuje czułe powitanie małżonków¹⁰.

¹⁰ Zbigniew Raszewski, *Bogusławski*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1962, t. 2, s. 29.

Widać jasno, że szlachetna wiara króla w ludzkość, wystawiona na próbę krzywdy osobistej, zostaje ocalona przez dobrego najeźdźcę, który przekracza zasadę bezwzględnej wrogości wobec obcego, unieważnia przesładowcze schematy i potrafi zobaczyć w nim istotę podobną do samego, dosłownie – swego bliźniego. Bogusławski precyzyjnie i pieczołowicie inscenizuje ten wątek nie tylko – jak pokazywał Raszewski – na scenie teatru, ale także na scenie autorskiej edycji swoich dzieł dramatycznych, ilustrując tekst ryciną przedstawiającą moment kluczowy: finał II aktu, w którym podniosłą arię sławiącą ludzkość jako właściwy „dom” wszystkich ludzi wyśpiewuje zgodny kwartet: dobry najeźdźca i emblematycznie niewinne ofiary najazdu – kobieta, dziecko i starzec. To właśnie ta scena przekroczenia opozycji między domownikami a intruzami umożliwiła finałowe rozwiązanie konfliktu. To bowiem moment, kiedy Fernand zgadza się pomóc Dilarze, jej synowi i ojcu, umożliwiając opisaną przez Raszewskiego chwilę tryumfu ludzkiego dobra. Gdyby Dilara nie została ocalona, Iskahar zabiłby Don Alwadosa, a zatem nikt nie zdołałby zatrzymać spirali przemocy i śmierci. Finałowe rozwiązanie staje się możliwe właśnie dlatego, że scenariusz najazdu z produkowanym przezeń ostrym i głębokim podziałem na nasz dom i wrogich obcych zostaje przekroczony w imię ludzkiej wspólnoty, w której w zasadzie nie ma miejsca na prawdziwych najeźdźców. To właśnie wybór Fernanda stanowił cud, tym razem nie mniemany, który odślaniał inny wymiar sakralności wytwarzanej przez najazd. W otoczonej zbiorową czcią centrum nie znajdowało się tu już swoje, ale powszechne, zaś jego symbolem nie był dom, lecz słońce – czczone na równi przez Inkasów i oświeceniowych utopistów.

Bogusławski pozostał wierny swoim humanistycznym ideałom nawet po tak nieludzkich zbrodniach, jak rzeź Pragi w czasie odbijania Warszawy przez Rosjan u schyłku powstania kościuszkowskiego, 4 listopada 1794 roku. Nadchodzące stulecie stopniowo przekreślało jego optymizm co do dobroci i łagodności natury ludzkiej. Scenariusz najazdu w wersji wiodącej do zgody pojawia się wprawdzie nawet w narodowej epopei Mickiewicza, gdzie występuje też dobry najeźdźca, kapitan Rykow.

Jednak osobista uczciwość Rykova nie ma już znaczenia wobec dominującej figury Wielkiego Wroga – caratu, którego nieludzkość Mickiewicz diagnozował i ujawniał w pisanej niewiele wcześniej części III *Dziadów*. W obliczu nieludzkich systemów, które zdominują zwłaszcza XX wiek, wszystkie gesty szlachetnych Fernandów utracą swoją siłę unieważniającą scenariusz najazdu, stając się w najlepszym przypadku demonstracją heroicznej wiary w człowieczeństwo.

GOŚĆ W DOM...

Rytualny i heroiczny model najazdu, powracający w scenariuszach patriotycznych i mobilizacyjnych jako jedno z najważniejszych narzędzi budowania tradycji narodowej, zawiera w sobie element zagrożenia związany z samym faktem wystawienia wartości domu na ryzyko zakwestionowania, a nawet zniszczenia. W pozytywnej wersji scenariusza niebezpieczeństwa te były zazwyczaj oddalane dzięki procesowi odpomnienia i odnowienia wartości tworzących rdzeń czczonej tożsamości narodowej, serca domu-ojczyzny, jak to działo się w omawianym już dramacie Żeromskiego. Równie często – a może nawet częściej – mamy jednak do czynienia z takimi realizacjami podstawowego scenariusza, w których albo ów proces rewitalizacji nie zostaje doprowadzony do końca, albo też naruszenia będące jego efektem okazują się tak poważne, że nie udaje się ich naprawić, czy wręcz zakryć finałowymi zabiegami, najczęściej o charakterze ceremonialnym. Co ważne i ciekawe, w tej wersji nie mamy do czynienia z najazdem obcych, ale z atakiem postaci, które nazwać by raczej należało innymi swoimi. To postacie znane, należące do kręgu domu, ale odmienione bądź pod względem wyglądu, bądź statusu, który jego mieszkańcy uznają za niepewny i niebezpieczny.

Najbardziej znanym i oczywistym przykładem takiej realizacji wzorcowego scenariusza najazdu jest oczywiście *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego z „osobami dramatu”, które wkraczają do „izby rozśpiewanej” zaproszone

niby-żartem, ale w istocie nieproszone, wykorzystując liminalną sytuację tytułowej uroczystości. Pozornie dobrze znane, niekiedy wręcz witane ze wzruszeniem, w trakcie kolejnych sekwencji i rozmów ujawniają całą swoją dwuznaczność, budząc zwykle przerażenie tym, co spotkanie z nimi ujawnia i uświadamia. Ostatecznym efektem ich najazdu okazuje się zdemaskowanie domu Polski jako sceny pozorów, konstrukcji zasłaniającej istotny brak rdzenia heroicznie bronionego w pozytywnej wersji scenariusza. Szok *Wesela* polegał przede wszystkim na tym, że w sekwencjach, w których – zgodnie ze scenariuszem sakralizującym – nastąpić powinna ponowna aktualizacja świętości „kochanej Ojczyzny”, Wyspiański zainscenizował proces budowania pozorów ukazywanych jako takie. To zaś oznaczało w istocie zakwestionowanie fundamentu wspólnoty, wartości będących podstawą jej istnienia i celebrowanej na co dzień i od święta tożsamości. Kwestionując ową podstawę, *Wesele* odsłaniało miejsce puste, przerażającą próżnię: Polskę, która jest nigdzie.

Warto zauważyć, że choć *Wesele* miało istotne znaczenie dla polskiego dramatu i polskiego życia, wcale nie było ono pierwszym tekstem teatralnym, który używał scenariusza najazdu do postawienia pytań o dom ojczysty. To oczywiste, że autor *Wyzwolenia* w swoim najsłynniejszym dramacie wykorzystał strukturę tak bliskich mu *Dziadów* Mickiewicza, zwłaszcza ich części wileńsko-kowieńskiej, którą także można analizować jako realizację scenariusza najazdu „swoich obcych”. Ale zamiast powracać do *Dziadów*, chciałbym wykorzystać inny weselny trop, a mianowicie liminalność zabawy, która choć narusza stabilny porządek, umożliwia pojawienie się takich postaci, które jednocześnie do niego należą i nie należą, a więc właśnie ambiwalentnych „swoich obcych”. Wyspiański rozegrał to naruszenie w *Weselu* w tonacji serio, ale wykorzystana liminalność zabawy to zarazem mechanizm, po który bardzo często sięgali komediopisarze, zwłaszcza ci, którzy odwoływali się na różne sposoby do tradycji karnawałowych. Zasadą komedii jest przecież naruszenie *status quo* i wystawienie na widok publiczny postaci wyrwanych z rzeczywistości ich sposobów życia, by poddać je procesowi ośmieszenia, także

w sytuacjach, które z nimi jaskrawo kontrastują. W tym nurcie jedną z najwcześniejszych realizacji omawianego scenariusza najazdu „swoich obcych” wydaje się *Kulig* Józefa Wybickiego¹¹.

Komedia Wybickiego pozornie wykorzystuje tytułowy obyczaj karnawałowy jako narzędzie ośmieszenia zachowawczej postawy głównego bohatera, który nosi imię znaczące Domaros. Łączy on umiłowanie tradycji z cholerycznym temperamentem i krańcowo krytycznym nastawieniem do wszelkich nowinek. W efekcie intrygi sąsiadów, którzy starają się wymusić na Domarosie zgodę na małżeństwo jego córki z ukochanym Starościcem, tradycja, którą szczerze czci, dwór traktując jako jej materializację, zostaje zakwestionowana. A nawet więcej: wręcz obnażona jako struktura władzy oparta wyłącznie na arbitralnych rozstrzygnięciach. Jako taka może zostać zmieniona i przekształcona przez „oświeconego” Podkomorzego w zgodzie z nowym duchem, by umożliwić niezbędne szczęśliwe zakończenie, czyli zgodę na ślub zakochanych. Jednocześnie jednak wszystkie postacie muszą stawić czoła pustce, która odsłania się w miejscu nienaruszalnej świętości tradycji. Skoro tradycja domowa i domowe wychowanie okazują się wyłącznie konstrukcją ludzką, to tym samym tracą swoją nieusuwalność, a cały zbudowany na nich świat chwieje się w posadach. Ukazuje to przekonująco finałowa scena dramatu, w której zamaskowane postaci karnawałowe tańczą groteskowy taniec wokół огоłoconego z dawnej pewności Domarosa. W tym tańcu dostrzec można z łatwością zapowiedź tego „wesołego oberka”, którego w finale *Wesela* wygrywa Chochół.

Jeszcze ciekawszym przykładem realizacji tej samej taktyki wydaje się klasyczna komedia Aleksandra Fredry *Pan Jowialski*. Nie dawała ona kiedyś komentatorom spokoju, aż w końcu daliśmy sobie spokój z Fredrą, by okazjonalnie gładzić go po głowie jako wesołego staruszka. Kłopotliwość *Pana Jowialskiego* polega przede wszystkim na tym, co odsłania się przed

11 Szczegółowo pisałem o tym dramacie w szkicu zatytułowanym *Kulig i bios, czyli nil desperandum*, będącym częścią książki *Sceny z życia dramatu*, Księgarnia Akademicka 2004, s. 17-40.

Ludmirem, przekraczającym nielegalnie próg tradycyjnego polskiego domu. Podobnie jak w *Kuligu* – i później w *Weselu* – na pozór panuje tu patriarchalny ład z dobrotliwym i pogodnym staruszką w centrum. Jednak w efekcie dramatycznego procesu, którego istotną częścią jest maskarada, dochodzi do zakwestionowania zewnętrznych znamion dworu jako azylu polskiego życia. Życie zaś ujawnia się w całej swojej ambiwalencji, z którą nie potrafili sobie poradzić komentatorzy, szukający daremnie historycznych kontekstów, by potwierdzić wyidealizowany obraz rzekomego „piewcy ojczyzno obyczaju”, jakim miał być Fredro. Dwuznaczności owych nie potrafili też wyjaśnić komentatorzy krytyczni, na czele z najsłynniejszym z nich Tadeuszem Żeleńskim-Boyem. Na ogół koncentrowali się oni na rzekomo satyrycznych zamierzeniach autora, sugerując, że wyśmiewa on wady polskości, na czele ze zleniwieniem i głupotą prowadzącą do izolowania się od świata.

Jak mi się jednak wydaje, Fredro – konsekwentny pod tym względem w całej swojej twórczości – nie tyle krytykuje i wyśmiewa patologie świętego wzorca polskości, czy nawet sam wzorzec, ile dąży do unieważnienia jego władzy, optując za bardzo nowoczesną wersją samodzielnego konstruowania modeli życia. Odsłonięcie pustki ziejącej w miejscu rdzenia, jawne wystawienie na pokaz ceremonialnych sposobów ustanawiania „świętych” wartości przez postacie, które żadną miarą nie mają uprawnień do tego, by je reprezentować¹², prowadzą bohaterów Fredry do uznania możliwości samodzielnego kształtowania własnego życia, bez oglądania się na reguły domowego reżimu. Najaktywniejszymi i najbardziej skutecznymi sprawczyniami tej pokojowej (dosłownie!) rewolucji są w komediach Fredry młode, energiczne kobiety. Wykorzystują one przemysłne taktyki, by przejąć władzę nad domem i urządzić go po swojemu, zaś w efekcie wytworzyć jego rdzeń, ściśle związany i żywiący się reprezentowaną przez nie postawą pełnej humoru życzliwości wobec

12 Może najsłynniejszy przykład to słynny fragment *Zemsty* – patetyczna scena z „panią Barską”, szabłą rycerza patrioty, którą z lubością popisuje się pieniacz i awanturnik, Cześnik Raptusiewicz.

świata. Taką postacią – wbrew tradycji scenicznej w tym aspekcie często fałszującej konsekwencje mechaniki komedii – jest Helena z *Pana Jowialskiego*, Klara z *Zemsty*, czy w końcu najwspanialsza realizacja tego wzoru – Matylda z *Wielkiego człowieka do małych interesów*. Ta ostatnia, nie czekając na sprzyjające okoliczności, sama wybiera sobie najbardziej odpowiedniego jej zdaniem kandydata na męża.

Umieszczenie młodych kobiet w centralnym miejscu domu, miejscu przeznaczonym dla ojca i towarzyszącej mu matki, jest cichą rewolucją dokonaną przez Fredrę, który właśnie w *Panu Jowialskim* najwyraźniej może kwestionuje święty charakter domowej przestrzeni jako czegoś przedustawnego, odziedziczonego i dostępnego samo przez się. Polski dom okazuje się u Fredry wyzwaniem, które dopiero stoi przed bohaterami. Wynikająca stąd konstatacja, że stanowi on taką samą konstrukcję, jak inne elementy ludzkiego życia, nie wywołuje żadnego *horror vacui* (jak w *Kuligu*), ale okazuje się szansą dla budujących własne życie ludzi i zadaniem obliczonym na ich siły.

Optymizmu Fredry nie podzielał jednak prawie nikt z jego współczesnych. On sam w późnych dramatach wprowadzić zachowywał, a nawet wyostrzał ów feminocentryczny projekt każdorazowego budowania domu na nowo, ale zarazem jakby zdawał się zwątpić w możliwość jego realizacji¹³. W świetle tego zwątpienia tym bardziej dramatyczna staje się, kluczowa dla całego mojego projektu realizowanego w ramach *Polski dramatycznej*, scena z III aktu *Wesela*. Poeta poucza tu Pannę Młodą, a więc także widzów, że jedyną prawdziwą siedzibą Polski jest serce młodej kobiety. Na dwuznaczność tej sceny wskazywałem już w poprzednim esej z naszego cyklu¹⁴. Powracając zaś teraz do niej, chciałbym przypomnieć, że chodzi

13 Najsłynniejszy dowód tego zwątpienia to oczywiście *Wychowanka* – historia poniżanej i okradanej przez dworową szlachtę sieroty po narodowym bohaterze, w której finałowy happy end jest równie konwencjonalny i przeciwny wszystkiemu, co wydarzyło się wcześniej, jak finał *Świętoszka* Moliera.

14 Zob. Dariusz Kosiński, *W Polsce, czyli nigdzie. Tu*, [w:] *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka 2012, s. 23-66.

o akt uzależniający istnienie ojczyzny od jednostki, a konkretnie od tego, co uczyni z tym wyzwaniem pozostająca w stanie liminalnym Panna Młoda. Polska w jej sercu nie ma jakiegoś konkretnego miejsca, ponieważ sama Panna Młoda wciąż jeszcze jest nigdzie, w przejściu i dopiero rozpoczyna swoją wędrówkę, której efekt wcale nie został przesądzony.

Niemal sto lat później, w ponownie wolnej Polsce, „zakład Wyspiańskiego” doczekał się dramatycznej odpowiedzi i gorzkiego dopełnienia w jeszcze jednym dramacie, który twórczo przekształca scenariusz najazdu w jego wersji weselnej. *Requiem dla Gospodyni* Wiesława Myślińskiego już w samym tytule zdaje się wskazywać na *Wesele*. Jego lektura jako wariacji na tematy i wątki z dramatu Wyspiańskiego (jak na przykład czyniono w odniesieniu do *Zabawy* Sławomira Mrożka) byłoby z pewnością nadużyciem i uproszczeniem, trudno jednak mieć wątpliwości co do tego, że podstawowy model nawiązuje do tego samego scenariusza. I tam, i tu mamy do czynienia z ważnym rytuałem przejścia, otwierającym liminalną czasoprzestrzeń, oraz związanym z nim (nie)zaproszeniem (nie)chcianych gości, których przybycie prowadzi do odsłonięcia ważnej prawdy na temat domu – przestrzeni akcji i zarazem przestrzeni symbolicznej. Zasadnicza różnica tkwi oczywiście w tym, że w dramacie Myślińskiego ową ceremonią jest pogrzeb tytułowej Gospodyni, na który wiejski głupek i zarazem pośredniczący między światami jurodiwy Bolesław sprowadza ludzką menażerię, reprezentującą niemal alegorycznie nędzę współczesnej Polski. We wsi nie ma już nikogo i nikt ze swoich nie przychodzi na nocne czuwanie. Jedyne wyjątek to Półcywil, równie ambiwalentny jak goście z zewnątrz, najpewniej były agent lub funkcjonariusz totalitarnej władzy. Zamiast sąsiadów Bolesław przyprowadza więc groteskową grupkę Turystów i Emeryta. Przychodzi też Młodzieniec badający nietoperze i recytujący Pismo oraz karykaturalny Businessman ze swoją kochanką Smarkułą. Wszystkie te postacie wita wyszyty na makatce i powieszony nad kuchnią napis „Gość w dom. Bóg w dom”. Jawnie ironicznie komentuje on degenerację wspólnoty zbudowanej z takich jednostek, a zarazem wskazuje na najeźdźczy charakter ich wizyty.

W pobieżnej lekturze bardzo łatwo uznać *Requiem dla Gospodyni* za dość stereotypowy przejaw zbrzydzenia nową Polską, której pisarz uznawany z uporem za chłopskiego przeciwstawia umarłą tradycję wiejskiego życia w rytmie natury, sprzęgniętym z rytmem „odwiecznego” obyczaju. Jego dramat szybko jednak taką prostą interpretację unieważnia, choćby przez to, że nawet najbardziej stereotypowa postać, czyli Businessman, wypowiada tu kwestie w pełni tego słowa znaczenia – mądrościowe. To zaś każe być ostrożnym w wyciąganiu zbyt pochopnych wniosków. Także obraz życia mieszkańców gospodarstwa i relacji między nimi, trudno uznać za przykład tradycyjnego domu. I w samym dramacie, i w zarysowanej powyżej perspektywie feminocentrycznej, najważniejsze jednak okazuje się życie tytułowej bohaterki ukazane w serii teatralnych pojawień się zmarłej, która wciąż zmienia swój wiek. Te sekwencje odwołują się i do tradycji *Dziadów*, i do wzorców czerpanych z *Wesela*. Nie ukazują wcale niczego szczególnego, żadnych wielkich dramatów, historycznych przemian. Życie Gospodyni wydaje się bardzo proste i zwykłe: ślub, ciężka praca, rodzenie dzieci – a jednak sposób, w jaki dramat je ukazuje, rodzi rozpaczliwe poczucie straty, głęboką żalobę, rozgrywaną przede wszystkim w działaniach Bolesia. Można to czytać jako efekt utraty niepowtarzalnego życia niezwyklej, choć niby niczym się niewyróżniającej kobiety. Jednak zainscenizowane wokół jej pogrzebu groteskowo-reprezentacyjne zgromadzenia, a także takie znaki, jak poszukiwanie zaginionego Żyda Chama, który przed wojną prowadził we wsi karcznię, wskazują na dążenie do wpisania w figurę Gospodyni znaczeń o wiele szerszych, podobnie jak czynił to Wyspiański z postacią Panny Młodej. Myśliwski czyni to wszakże z pomocą o wiele bardziej subtelnych środków. Idąc tym tropem, chciałbym przeczytać jego dramat jako swoistą redramatyzację modelu scenariusza najazdu, wykorzystanego zarówno w *Weselu*, jak we wcześniejszych komediach. Zachowuję także założenie, że w centrum tej wersji scenariusza znajduje się figura kobiety, w której sercu umiejscowiona została „Polska właśnie”.

Śmierć tak interpretowanej Gospodyni oznacza nie tyle po prostu „śmierć Polski”¹⁵, ile raczej utratę jakiejś ważnej szansy, jakiegoś marzenia czy pragnienia, wiążących się z tą postacią. Być może polska nadzieja pokładana w postaci kobiecej to męski fantazmat, ale nawet jeśli to prawda, ma on siłę i skuteczność, realizujące się choćby w kulcie niepokalanej Królowej Polski – młodej dziewczyny z dzieckiem, którą na przykład na Podhalu czci się właśnie jako Gaździnę, czyli Gospodynię. Jej opłakiwana w dramacie Myśliwskiego śmierć¹⁶ oznacza koniec nadziei na wyjście poza to, co przyrodzone, a więc na stworzenie jakiegokolwiek świętości. Na scenie na pozór wszyscy to akceptują jako oczywistość. Dowodzi tego wiele mądrościowych wypowiedzi dotyczących nieuchronności cierpienia i śmierci, nikłej wartości życia oraz niemożności przekroczenia ludzkich ograniczeń. Jednocześnie jednak nie brakuje ważnych momentów i sygnałów, które zdają się wskazywać na utraconą właśnie szansę. Jedną ich grupą wiąże się z odwołaniami religijnymi, dotyczącymi zbawienia, takimi jak wspomniana już makatka, na której widok wchodzący do domu Młodzieniec przywołuje cytat z Ewangelii św. Mateusza:

I służył jego wyszedłszy na drogi, zgromadzili wszystkich, których napotkali, złych i dobrych, i napełniła się sala godowa biesiadnikami¹⁷.

Aluzje tego rodzaju wskazują na potencjalną możliwość zaistnienia religijno-rytualnego wymiaru przedstawianych zdarzeń. Natychmiast jednak zostaje to przekreślone jawnymi deklaracjami niewiary i prezentacjami nieskuteczności tego typu zabiegów, na czele z najważniejszym – czyli rytualnym czuwaniem przy zmarłej.

15 Alegoryczne rozgrywanie śmierci Polski poprzez śmierć kobiecej bohaterki było jednym ze stałych motywów polskich tragedii klasycystycznych, że przypomnę tylko *Barbarę Radziwiłłównę* Alojzego Felińskiego, czy *Wandę* Euzebiusza Słowackiego.

16 Nie od rzeczy będzie zauważyć, że postać Gospodyni nosi pewne znamiona matki pisarza, która w różnych wariantach i przebraniach odgrywa ważną rolę w jego twórczości.

17 Wiesław Myśliwski, *Requiem dla Gospodyni*, „Dialog” 2000, nr 10, s. 28.

Decydujące dla zmiany perspektywy z satyryczno-oczywistej na metaforyczno-poetycką są działania Bolesia, który – jak ewangeliczny sługa Pana – najpierw sprowadza gości, by w finale dokonać ostatecznej destrukcji rozpadającego się domu. Zwabiwszy wszystkie postacie, tak obcych, jak i mieszkańców Gospodarstwa, do pokoju, gdzie leży zmarła Gospodyni, Bolesław zamyka i barykaduje za nimi drzwi, by na scenie rozegrać scenę własnej śmierci i zarazem śmierci domu, który zastępuje wynurzająca się z ciemności łąka. Należy pamiętać, że w całym dramacie Bolesław konsekwentnie pełni funkcję niesamowitego pośrednika, przypominającego biblijnego archanioła Rafała, który przybrał ludzką postać, by służyć śmiertelnym w rozwiązywaniu ich życiowych problemów. Wtedy bowiem jego śmierć, będąca swoistą odpowiedzią na śmierć Gospodyni i jej dopełnieniem, oznacza ostateczną zagładę świata poetyckiej możliwości i Polski jako świętego domu. Nic przy tym nie wskazuje na to, by ów dom, którego Gospodynią mogła i miała być tytułowa bohaterka, kiedykolwiek miał realną szansę zaistnieć. Żadna z postaci, Bolesław nie wyłączając, nie sugeruje, jakoby nadzieja pokładana w Gospodyni była czymś więcej niż fantazją. Ale koniec jej zwykłego życia i rozpad domu, który usiłowała tworzyć, przybiera na scenie postać utraty, na którą odpowiedzieć może tylko lament, tytułowe requiem.

Chciałbym zostać dobrze zrozumiany: wszystko, co usiłowałem tu zaprezentować i wyinterpretować z kilku wybranych tekstów, to etapy, fragmenty dramatycznego i teatralnego procesu wytwarzania, umacniania i kwestionowania wyobrażeń zbiorowych. Także – a przede wszystkim – takich, które nigdy nie zostały sformułowane w żaden program polityczny czy ideowy. Poruszamy się bowiem w kręgu fantazmatów, których nie da się przełożyć na rzeczywistość w skali jeden do jednego w myśl założenia, że dramat wyraża życie społeczne. Jeśli serio potraktujemy tezę, że dramat i teatr funkcjonują jako metakomentarz do życia, to uznać trzeba, że właśnie w swoich nierealistycznych, dalekich od prostej aktualności odmianach spełniają one tę funkcję najpełniej, nie ukazując przemian

życia zbiorowego, lecz rozgrywając fantazmaty, które je realnie kształtują. W tym znaczeniu Polska dramatyczna, którą w naszym projekcie usiłujemy tropić, jest nigdzie, choć jednocześnie jej obecność wydaje się niemożliwa do zakwestionowania.

NOTKI O AUTORACH



EWA BAL – adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Pracowała jako lektor języka i kultury polskiej na Uniwersytecie „Orientale” w Neapolu. Absolwentka teatrologii na UJ oraz italianistyki na Uniwersytecie „La Sapienza” w Rzymie. Jest autorką monografii *Cieleśność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje* (2006), tłumaczką dramatów Piera Paola Pasoliniego i Emmy Dante, redaktorką i tłumaczką antologii współczesnego dramatu włoskiego *Na jeden i kilka głosów* (2007) oraz włoskiej antologii współczesnego dramatu polskiego *Polonia-Nuova Generazione* (Neapol 2007). Przygotowuje rozprawę habilitacyjną *Włoski aktor–autor jako konkurencyjny paradygmat twórcy w teatrze, dramacie i performansie XX wieku*. Jej zainteresowania naukowe obejmują zagadnienia przekładu i transferu międzykulturowego oraz metodologii badawcze z kręgu nowego historyzmu, postkolonializmu i performatyki.

WOJCIECH BALUCH – adiunkt z habilitacją w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie również ukończył studia teatrologiczne. W 1988 roku przebywał na półrocznym stypendium Fulbrighta na uniwersytecie SUNY at Buffalo w USA. W rozprawie doktorskiej zajmował się procesem interpretacji w ujęciu kognitywnym (*Scena teatru, scena mentalna. Proces interpretacji w ujęciu kognitywnym*, 2005). Był inicjatorem i współorganizatorem serii konferencji dla młodych naukowców, poświęconych problematyce teatru i dramatu. Opublikował monografię *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym* (2011). W 2013 roku odbył czteromiesięczne praktyki w ramach projektu, którego celem było zwiększenie transferu wiedzy ze strefy nauki do biznesu oraz

wzmocnienie powiązań między obiema strefami. Zajmuje się współczesną kulturą medialną, ze szczególnym uwzględnieniem seriali oraz tożsamości wirtualnej. Drugim obszarem jego zainteresowań są badania nad pracą dramaturga w jej wymiarze praktycznym i teoretycznym.

MATEUSZ BOROWSKI – adiunkt w Katedrze Performatyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie również ukończył filologię angielską. Pracę doktorską *In Search of the Real. New Developments of the European Playwriting of the 1990s* obronił na Uniwersytecie im. Jana Gutenberga w Moguncji, a jej polska wersja ukazała się jako *W poszukiwaniu realności* (2005). Z Małgorzatą Sugierą opublikował monografię *W pułapce przeciwnieństw. Ideologie tożsamości* (2012). Jego główny obszar badań to najnowszy dramat i teatr europejski i amerykański oraz teoria queer. Zajmuje się także tłumaczeniem tekstów literackich i naukowych. Współredagował monografię *Fictional Realities / Real Fictions* (Cambridge 2007), *Worlds in Words. Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting* (Cambridge 2010) oraz antologię polskiej myśli teatralnej XX wieku *Theater spielen und denken* (Suhrkamp 2008).

LUCJA IWANCZEWSKA – absolwentka teatrologii, doktor nauk humanistycznych, wykłada w Katedrze Performatyki na Uniwersytecie Jagiellońskim, gdzie ukończyła także studia podyplomowe z zakresu Gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych. Autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010). W latach 2008-2011 prowadziła zajęcia „Gender w dramacie i teatrze” w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie, gdzie m. in. prowadziła autorskie warsztaty Lacanowskie *Teatralna nieświadomość*. W 2013 roku we współpracy z Instytutem Teatralnym zorganizowała konferencję *Nie może tak zostać – polski punk*. Współpracuje także z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, gdzie prowadziła zajęcia w ramach semestru

autorskiego *Grotowski i anarchia myślenia* (Otwarty Uniwersytet Poznański 2011/2012). Uczestniczy w projektach badawczych dotyczących dramatu i teatru, performatyki (obecnie w projektach *Polska dramatyczna. Ustanawianie i negocjowanie wspólnoty w dramacie polskim po 1765 roku* oraz *Biografia w teatrze – filozofia i rzecz* w ramach programu *Kto inspirował? Tadeusz Kantor 2013/2014*, Cricoteka). Publikuje w „Dialogu”, „Didaskaliach”, „Performerze”. Przygotowuje książkę *Punkowy atlas polskiego świata. Historia i afekt*, a także autorski projekt badawczy dotyczący polskiej kultury undergroundowej lat osiemdziesiątych XX wieku.

DARIUSZ KOSIŃSKI – profesor zwyczajny w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmował się historią i teorią sztuki aktorskiej XIX wieku (książki *Sztuka aktorska w polskim piśmiennictwie teatralnym XIX wieku...*, 2003; *Dramaturgia praktyczna. Polska sztuka aktorska XIX wieku w piśmiennictwie teatralnym swej epoki*, 2005). W latach 2005–2008 kierował projektem badawczym „Polskie piśmiennictwo teatralne XIX wieku”, którego efektem jest między innymi redagowana przez niego seria o tej samej nazwie. Od kilku lat koncentruje się na badaniach nad swoistością polskiej tradycji teatralnej i performatywnej, czego efektem są książki *Polski teatr przemiany* (2007) oraz autorska synteza dziejów polskich sztuk przedstawieniowych – *Teatra polskie. Historie* (2010). Swoiste współczesne dopełnienie tej ostatniej stanowi najnowsza książka poświęcona przedstawieniom publicznym po katastrofie smoleńskiej *Teatra polskie. Rok katastrofy* (2013). Inną dziedziną jego zainteresowań jest biografia i twórczość Jerzego Grotowskiego (*Grotowski. Przewodnik*, 2009). Należał do międzynarodowego zespołu redakcyjnego edycji *Tekstów zebranych* Grotowskiego (2012). W latach 2010–2013 był dyrektorem naukowym Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Od 2014 roku jest zastępcą dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

MICHAŁ KUZIĄK – doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Warszawskiego (Zakład Komparatystyki ILP, kierownik Pracowni Literatury Okolicznościowej i Użytkowej). Autor książek poświęconych Mickiewiczowi (*Wielka całość. Dyskursy kulturowe Mickiewicza*, 2006, 2010; *O prelekcjach paryskich Adama Mickiewicza*, 2007; *Inny Mickiewicz*, 2013) i Słowackiemu (*Fragmenty o Słowackim*, 2001), retoryce (*Jak mówić, rozmawiać, przemawiać?*, kolejne wydania od 2005), a także ponad stu artykułów dotyczących literatury romantycznej, literatury współczesnej oraz teorii literatury i komparatystyki literackiej, publikowanych w kraju i za granicą (m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym”). Redaktor tomów zbiorowych: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, 2002; *Sztuczne raje... Użytki w literaturze*, 2002; *Co i jak przepisać w historii literatury polskiej?*, 2007; *Romantyzm i nowoczesność*, 2009; *Słowacki postkolonialny*, 2010; *Jak pisano i jak pisać o romantyzmie polskim?*, 2010; *Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, 2014. Stypendysta Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (2001-2002). Członek rady serii wydawniczej „Polonistik im Kontext” (LIT Verlag), a także serii „Czarny Romantyzm” (UwB). Członek zarządu Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej. Kieruje grantem NPRH „Romantyzm środkowoeuropejski w perspektywie postkolonialnej”.

LENA MAGNONE – absolwentka Wydziału Polonistyki oraz Instytutu Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, autorka monografii *Maria Konopnicka. Lustra i symptomy* (2011). Wydała z rękopisów *Listy do synów i córek Marii Konopnickiej* (2010). Przygotowuje książkę na temat recepcji psychoanalizy w kulturze polskiej przed 1939 rokiem. Pracuje na Uniwersytecie Warszawskim w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku.

AGNIESZKA MARSZAŁEK – adiunkt z habilitacją w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Historyk teatru, krytyk teatralny, współredaktor Gazety Teatralnej „Didaskalia”. Członek Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych oraz Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Autorka kilku książek, m.in. *Prowincjonalny teatr stołeczny. Trzy spojrzenia na scenę lwowską 1864-1887* (2011), oraz około stu artykułów w periodykach naukowych oraz monografiach zbiorowych.

ANNA PEKANIEC – absolwentka studiów doktoranckich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz podyplomowych studiów „Wiedza o kulturze i filozofia” na Wydziale Filozoficznym. Sekretarz redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”. Autorka monografii *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013). Prowadzi zajęcia na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego i na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II. Publikacje w tomach pokonferencyjnych i w wielotomowym *Krakowskim szlaku kobiet. Przewodniczące po Krakowie emancypantek*, a także na łamach takich czasopism, jak „Ruch Literacki”, „Państwo i Społeczeństwo”, „Wielogłos”, „Dekada Literacka”, „Nowa Dekada Krakowska” „Historia Pol(s)ki”. Zainteresowania naukowe: autobiografia i epistolografia, narracyjne teorie tożsamości, metoda biograficzna w humanistyce, biblioterapia, literatura Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego, feministyczna krytyka literacka.

MAŁGORZATA SUGIERA – profesor zwyczajny Uniwersytetu Jagiellońskiego i kierownik Katedry Performatyki. Gościnnie prowadziła wykłady i seminaria na uniwersytetach europejskich. Jej zainteresowania naukowe obejmują europejski dramat XX wieku, problematykę gender i queer oraz zagadnienia performatywności kultury XIX i XX wieku. Zajmuje się także tłumaczeniem prac naukowych i sztuk teatralnych. Opublikowała dziesięć monografii, m.in. *Upiory i inne*

powroty. *Pamięć – historia – dramat* (2005), *Inny Szekspir* (2009) oraz z Mateuszem Borowskim *W pułapce przeciwieństw. Ideologie tożsamości* (2012). Współredagowała monografię *Fictional Realities / Real Fictions* (Cambridge 2007), *Worlds in Words. Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting* (Cambridge 2010) oraz antologię polskiej myśli teatralnej XX wieku *Theater spielen und denken* (Suhrkamp 2008).

WANDA ŚWIĄTKOWSKA – adiunkt w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jako recenzentka stale współpracuje z miesięcznikiem „Teatr”; współredaguje pismo naukowe „Performer” wydawane przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu. Jest autorką monografii: *Księżę. Hamlet Juliusza Osterwy* (2009), współredaktorką tomów: *Słowacki/Grotowski. Rekontekstualizacje* (2010), dwujęzycznego: *Polska. Kultura. Ukraina: wykłady o teatrze*, (Kijów–Wrocław 2010), *Performans, performatywność, performer* (2013). Jej zainteresowania naukowe obejmują historię Reduty i filozofię teatralną Juliusza Osterwy, polską recepcję dramatów Williama Szekspira, działalność i piśmiennictwo Łesia Kurbasa oraz polski teatr współczesny.

**N
IDEKS**



Abraham-Diefenbach Magdalena 171
 Agamben Giorgio 152
 Ajschylos 189
 Aleksander II 143
 Althamer Paweł 36-37
 Althusser Louis 62
 Améry Jean 241, 244
 Amsterdamski Stefan 87, 179
 Anczyc Władysław Ludwik 329-331
 Anderson Benedict 87, 179-180, 192,
 200, 204, 210-211
 Apollonios 48
 Appadurai Arjun 178-181, 188, 211
 Arendt Hannah 246-248, 256-257
 Arystoteles 68, 73, 265
 Asnyk Adam 144, 358
 Assman Jan 346
 Auerbach Erich 50, 149

Bachórz Józef 149
 Bachtin Michał 149
 Bal Ewa 18
 Balicki Stanisław 311
 Baluch Wojciech 17-18, 153
 Bałucki Michał 80-84, 133, 355, 371-376
 Baran Bogdan 241
 Bardot Brigitte 187
 Bareja Stanisław 22
 Baudouin Jan 117, 125
 Beaumarchais Pierre-Augustin Caron
 de 95
 Bebel August 165

Beckett Samuel 67
 Bełcikowski Adam 132
 Benjamin Walter 218
 Bhabha Homi 181, 234
 Bielawski Józef 371
 Bierzyńska 291
 Bishop Claire 32-36
 Błędowska Henrietta z Działyńskich
 285-286
 Bliziński Józef 133, 323-324, 326
 Błoński Jan 317
 Bnińska Wirydianna (primo voto
 Raczyńska, secundo voto
 Mielżyńska) 284-285
 Bobkowski Andrzej 235-236
 Boccaccio Giovanni 340
 Bogusławski Wojciech 68-70, 88, 90,
 327-329, 344-345, 383-386
 Bohomolec Franciszek 21-23, 25-26, 41,
 74, 76, 81, 191-196, 198, 200-201,
 205, 231, 286, 301-302, 344
 Boileau Nicolas 68
 Bois Jean Pierre 249-251, 254, 258, 281
 Bojanowski Józef 278
 Bołdyrew Aneta 291
 Borcuch Jacek 137-139
 Borkowska Grażyna 148-149, 155, 166,
 171, 174, 278
 Borowski Mateusz 17, 31, 37, 66, 153, 391
 Boy-Zeleński Tadeusz 222, 234, 236, 308,
 310, 390
 Brando Marlon 23

Brecht Bertolt 25
Brodziński Kazimierz 306, 327
Broniewski Władysław 378-379
Bruchnańska Maria 287
Bryś Marta 22
Brzozowski Stanisław 158, 164, 223, 233
Budaj Ján 36-37
Bujwidowa Kazimiera 167
Burbonowie 193, 201
Burzyńska Anna 17
Burzyńska Anna R. 22, 26

Calderón de la Barca Pedro 70, 318
Canaletto (Bernardo Bellotto) 200
Certeau Michel de 370
Chlebowski Piotr 233
Chrzanowski Ignacy 310
Chutnik Sylwia 245-246
Cichocki Marek 177-178
Ciechowicz Jan 170
Connor Walker 210
Copeau Jacques 61-62
Corneille Pierre 95
Czartoryscy 128
Czartoryska Izabela z Flemingów 276
Czartoryski Adam Kazimierz 86-90, 92-93, 195, 260

Dąbrowska Danuta 287
Dalimil 244
Dancourt Florent 88
Dębowski Marek 90
Dejmek Kazimierz 55
Dekert Jan 127
Deleuze Gilles 15
Demirski Paweł 26
Derrida Jacques 237
Diderot Denis 90, 94, 289

Dmuszewski Ludwik Adam 78
Dobrogoszcz Tomasz 234
Dobrzyńska Tekla 278
Dodsley Robert 70
Dołowy Patrycja 245-246
Drogoszewski Aureli 290
Drużbacka Elżbieta 277
Drzazgowska Ewa 171
Dunin-Borkowski Leszek 309
Dutkiewicz Walenty 129
Dwernicki Józef 309
Dygat Stanisław 216, 235

Engels Fryderyk 164
Estreicher Karol 328
Eurypides 114

Faguet Émile 258-259
Feldman Wilhelm 145-146, 169
Feliński Alojzy 51-54, 394
Finkielkraut Alain 177-178
Fischer-Lichte Erika 31-33, 36
Fiszer Stanisław 283
Fiszerowa Wirydianna (z Radolińskich, primo voto Kwilecka) 283-285
Foucault Michel 208, 248
Fredro Aleksander 93, 145, 168-170, 205-208, 210, 231-232, 252-257, 262-264, 300, 306-312, 317, 321, 334, 346-347, 389-391
Fredro Jan Aleksander 359
Freud Zygmunt 165
Frljić Oliver 61

Galecki Łukasz 102
Garewicz Jan 271
Garrick David 88-89, 91
Gennep Arnold van 376-377

George Bernard 94
 Geremek Bronisław 105
 Gloger Maciej 165
 Głowacki Bartosz 329-330, 333
 Głowiński Michał 68
 Goc Anna 99
 Godyń Filip 217
 Godyń Mieczysław 217
 Goldoni Carlo 200, 202-203
 Gombrowicz Witold 234-236, 259
 Gomulicki Juliusz Wiktor 242, 321
 Górnicka-Boratyńska Aneta 154, 171, 274
 Goślicki Janusz 149
 Gosselin Emilia 278
 Goszczyński Seweryn 253
 Gozzi Carlo 343
 Grabowski Józef 254
 Grajewski Wincenty 149
 Greenblatt Stephen 56, 67
 Gretkowska Manuela 236
 Grotowski Jerzy 29
 Grottger Artur 368-370
 Grzesiczak Łukasz 255
 Guarini Battista 340-341
 Guercino (Giovanni Francesco Barbieri)
 337

Habermas Jürgen 237
 Habsburgowie 193
 Hahn Wiktor 71
 Haussman Georges 218-219
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 245
 Henryk Walezy 215
 Herbert Zbigniew 365
 Hobsbawm Eric 12, 192, 217
 Hoffman Jerzy 380
 Hoffmanowa Klementyna z Tańskich
 277-278, 280

Horacy 68, 340
 Hugo Victor 95-96
 Huston John 187

Ibsen Henrik 94
 Ihnatowicz Ewa 171, 223
 Inglot Mieczysław 170, 310
 Iwanczewska Łucja 18

Janion Maria 68
 Jaworski Stanisław 42-44
 Joubert Joseph 249

Kadłubek Zbigniew 261
 Kadulska Irena 41-43
 Kałwa Dobrochna 102
 Kamińska Elżbieta z Kaszubów 289-291
 Kamiński Jan Nepomucen 69-72, 78, 328
 Kamiński Kazimierz 80
 Kania Ireneusz 218
 Kant Immanuel 46, 48, 165-166, 248
 Karpiński Franciszek 327
 Kartezjusz (René Descartes) 234
 Katarzyna II Wielka 304, 316
 Kern Andrzej 105-106
 Kern Monika 104-106
 Kernowie 106-107
 Kierkegaard Søren 15
 Kieślowski Krzysztof 103, 183-187, 237
 Kijowski Andrzej 258
 Klata Jan 21, 61
 Kłoskowska Antonina 229
 Kmita-Piorunowa Aniela 68
 Koberdowa Irena 275, 277
 Kochanowski Jan 327
 Koestler Nora 276-277
 Kołłątaj Hugo 230
 Konopnicka Maria 146

- Kopacki Andrzej 237
 Körner Theodor 70
 Korzeniewski Bohdan 194
 Korzeniowski Józef 92-93, 260, 267, 269-271
 Kościuszko Tadeusz 278, 283, 328-330
 Kosiński Dariusz 16, 18, 28-29, 391
 Kosmas 244
 Kossak Wojciech 331
 Kostenicz Ksenia 286
 Kotliński Andrzej 266-267
 Kott Jan 172, 217, 316-318
 Kotzebue August von 69
 Kozłowski Eligiusz 286-287
 Koźmian Stanisław 308
 Kraft Claudia 102, 128
 Krajewska Anna 17
 Krasicki Ignacy 74
 Krasiński Zygmunt 227
 Krasuski Jerzy 223, 227
 Kraszewski Józef Ignacy 242-243, 350-351, 353
 Krawczyk Krzysztof 24
 Kropiński Ludwik 52
 Kryczyńska-Pham Anna 346
 Krzewińska Anna 341-342
 Krzywicka Irena 278
 Krzywicki Ludwik 147, 164
 Krzyżanowski Julian 150, 226, 258
 Kubikowski Tomasz 31, 34
 Kucharski Eugeniusz 232, 309-310
 Kuchtówna Lidia 292
 Kuczalska-Reinschmit Paulina 167, 278
 Kuczyński Rafał 247
 Kuderowicz Zbigniew 333
 Kudlicz Bonawentura 328
 Kujawińska-Courtney Krystyna 56
 Kulczycka-Saloni Janina 221
 Kutyla Julian 46
 Kuziak Michał 17, 224
 Langiewicz Marian 286
 Lasocka Barbara 71, 252-253, 256, 262, 308-309, 311
 Lechoń Jan 305
 Ledóchowska Józefa 53
 Legrand Marc-Antoine 343
 Lehmann Hans-Thies 28
 Lenartowicz Jan 329
 Lenin Włodzimierz 183
 Leszczyńska Joanna 105
 Lewański Julian 55
 Libera Antoni 185-187, 236
 Limanowski Bronisław 167
 Lipiński Jacek 133-134
 Locke John 112
 Lori-Parks Susan 67
 Lubomirski Stanisław Herakliusz 341-343
 Lubowski Edward 133
 Ludwik XV 202
 Ludwik XVI 203
 Lukács Georg 149
 Ławski Jarosław 320
 Łubieniewska Ewa 318
 Łukasiewicz Małgorzata 274, 304
 Łuszczewska Jadwiga (Deotyma) 243-244, 273-274, 288-289
 Łuszczewska Magdalena (Nina) 288
 Maeterlinck Maurice 83
 Magnone Lena 17, 164
 Majchrowski Zbigniew 170
 Majeranowski Konstanty 91, 93
 Makowiecka Zofia 286
 Makowiecki Andrzej Z. 148

Malczewski Antoni 91
 Małecki Antoni 320
 Malisiewicz Maciej 104-106
 Marczevska Katarzyna 249, 281
 Maria Antonina 203
 Markiewicz Henryk 354-355
 Marks Karol 146, 164, 220
 Marszałek Agnieszka 17
 Maślanka Julian 243
 Matejko Jan 331
 McCarthy Joseph Raymond 188
 McKenzie Jon 34-35
 Mencwel Andrzej 164
 Meyet Leopold 289
 Michalik Jan 333
 Michalski Cezary 237
 Michelet Jules 227
 Miciński Tadeusz 94
 Mickiewicz Adam 28-30, 69, 72, 216,
 224-227, 229, 236, 261, 305, 350,
 386-388
 Miecik Igor 105
 Mielżyński Józef 284
 Miessen Markus 35
 Mirska Marcjanna 280
 Mitzner Piotr 330
 Mochnacki Maurycy 228
 Molier (Jean Baptiste Poquelin) 61-62, 87,
 201, 371, 391
 Moraczewska Bibiana 278
 Morawski Piotr 55
 Morstin Ludwik Hieronim 305
 Morzkowski Józef 286
 Morzycka Faustyna 278
 Mościcki Paweł 46
 Moskalewicz Marcin 247
 Mostowscy 53
 Mrozek Sławomir 392

Müller Heiner 25
 Murawski Krzysztof 271
 Murray Emanuel 90
 Mycielska Jolanta 297
 Myśliwski Wiesław 392-394
 Myszkorowska Maria 95

Nałkowska Zofia 171, 278, 293
 Nałkowski Wacław 158, 163
 Napoleon Bonaparte 310
 Nastulczyk Tomasz 22
 Nerval Gérard de 227
 Niemcewicz Julian Ursyn 52, 90, 123
 Norwid Cyprian Kamil 228-229, 242-
 244, 321-322, 325
 Nowacka 292
 Nowak Piotr 265

Olejniczak Józef 255
 Olkusz Piotr 61
 Olszański Kazimierz 286-287
 Orzeszko Piotr 290
 Orzeszkowa Eliza 144, 148-151, 155-157,
 161-162, 166, 171-174, 278, 289-290,
 327, 331
 Osiński Ludwik 52-53, 79
 Osterwa Juliusz 38

Paczoska Ewa 148, 171, 223
 Passini Paweł 245-246
 Pawlikowski Mieczysław 311
 Pawlikowski Tadeusz 80
 Pawłowiczowa Janina 110, 302
 Pawłowska Klementyna 290
 Pawłowski Benedykt 289
 Pekaniec Anna 17
 Piastowie 329, 333
 Pietrow-Enker Bianka 275-276

- Pigoń Stanisław 309-311
 Pirandello Luigi 78-79
 Piwińska Marta 257
 Płachecki Marian 150-151
 Plater Stanisław 69
 Platon 47, 251-252, 261
 Płoszewski Leon 332, 335
 Podraza-Kwiatkowska Maria 158, 233
 Pol Wincenty 253, 309
 Pollock Griselda 59
 Potocki Stanisław Kostka 67
 Poussin Nicolas 337, 340
 Preisner Zbigniew 184
 Prendowska Jadwiga 286-287
 Proust Marcel 234
 Prus Bolesław 146-148, 159, 164, 216-217,
 222-223, 226, 229, 326
 Przesmycki Zenon 243
 Przybyłko Maria 80
 Przybyłski Ryszard 306, 312
 Przychodniak Zbigniew 69
 Przyłubski Feliks 147
 Pucek Zbigniew 179
- R**acine Jean-Baptiste 95
 Raczyński Edward 283
 Raczyński Leon 284
 Radolińska Katarzyna 284
 Radoliński Józef 284
 Radwan Stanisław 21
 Rancière Jacques 33, 45-50, 67, 82-84, 95
 Ranger Terence 217
 Rapacki Wincenty 81, 83
 Raszewski Zbigniew 70, 190-191, 197,
 208, 302, 328, 385-386
 Ratajczak Dobrochna 51, 77, 79, 84, 134,
 144-145, 167-169, 230, 300-301, 303-
 308, 316, 320, 329-331, 337
- Reich Wilhelm 171-172
 Rej Mikołaj 21, 327
 Reszke Robert 165
 Reymont Stanisław 81, 327
 Reynolds Joshua 340
 Ritz German 274, 282, 304, 306-307
 Roach Joseph 11-12, 14
 Rodowicz Maryla 24
 Romagnesi Jean-Antoine 343
 Rorty Richard 263
 Roszkowska Wanda 342
 Rousseau Jean-Jacques 228, 289
 Ruda Małgorzata 25-26
 Rudniański Jarosław 271
 Rutkowski Krzysztof 217, 227
 Rybak Agnieszka 106
 Rychter Józef 262
 Rydel Maciej 298
 Rymkiewicz Jarosław Marek 229, 254,
 256, 265-266
 Rzewuski Henryk 228
- S**aid Edward 181
 Sajewska Dorota 17
 Salwa Mateusz 152
 Sand George 227
 Sandler Samuel 230
 Sannazar Jacopo 340
 Sarbiewski Maciej Kazimierz 68
 Sarnecki Zygmunt 133-134
 Sawicki Jan 147
 Schechner Richard 11, 31, 33
 Schedoni Bartolomeo 340
 Schiller Fryderyk 46, 48, 70
 Schino Mirella 203
 Schwartz Vanessa R. 187
 Shaw George Bernard 94
 Sienkiewicz Henryk 144, 153, 157-158,

163-164, 208, 233, 236, 307, 369-370,
380, 383-384
Sikorska-Kulesza Jolanta 159
Siwicka Dorota 170
Skimborowicz Hipolit 288
Skimborowiczowa Anna 278
Sławek Tadeusz 261
Sławiński Janusz 241
Słonimski Antoni 305
Sloterdijk Peter 251-252, 259, 261, 265
Słowacki Euzebiusz 394
Słowacki Juliusz 72, 227-228, 232, 235,
258, 300, 313-316, 318-320, 337, 347-
348, 368-369
Smith Anthony D. 210
Sobczak Aleksander 136
Sobiecka Anna 80
Sobina Iga 85
Sokrates 251, 261-262
Solska Irena 291-292
Solski Ludwik 80
Sowa Jan 144, 307, 320
Spencer Herbert 101, 146, 166
Spiss Maria 21
Spivak Gayatri Chakravorty 181
Stafiej Anna 333
Stanisław August Poniatowski 65, 75,
128-129, 194, 301-304, 343
Stanisławczyk Dorota 90
Staroń Andrzej 62
Staszic Stanisław 230
Stawiak-Ososińska Monika 280, 294
Stefanowska Zofia 225, 229
Stendhal (Marie-Henri Beyle) 95
Struve Henryk 133
Styka Jan 331
Sugiera Małgorzata 17, 31, 37, 66, 153, 391
Sygietyński Antoni 158

Szaflarski Wojciech 129-130
Szczepanowski Stanisław 233
Szczuka Kazimiera 316
Szekspir William 40, 67, 70, 82-83, 145
Szeptycka Zofia 312
Szlendak Tomasz 99-101
Szleszyński Bartłomiej 222-223
Szturc Włodzimierz 314-315
Szwarc Andrzej 275, 278

Świątkowska Wanda 18
Świecińska Ewa 297
Świętochowski Aleksander 133, 144, 230

Tarnowski Stanisław 51, 53
Tasso Torquato 341
Taviani Ferdinando 203
Taylor Diana 63-66, 68, 81, 85, 366-367,
370
Tazbir Janusz 229
Thompson Ewa 228
Tiedemann Rolf 218
Tołstoj Lew 164
Tomasik Jacek 297
Toulouse-Lautrec Henri 187-188
Towiański Andrzej 227
Treugutt Stefan 317
Trojanowiczowa Zofia 225
Troszyński Marek 316
Trzeźniowski Dariusz 164
Turzyma Maria 167
Tyszką Adam 217

Udalska Eleonora 86
Usakiewicz Wojciech 210

Vega Lope de (Félix Lope de Vega
Carpio) 340

Visconti Krzysztof 37
Voltaire (François-Marie Arouet) 95, 237,
289

Waits Tom 24
Walaszek Adam 102
Walczeńska Sławomira 278
Wałęsa Danuta 107-108
Wałęsowie 107
Węgrzyn Maksymilian 80
Wilczyński Przemysław 99
Winckelmann Johann Joachim 48-49, 67
Witkacy (Stanisław Ignacy Witkiewicz)
305, 337
Witkowska Alina 306, 312
Witwicki Władysław 261
Wodecki Zbigniew 24, 30
Wojciechowska Brygida z Reklewskich
286-287
Wołoszańska Zofia 194-198, 200
Wolter zob. Voltaire
Woroniczowa 285
Worthen William B. 37-38, 40, 45, 66-67
Woyciechowski Kajetan 287
Woźniak Tadeusz 136
Wybicki Józef 389
Wyka Kazimierz 310, 317
Wysocka Barbara 21-27
Wyspiański Stanisław 94, 328, 332, 334-
337, 360-362, 387-388, 392-393

Zabłocka Wincenta 278
Zabłocki Franciszek 69, 123, 198-200,
302-304, 342-344

Zadara Michał 21, 26
Zając Stanisław 255
Zakir Paul 45
Zalewski Cezary 217
Zalewski Kazimierz 133, 168-170
Załuski Józef Jędrzej 87, 110, 112, 114-115
Zamachowski Zbigniew 237
Zamojska Dorota 279
Zamoyski Andrzej 128-130
Zapolska Gabriela 160, 166, 168, 278
Zbyszewska Paulina 278
Zelwerowicz Aleksander 80
Ziejka Franciszek 334
Zimorowicz Szymon 327
Ziołowicz Agnieszka 282, 326
Zola Émile 173

Zabicki Zbigniew 50, 149
Żarnowska Anna 102, 275, 278
Żelazowski Roman 330
Żeromski Stefan 159, 216, 222, 380-381,
383, 387
Żmichowska Narcyza 154, 278
Żółkiewski Stefan 163
Żółkowski Alojzy (ojciec) 76-79, 84
Żychliński Arkadiusz 251

W serii *Interpretacje* ukazały się:

1. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim XX wieku*;
2. *Interpretacje dramatu. Dyskurs – postać – gender*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Małgorzaty Radkiewicz, Agnieszki Skolasińskiej i Joanny Zając;
3. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*;
4. Joanna Zając, *Dwie koncepcje dramatu. D'Annunzio – Pirandello*;
5. Agnieszka Skolasińska, *Tuż obok – nieosiągalnie daleko. O zmaganiach z rzeczywistością w dramatach współczesnych*;
6. *Dialog w dramacie*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Lidii Czartoryskiej-Górskiej i Moniki Żółkoś;
7. Dorota Tomczuk, *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*;
8. Ewa Walerich-Szymani, *Godzina aktora. Poszukiwanie utopii w dramaturgii Heinera Müllera*;
9. Dariusz Kosiński, *Sceny z życia dramatu*;
10. Ewa Partyga, *Chór dramatyczny w poszukiwaniu tożsamości teatralnej*;
11. Dorota Sajewska, „Chore sztuki”. *Choroba/tożsamość/dramat. Przemiany podmiotowości oraz formy dramatycznej w utworach scenicznych przełomu XIX i XX wieku*;
12. Agata Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postmodernistycznym*;
13. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*;
14. Małgorzata Sugiera, *Realne światy/Możliwe światy. Niemiecki dramat ostatniej dekady (1995-2004)*;
15. Anna R. Burzyńska, *Mechanika cudu. Strategie metateatralne w polskiej dramaturgii awangardowej*;
16. Agnieszka Romanowska, „Hamlet” po polsku. *Teatralność szekspirowskiego tekstu dramatycznego jako zagadnienie przekładowe*;
17. Mateusz Borowski, *W poszukiwaniu realności. Przemiany formy dramatycznej końca XX wieku a nowe „mimesis”*;
18. Małgorzata Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pamięć – historia – dramat*;
19. Ewa Wąchocka, *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*;
20. Dorota Jarząbek, *Słowo i głos. Problem rozmowy w dramacie w ujęciu teoretycznym i historycznym*;
21. *Przestrzeń w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych*, pod redakcją Wojciecha Balucha, Michała Lachmana i Dominiki Łarionow;
22. Marta Rusek, *Miniaturowe światy. Z dziejów jednoaktówki w Młodej Polsce*;
23. Łucja Iwanczewska, „Muszę się odrodzić”. *Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza*;

24. Ewa Bal, *Cielesność w dramacie. Teatr Piera Paola Pasoliniego i jego możliwe kontynuacje*;
25. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, pod redakcją Jeana-Pierre'a Sarrazaca;
26. *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, pod redakcją Marii Sibińskiej i Katarzyny Michniewicz-Veislund;
27. Lilianna Dorak-Wojakowska, *Poetyka cielesności w utworach dramatycznych Tadeusza Rożewicza*;
28. *Oblicza realizmu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
29. Agata Dąbek, *Polski Faust. Wątki faustyczne w polskiej dramaturgii XX wieku*;
30. Michał Lachman, *Brzytwą po oczach. Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych*;
31. Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*;
32. *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego*, pod redakcją Mariusza Bartosiaka i Małgorzaty Leyko;
33. Jan Błoński, *Lektury użyteczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
34. Kinga Anna Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*;
35. Tomasz Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*;
36. *Teatr absurdu*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
37. Joanna Puzyna-Chojka, *Gra o zbawienie. O dramatach Tadeusza Słobodzianka*;
38. Małgorzata Sugiera, *Inny Szekspir*;
39. Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, wydanie drugie poprawione;
40. Wojciech Baluch, Małgorzata Sugiera, Joanna Zając, *Dyskurs, postać i płęć w dramacie*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
41. *Ibsen. Odejścia i powroty*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
42. Wanda Świątkowska, *Księżę. Hamlet Juliusza Osterwy*;
43. *Dramat made (in) Poland*, pod redakcją Wojciecha Balucha;
44. *Publiczność (z)wymyślana. Relacje widz – scena we współczesnej praktyce dramaturgicznej i inscenizacyjnej*, pod redakcją Agaty Dąbek i Joanny Jaworskiej-Pietury;
45. *Elementy dramatu. Analizy diagnostyczne*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugieri;
46. Nina S. Alnæs, *Wilkołak w salonie*;
47. *Pokolenie – kategoria historyczna czy współczesna? Obraz przemian pokoleniowych w sztuce i społeczeństwie XX i XXI wieku*, pod redakcją Joanny Zając;
48. Judith Butler, *Żądanie Antygony. Rodzina między życiem a śmiercią*;
49. Aneta Mancewicz, *Biedny Hamlet! Dekonstrukcje „Hamleta” i Hamleta w dramacie współczesnym*;
50. Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera;

51. Łucja Iwanczewska, *Samoprezentacje. Sade i Witkacy*;
52. *Lektury dramatyczności. Eseje z dramatologii*, pod redakcją Dariusza Kosińskiego;
53. Wojciech Baluch, *Po-między-nami. Słaby dyskurs w polskim dramacie współczesnym*;
54. Małgorzata Sugiera, *Potomkowie króla Ubu. Szkice o dramacie francuskim (od Jarry'ego do Lagarce'a)*, wydanie drugie uzupełnione i poprawione;
55. Anna R. Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*;
56. *Felix Austria - dekonstrukcja mitu? Dramat i teatr austriacki od początku XX wieku*, pod redakcją Małgorzaty Leyko i Artura Pełki;
57. Konrad Wojnowski, *Estetyka zakłócenia. Kino Michaela Hanekego*;
58. Anna R. Burzyńska, *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*;
59. Łukasz Grabuś, *Formy śmiercionośne. Kilka strategii dramatycznych we współczesnej operze*;
60. *Projekt-perfumans. Współczesne metodologie teatrologiczne i ich granice poznawcze*, pod redakcją Łukasza Grabusia, Agnieszki Marek, Grzegorza Stępniaika;
61. Joanna Jopek, *Tylko fragment. Dramaturgia Mieczysława Piotrowskiego*;
62. *Tak blisko i tak daleko. Hiszpańskojęzyczny teatr i dramat ostatnich stu lat*, pod redakcją Urszuli Aszyk i Piotra Olkusa;
63. *Polska dramatyczna 1. Dramat i dramatyzacje w XX wieku*, pod redakcją Mateusza Borowskiego i Małgorzaty Sugier;
64. *Performatywność Reprezentacji. Widzialne/Niewidzialne*, pod redakcją: Karoliny Czerskiej, Joanny Jopek, Anny Sieroń;
65. Magdalena Marciniak, *Sens i sensualność. Myśl teatralna Rolanda Barthesa, Jeana-François Lyotarda i Jacquesa Derridy*;
66. Marta Kufel, *Błędne Betlejem Tadeusza Kantora*;
67. W. B. Worthen, *Dramat: Między literaturą a przedstawieniem*.

Gest autorów jest rodzajem działania, które zrywa z mechanicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym i rekonstruowaniem i opisywania historii, a zatem stanowi obietnicę nowego spojrzenia na wspólną nam przeszłość przedstawioną i wytwarzaną przez polski dramat i polskie dramatyzacje życia społeczno-politycznego. Konsekwencję tego zerwania stanowi nie tyle badanie ugruntowanych już, historycznych ustaleń, a zatem przeszłości polskiego dramatu i polskich dramatyzacji, ile przyglądanie się organizacji tych ustaleń, a zatem badanie strategii i procedur zastępujących i odgrywających minioną rzeczywistość wspólnotową Polaków.

Fragment rozdziału „Polskość in effige”



ISBN 978-83-7638-444-3



9 788376 384443 >

