

**POLSKA
DRA-
MATY-
CZNA**

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

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 młodzięńczego 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, *Szalenstwa 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 wzorzec 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 zdobytogo 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 wylewającą... 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 Żałuskiego 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 nieskazitelными. 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 tragikomedii Załuskiego 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 tragikomicznym 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 Załuskiego 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 zgłoła nieoczekiwanie 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 bliżnim 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:

Wyrwałaś 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 żalotach* 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 wspaiałomyślnego 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 przyrzeć 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.

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 >