

**POLSKA
DRA-
MATY-
CZNA**

DRAMAT I DRAMATYZACJE W XVIII I XIX WIEKU

 **INTER—
PRETACJE**

68



POLSKA DRA- MATYCZNA

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



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 wzięnięcie 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 następnym 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, odślawiając 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 przywróceniu 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 spletały 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, wyłoniąca 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 pond
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 wytwarzający 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 ostoju 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 wymyślić, 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 przewlekaj, 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 uganiania się za czasem, lecz potwierdza go, kiedy się z niego wycofuje – na starość słowo kanonu obowiązuje. Pozostali bohaterowie komedii nie oczekują wprowadzie 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 pułkownika 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 narodo-
wego pod swój dach. Działa tu jeszcze jeden mechanizm, czyli ograni-
czenie 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 tra-
dycji 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, dokonała 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.

Est autorów jest rodzajem działania, które zrywa z mechanicznym ciągiem przyczynowo-skutkowym i 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. 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 >