

**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

WANDA ŚWIĄTKOWSKA



ARKADIA POD WULKANEM

Film dokumentalny *Bal* (2007) w reżyserii Ewy Świecińskiej ukazuje przygotowania potomków arystokratycznych rodzin do Warszawskiego Balu Debiutantów, który odbył się w 2006 roku na Zamku Królewskim w Warszawie. Młodzi ludzie przez dwa tygodnie przechodzą ostry trening – uczą się klasycznych tańców towarzyskich, eleganckiego poruszania się, *savoir-vivre'u*, a dziewczęta nawet wytwornego sposobu zdejmowania długich za łokcie rękawiczek. Relacje z prób, odbywających się pod okiem choreografa Jacka Tomasika, przerywają ujęcia z wypowiedziami młodzieży, która mówi o patriotyzmie, szacunku wobec przodków, wywierających wpływ na ich postawy autorytetach, planach na przyszłość. Powstaje w ten sposób optymistyczny obraz wspólnoty młodych, światłych ludzi, która dba przede wszystkim o dobro i przyszłość kraju, który chce budować. Trudy przygotowań wieńczy uroczysty wieczór na Zamku Królewskim. Biorą w nim udział także rodziny debiutantów, z dumą podziwiają ich kunszt w polonezie, walcu, a niekiedy w dość skomplikowanych układach choreograficznych.

Tradycja wskrzeszona w 1998 roku z inicjatywy hrabiny Jolanty Mycielskiej odwołuje się do europejskich balów z początku XIX wieku, przeznaczonych dla młodzieży debiutującej na salonach. Mycielska tłumaczy ten pomysł potrzebą odtworzenia polskiej elity, podtrzymania ciągłości pokoleniowej i zachęcenia do powrotu potomków żyjących na emigracji rodów¹. Swoje znaczenie mają zapewne i cele matrymonialne,

¹ Zob. *Występ na balu debiutantów jest sposobem na zbudowanie wspólnoty młodych, mądrych i wartościowych ludzi*. Rozmowa z hrabiną Jolantą Mycielską jedną z bohaterek dokumentu *Bal*, „Rzeczpospolita”, 19.II. 2007, dostęp on-line <http://www.rp.pl/artukul/68110.html> (04.02.2014).

które były przecież nieodłącznym elementem balów z przeszłości, ale o których nikt nie mówi dzisiaj wprost. Ale Warszawski Bal Debiutantów to tylko jedna z prób wskrzeszenia arystokratycznej tradycji. Innym przykładem sięgania do szlacheckiej przeszłości są rekonstrukcje dworów polskich, wraz z ich wnętrzami, dziełami sztuki oraz dawną obyczajowością. Dokumentalista siedzib ziemiańskich, Maciej Rydel, jest potomkiem rodziny Rydlów, wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Ziemiańskiego, autorem publikacji o polskich dworach², jak również poświęconego im portalu internetowego³. Swoją działalnością chce nie tylko zachować pamięć o polskich dworach jako miejscach wyjątkowych, które fundowały polską tożsamość, ale także promuje i ratuje te siedziby i związane z nimi tradycje. Odrestaurowane rezydencje służą często jako muzea albo trafiają w ręce prywatne. Jednak dwór – jak przekonuje Rydel – to nie tylko budynek. Założone w 1990 roku Polskie Towarzystwo Ziemiańskie stawia sobie za cel integrację środowiska, propagowanie dorobku ziemiaństwa tak materialnego, jak i niematerialnego, a zatem wskrzeszanie tradycji, obyczajowości, nieodłącznych od niej zasad i wartości.

Takie tęsknoty za przeszłością wydają się charakterystyczne nie tylko dla elit i nie dotyczą tylko i wyłącznie prób wskrzeszenia tradycji „błękitnej krwi”. Równie charakterystyczne jest dziś poszukiwanie sielanki na wsi: ucieczki znudzonych tempem miejskiego życia pracoholików do wiejskich chat, gdzie robią własne masło, ser, jedzą warzywa prosto z grządki pod oknem i miód z własnej pasieki. Styl ekologicznego *slow life* jest odpowiedzią na zmodyfikowaną żywność, tak zwane wyścigi szczurów i propagandę sukcesu. Coraz powszechniejsze staje się poszukiwanie azylu w restauracji/naśladowaniu stylu życia – czy to chłopa, czy arystokraty, czy szlachcica; wymyślanie własnych krain szczęśliwości, które funkcjonują jako sposób ucieczki od wielkomiejskiego zgiełku i mieszczańskiego

2 Maciej Rydel, *Jam dwór polski*, Fundacja Rozwoju Uniwersytetu Gdańskiego 1993; idem, *Oblicza polskiego dworu*, Migut Media 2004; *Dwór – polska tożsamość*, Wydawnictwo Zysk i S-ka 2012.

3 <http://www.dwory-polskie.pl> (04.02.2014).

trybu życia. Dzisiejsza Arkadia może znajdować się i w dworku, i w prostej chacie, i na balu arystokracji.

Wymienione tu jak przykład zachowania są w znacznej mierze próbami wskrzeszenia tych mitów i rytuałów, których wzorce przechował dramat polski XVIII i XIX wieku. Niekiedy były one równie wyidealizowane, jak te dzisiejsze; starały się rekonstruować coś, co już nie istniało. Ówcześni twórcy tworzyli krainy ułudy, poszukując azylu i ucieczki od otaczającej ich rzeczywistości. Przez sto pięćdziesiąt lat Arkadia stała bowiem w opozycji do tego, co rozgrywało się poza jej granicami. Im trudniejsze stawały się warunki (społeczne, polityczne, ekonomiczne), tym mocniej powracał mit. Sytuowane w różnych przestrzeniach utopijne światy traktować należy jako rekompensatę braku struktur państwowych czy jedności narodowej; pełniły funkcję konsolacyjną, dydaktyczną, terapeutyczną.

W niniejszym tekście interesują mnie różne kształty i formy Arkadii, które można odczytać w dramatach tamtego okresu, a także dyskusje z mitem, próby skutecznego zakwestionowania jego siły, aż po całkowitą rewizję jego treści, przeprowadzoną w utworach z przełomu XIX i XX wieku. Zdecydowałam się na tytuł *Arkadia pod wulkanem*, gdyż wydaje mi się, że marzenie konstituuje się zawsze „wobec” czegoś, „przeciw” czemuś, stanowi reakcję na „brak”, a tym sposobem mówi też wiele o lękach i obawach tych, dla których buduje rodzaj schronienia przed złem świata. Wulkan i Arkadia to zatem znaki dychotomii, która naznaczyła życie narodu w nieobecnej na mapach Polsce. Próba wytworzenia iluzji wbrew zagrożeniu prowadziła do powstania szeregu rozmaicie sytuowanych opozycji: wnętrza i zewnątrz, gdzie to, co wewnątrz, oznaczało bezpieczeństwo i spokój gwarantowane przez izolację, podczas gdy na zewnątrz rozgrywały się wojny, kataklizmy, toczono zacięte walki. Można to ująć w formie silnie obecnego w ówczesnej dramaturgii toposu Domu (szlacheckiego dworu, królewskiego pałacu bądź chłopskiej chaty) jako przestrzeni codzienności, rodziny, szczęścia i normalności oraz przeciwstawianego mu świata historii, wielkiego teatru polityki tuż za jego oknami.

Ta opozycja była w dramacie XVIII i XIX wieku na przemian ustanawiana i dekonstruowana. Z jednej strony istniała bowiem silna tendencja, by za wszelką cenę zachować pozory normalności, utrzymać autonomię przestrzeni domowej. Z drugiej – natychmiast demaskowano je jako fałsz i śmiertcioną iluzję. Te dwa przeciwstawne kierunki będą chciała pokazać na przykładzie twórczości Aleksandra Fredry i Juliusza Słowackiego. Interesuje mnie przede wszystkim to, jak ci twórcy budowali mit Arkadii lub jak uzmysławiali jego iluzyjność. Należy pamiętać o tym, że to właśnie tarcie pomiędzy tu i tam (lub jego brak) pozwalało ten obraz ukonstytuować lub zburzyć. Dlatego akcentować będą miejsca przecięcia, spotkania dwóch światów; momenty zderzenia Domu z osaczającą go wrogą przestrzenią. Te złożone, nie do końca jednoznaczne i niewinne relacje budowały bardzo często konflikt dramatyczny, stając się nie tylko tłem, lecz wręcz samym sednem intrygi i pretekstem do szerszych diagnoz.

Interesować mnie również będzie to, jakie reakcje wobec zagrożenia przechował dramat tamtego okresu. Jak działały mechanizmy wyparcia/oswojenia/ucieczki/konfrontacji, które pozwalały zachować normalność w cieniu wulkanu. Te scenariusze tak samo zależały od sytuacji na zewnątrz, jak spokój Domu zależał od wydarzeń politycznych w XVIII i XIX wieku – od zrywów niepodległościowych, walk powstańczych, represji, rebelii chłopskich, ale też kryzysów ekonomicznych. Jak zatem wygląda Polska pomiędzy Arkadią a Wulkanem?

ARKADIA OŚWIECONYCH

Teatr publiczny w Polsce od początku swego istnienia znajdował się pod jurysdykcją króla. Pierwsza scena zawodowa powstała z jego inicjatywy, była przez niego subwencjonowana i kontrolowana. Król sprawował nadzór nad repertuarem poprzez swoich inspektorów. Dobrochna Ratajczakowa określa pierwszy w Polsce teatr zawodowy jako

teatr narodowy, klasycystyczny i oświecony, profesjonalny i publiczny, pozostający pod opieką tronu, uznany przez społeczeństwo, którego jest własnością. Taki teatr musiał zacząć dbać o własny moralny obraz w oczach społeczeństwa, jeżeli miał być oficjalny i jeżeli miał edukować naród⁴.

Teatr oświeceniowy działał zatem jako instytucja edukacyjna, której funkcja dydaktyczna wiązała się z programem królewskiego obozu reform, wspierając politykę monarchy. Teatr narodowy propagował reformy – powstał jako teatr antysarmacki, oświeceniowy i postępowy.

Zwolennicy reform, skupieni wokół „Monitora” i reprezentujący stanowisko Stanisława Augusta, Arkadię widzieli w oświeconej monarchii, którą stać się miała Polska stanisławowska. Repertuar podporządkowany tej ideologii zwalczał przejawy sarmatyzmu i relikty systemu feudalnego, promował reformy instytucji państwowych, tolerancję religijną i styl życia wzorowany na cudzoziemskim modelu (przede wszystkim francuskim). Do typowych postaci ówczesnych komedii należał nowoczesny wykształcony szlachcic przeciwstawiony Sarmacie w kontuszu, który hołdował dawnym zabobonom. Wzorcem dla tego rodzaju komedii stało się *Małżeństwo z kalendarza* (1766) Franciszka Bohomolca. Satyrycznego rozmachu nabrał konflikt fraka i kontusza w takich późniejszych sztukach tego jezuity, jak *Marnotrawca* (1766), *Staruszkiewicz* (1766), *Ceremoniant* (1766), *Pijacy* (1767), *Monitor* (1767), *Pan Dobry* (1767), *Czary* (1774). Bezpardonowo piętnował w nich wady stanu szlacheckiego, które jeszcze niedawno akceptował i doceniał jako autor komedii szkolnych. Zwrot w postawie Bohomolca jasno dowodzi, że jeśli chciał wystawiać na narodowej scenie, musiał podporządkować się ideologii obozu rojalistycznego i stać się głosicielem nowego programu.

Dwór szlachecki w komediach, przedstawiany „na teatrum” głównie jako siedlisko ciemnoty, zabobonu i zacofania, znajduje się w opozycji do dworu królewskiego. Taki jego obraz odnajdziemy na przykład

4 Dobrochna Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752-1795*, Wydawnictwo Naukowe PWN 1993, s. 64.

w *Czarach Bohomolca* i *Sarmatyzmie* (1785) Franciszka Zabłockiego. W obu komediach głównym celem ataku staje się „szlachcic na zagrodzie”, który personifikuje głupotę, konserwatyzm, nietolerancję, ksenofobię, nałogi, schematy myślowe, okrucieństwo wobec chłopów. Krytyczne spojrzenie obu autorów podkreślają nazwiska znaczące ich bohaterów negatywnych (Guronos i Burzywoj u Zabłockiego; Kręciwās i Drągajło u Bohomolca) oraz skonstrastowanych z nimi bohaterów oświeconych (Radomir, Skarbimir u Zabłockiego; Miłogost, Lubisław u Bohomolca). Według Zbigniewa Raszewskiego *Sarmatyzm* był wręcz paszkwilem na prowincjonalną szlachtę, co nie przysporzyło autorowi uznania (głównie szlacheckiej) publiczności⁵. Już za chwilę Zabłocki naraził się zresztą samemu królowi, kiedy w 1787 roku wystawił aluzyjną komedię *Król w kraju rozkoszy*. Utwór Zabłockiego, odkryty dopiero w 1960 roku, to oryginalna i unikatowa dyskusja z „Arkadią oświeconą”. W czerpiącej z tradycji dell’arte komedii zapustnej Zabłocki pokazał Kokanie, kraj obfitości i rozkoszy, którym rządzi niefrasobliwy i próżny monarcha, noszący cechy przypominające Stanisława Augusta. Zaprezentowany w komedii obraz łatwo można odczytać jako odbicie w krzywym zwierciadle wymarzonej przez reformatorów Arkadii. To kraina na opak w której prym wiodą uciechy cielesne i potrzeba zaspokojenia brzucha. Utwór Zabłockiego nosi wyraźne cechy antydworskiej satyry, co według Janiny Pałowiczowej wskazywało na sympatie autora i jego przychyłność dla antykrólewskiej opozycji, która formowała się przed Sejmem Wielkim⁶. Zabłocki wykorzystał konwencję komedii karnawałowej, z typowymi dla niej chwytami – świata na opak, motywu „z chłopą król” czy jednodzielnego króla – co pod pozorem zabawy i karnawałowego błazeństwa umożliwiło mu większą swobodę w wyrażaniu krytyki. Czujna cenzura po trzech inscenizacjach zdjęła jednak sztukę z afisza.

5 Zob. Zbigniew Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1977, s. 69.

6 Zob. Franciszek Zabłocki, *Król w kraju rozkoszy*, oprac. Janina Pałowiczowa, Ossolineum 1973.

Stworzony przez poetę obraz strywalizowanej Arkadii odsłania pustkę tego świata i jego... nudę. Nieoczekiwani goście wprowadzają zamęt w fantastyczny świat sylfów, salamander i gnomów oraz „rozkosznego króla”, który daleki od spraw poddanych rządzi w swoim lukrowanym pałacu. Perypetie wokół zaczarowanego pierścienia obnażają grubiaństwo i prostactwo Króla, głupotę jego ministrów i gorzki smutek arkadyjczyków. „Szaleństwo jest odpowiedzią na szaleństwo”⁷ – pisała Ratajczakowa. Gamoń, który zasiadł na tronie, podważył królewski autorytet i ośmieszył majestat władcy. Jego rządy, które zaczynają się od kuchni i piwnicy, niewiele różnią się od panowania „rozkosznego króla”, który przede wszystkim dbał o swoje podniebienie i łóżę. Szczęście tej Arkadii wyraża się w obfitości jedzenia i picia, zabawie i rozrywkach, leniuchowaniu i ucieście erotycznej. Nie ma tu sądów, nie ma też potrzeby prowadzenia polityki, gdyż każdy dostaje to, czego pragnie. „Wysoka Arkadia i niska Kokania stanowiły przecież dwa lustrzane wcielenia mitycznej krainy obfitości. Zabłocki żongluje dwoma obrazami raju w parodystycznym i satyrycznym celu”⁸ – wyjaśnia Ratajczakowa. W scenie finałowej czarodziej Alzor, sprawca całej intrygi, poucza o wyższości rozumu nad zmysłami i tak napomina władcę:

Królu najjaśniejszy,
Bądź nie tak popędliwy, bądź skromny, grzeczniejszy,
Siedź na swoim, tak jakieś siedział, majestacie
Z koroną, złotym jabłkiem, z berłem i w szarłacie,
Wszystko to ci powracam na lepszy użytek,
Ale aby cię kochał i czczył naród wszytek,
Daj z siebie wizerunek w tym, co czyni męża,
A nawet bohatera... kto siebie zwycięża⁹.

W jego słowach publiczność bez trudu odczytywała aluzję do rządów Stanisława Augusta – Alzor wypowiadał naukę przeznaczoną dla dworu

7 Dobrochna Ratajczakowa, *Komedia oświeconych 1752-1795*, s. 293.

8 *Ibidem*, s. 295.

9 Franciszek Zabłocki, *op. cit.*, s. 108.

i ministrów, która jednak przychodziła za późno i Zabłocki doskonale zdawał sobie z tego sprawę. W finale jego komedii przenikliwy błazen Barasz mówi, że nie ma już szans na zgodę w narodzie. Wewnętrzne konflikty stały się już tak widoczne, że właściwie ze sceny mogła paść tylko ponura diagnoza dotycząca upadku Rzeczypospolitej. Umizgi „rozkosznego króla” do infantki trebizondzkiej Ludwili bez trudu odczytywano jako aluzję do uległości Stanisława Augusta wobec carycy Katarzyny. W roku premiery komedii *Król w kraju rozkoszy* polski król pojechał do Kaniowa na spotkanie z Katarzyną II, by ostatecznie potwierdzić rosyjsko-polskie przymierze i przypieczętować los Rzeczypospolitej.

„ŚWIATEM UCZYNIĆ NAJMNIEJSZĄ ZAGRODĘ”

Odnosząc się do sytuacji po rozbiorach, German Ritz pisał:

Polska reaguje na utratę państwowości wybuchem narodowej wyobraźni, przy czym idea projektu dynamizuje i intensyfikuje samo zjawisko. W tym projektowaniu nowej Polski późne oświecenie spotyka się z romantyzmem. Projekt karmi się pamięcią o upadłej Rzeczypospolitej i myślą polityczną ówczesnej Europy. (...) Obrona własnej tożsamości może być skuteczna tylko przez odwołanie do dawnej Rzeczypospolitej i niemal bez wyjątku ima się tego sposobu. (...) Praca pamięci nie narusza przy tym oświeceniowej krytyki sarmatyzmu, lecz raczej ją wymija albo umieszcza w nawiasie. Sarmacko zabarwiona praca pamięci zaczyna się dla romantyzmu zwłaszcza po klęsce powstania listopadowego i stanowi główną podstawę nowo projektowanych mitów historycznych¹⁰.

Kardynalnym mitem, który został ożywiony w okresie zaborów, jest mit polskiego dworu. Jego trwałość analizowała Dobrochna Ratajczakowa w książce *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, gdzie wykazała, że

¹⁰ German Ritz, *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, Universitas 2011, s. 184-185.

przetrwał on aż do czasów dwudziestolecia międzywojennego (dramaty Morstina, Słonimskiego, Lechonia), a zneutralizowanie „czaru dworu” udało się dopiero Witkacemu w dramacie *W małym dworku*¹¹.

Escapistyczna utopia ziemiańskiego dworu, która zdominowała literaturę dramatyczną lat niewoli, była ratunkiem w powszechnym kryzysie, obroną przed zagrożeniem zewnętrznym, a jednocześnie wyparciem i ignorowaniem świata za oknem. Dwór, którego kanoniczny obraz utrzymał Mickiewicz w *Panu Tadeuszu*, stał się alternatywną przestrzenią, „odzwierciedlał ówczesną konieczność życia «obok», właśnie na wsi”¹². Stał się antidotum na zło i cierpienie, przeciwstawiał się śmierci. Egzystencja dworkowa w literackim przetworzeniu, która wiele zawdzięczała sentymentalizmowi i tradycji romantycznej idylli, wyrażała tęsknotę za normalnością, stanowiła próbę stworzenia krainy szczęśliwości i ładu w oparciu o stałe moralne zasady, ugruntowane w patriarchalnym porządku, szacunku do ziemi, codziennych rytuałach, bogobojnym życiu, starszylacheckich cnotach. Rytm codzienności wyznaczał cykl przyrody, niezależny od biegu historii. „Ten dwór szlachecki – pisała Ratajczakowa – żyje lekko i przyjemnie. Przede wszystkim w różny sposób bawi się, przyjmuje gości, świętuje rocznice rodzinne, ucztuje, poluje i się kocha”¹³. Obraz sielankowego życia we dworze, tak trwały na scenie polskiego teatru, pełnił funkcję konsolacyjną i terapeutyczną.

Była to rzecz jasna fikcja teatralna – przedziwne pogranicze baśni, idylli, komedii obyczajowej, świadome swojej sztuczności, zwykle pragnące zapomnieć o historycznych realiach, apelujące do dobrej wiary widowni i zarazem tę dobrą wiarę podtrzymujące¹⁴.

Szczególnie mocno topos dworu zaistniał w komedii. Jak podkreślała Ratajczakowa, „funkcja gatunku jest tu oczywista. Dzięki prawom

11 Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, Wiedza o Kulturze 1994, s. 130.

12 *Ibidem*, s. 75.

13 *Ibidem*, s. 49.

14 *Ibidem*, s. 80.

komedii powstają utwory wzruszające, ale pełne pogody, krytyczne (nieco), ale zabawne i swojskie, (...) w których wybiórczo traktuje się materiały obyczajowy, wtapiany w jasną tonację tekstów”¹⁵.

Za strażnika, propagatora i odnowiciela tej tradycji nie bez przyczyny uznaje się komediopisarza – Aleksandra Fredrę. Alina Witkowska zauważała:

Fredro przyswoił sobie wiele ze światopoglądu idylli, formułowanego u nas przez Kazimierza Brodzińskiego, wraz z zasadą szczęścia w ograniczeniu, w świadomym wyborze wartości dostępnych człowiekowi. U Fredry wszakże następuje znamienita konkretyzacja szczęśliwej przestrzeni i czasu domowej idylli. To dworek szlachecki. Wszystkie wybitne komedie Fredry przed jego zamilknięciem – z wyjątkiem *Dożywocia* – rozgrywają się w tej właśnie przestrzeni, nigdy bliżej nie konkretyzowanej, gdyż nie szczegółowość, lecz typowość dworu okazuje się istotna¹⁶.

Dwór był schronieniem dla najważniejszych dla Fredry wartości: spełnionej miłości, życia rodzinnego, przyjaźni, ładu. Stał się centrum świata, o czym świadczy wymownie marzenie Gucia ze *Ślubów panieńskich*: „Światem uczynić najmniejszą zagrodę,/ Tam mieć cel życia i życia nagrodę” (akt IV, sc. 3). Dwór u Fredry, na zasadzie synekdochy, staje się Polską w skali mikro, skarbnicą narodowych pamiątek, ostoją wartości, kolebką sarmackiego narodu. Fredro utrwalił mit „dworu-matecznika prawej polskości, swoistą arkę narodowego obyczaju”¹⁷. To dwór mitologizowany i sakralizowany, symbol władzy nad dookołą przestrzenią, zakreśloną przez inne dwory i kościoły. German Ritz, opisując sytuację szlachty w XIX wieku, zauważył:

Szlachecka kartografia bazuje na pałacach i kościołach. Przestrzeń staje się swojska za sprawą wspólnej przynależności do stanu szlacheckiego i do religii

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Alina Witkowska, Ryszard Przybylski, *Romantyzm*, Wydawnictwo Naukowe PWN 1998, s. 559.

¹⁷ Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 41.

katolickiej. Swoim miejscem w tej przestrzeni wspomnień jednostka poświad-
cza istnienie niewidzialnej Rzeczypospolitej, niejako stwarza ją¹⁸.

Gościnność (podróże od dworu do dworu i zgodne relacje z sąsiadami) oraz wspólnie wyznawana religia budowały według Ritza tożsamość polskiej szlachty. Dokładnie o tym samym pisała Ratajczakowa: „Dwór (...) oferował swym mieszkańcom bytowanie w niezmiennym uniwersum, którego centrum wyznaczał, egzystencję w łączności z mieszkańcami innych dworów, z naturą, z Bogiem”¹⁹.

Dwór znaczył tyle, co Polska, szlachta stawiała się narodem. Dlatego w *Fantomowym ciele króla* Jan Sowa pisze: „Naród polski był narodem szlacheckim, więc tylko i wyłącznie los szlachty mógł być podstawą oceny jakichkolwiek działań, stanów, czy wydarzeń społecznych”²⁰. Dodaje następnie, że u podstaw ideologii szlachty polskiej leżał jej charakter agrarny, przywiązanie do ziemi, sławienie uroków i wartości życia wiejskiego – przy jednoczesnej deprecjacji życia miasta (a zatem i mieszczaństwa) oraz cudzoziemszczyzny. Szlachta zamykała się w wiejskiej prywatności i stawiała interesy własnego dworu ponad potrzeby państwa. Sowa zaznacza:

Wysoko wartościowano życie na wsi, w izolacji od problemów nie dotyczących bezpośrednio własnego gospodarstwa ziemskiego. Z podejrzliwością odnoszono się do wszystkiego, co przychodziło z zagranicy. Sprzyjała temu autarkia sarmackiego dworu, który miał swoje sądownictwo, lekarzy, manufaktury, siły zbrojne itd. Ta kultura szlacheckiego dworu otoczonego polami uprawnymi wywarła trwałe wpływy na polską mentalność²¹.

Wyidealizowana, izolowana przestrzeń przechowująca pamięć, wiarę przodków i obyczaje stała się kwintesencją polskości. Dlatego tak łatwo przyszło uczynienie z Fredry pisarza pokroju Sienkiewicza, ustrojenie jego bohaterów w kontusze i żupany i granie jego sztuk „ku pokrzepieniu

18 German Ritz, *op. cit.*, s. 186.

19 Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 35.

20 Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas 2011, s. 263.

21 *Ibidem*, s. 226.

serc” przez cały XIX wiek. Stanisław Koźmian powiedział, że te komedie „uratowały polski naród od ogólnej melancholii”²². Recepcja twórczości Fredry uzmysławia, że już w XIX wieku widziano w nim piewę wiejskiej idylli i szlacheckiej przeszłości, którą – wedle późniejszego komentatora, Tadeusza Żeleńskiego-Boya – objął „rzewnym i rozgrzeszającym spojrzeniem”²³.

Idylla dworkowa oddana na usługi akcji komediowej często posługiwała się kliszami i stereotypami. Ratajczakowa pisała:

Arkadyjczycy lekceważą nicość, samotność, obce są im wielkie egzystencjalne rozterki i problemy patriotyczno-narodowe. (...) Dwór jest tu przede wszystkim gniazdem miłości, miejscem „serdecznych gier”, wyrazistych dzięki przestrzennej izolacji, która sprzyja miłosnym podchodom, stwarza pokusę wypróbowania wybranego serca, pozwala na migotliwą zmienność uczuć, to przyciągając, to odpychając partnerów²⁴.

Miłość jako główny temat komedii Fredry znalazła idealne miejsce, w którym mogła rozkwitnąć. Uczucia współgrały z rytmem przyrody, sceny miłosne miały za tło ogrody, parki, altany w gajach wśród cicho szemrzących strumyków. Nic nie zakłócało z zewnątrz miłosnych intryg i podchodów. „Czy można się dziwić, że w tej sennej atmosferze bohaterowie objawiają swą aktywność głównie polowaniem?”²⁵ – pytała Ratajczakowa. Przy tym, jak zauważała, chodziło o polowanie podwójne, bo „na zwierzynę i dziewczynę”. Najdoskonalsza realizacja dworkowej idylli miłosnej to oczywiście *Śluby panieńskie* – najbardziej arkadyjska z polskich komedii, w której krytycy dostrzegali utwór „stricte narodowy”, o „wybitnie swojskim charakterze”, „wyraz wiecznej polskości”²⁶.

22 Cyt. za: Barbara Lasocka, *Aleksander Fredro. Drogi życia*, Errata 2001, s. 531.

23 Tadeusz Żeleński-Boy, *Obrachunki fredrowskie*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1956, s. 184.

24 Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 49-50.

25 *Ibidem*, s. 52.

26 Zob. *ibidem*, s. 55-56.

Paradoksalnie jednak, jeszcze za życia oskarżano też Fredrę o eskapizm, unikanie wielkich tematów, horyzont widzenia ograniczony płotem dworskiej zagrody, rozmijanie się ze swoim czasem, oddanie pióra na służbę błahych tematów i konwencjonalnych schematów. Fredro czytany przez pryzmat dramatów emigracyjnych i poezji romantycznej mógł wydawać się anachronicznym gawędziarzem pokroju autora *Pamiętek Soplicy*. „Talent Fredry rozminął się zarówno z wielką literaturą emigracyjną, jak i z krajowymi aspiracjami romantycznymi”²⁷ – podsumowywała Barbara Lasocka. Fredro był, według Leszka Dunina-Borkowskiego i Wincentego Pola, pisarzem lokalnym, a jego spojrzenie ograniczało się do problemów galicyjskiej prowincji.

Wyłynęły wobec niego dwa przede wszystkim typy zarzutów. Pierwszy dotyczył schematyczności wynikającej z konwencji gatunku komediowego, drugi natomiast – drażniący szczególnie późniejszych interpretatorów – dotyczył apolityczności jego dramatów. Próba zaprzęgnięcia go do służby w imię ideałów narodowowyzwoleńczych i pobudzania uczuć patriotycznych często rodziła dość kuriozalne interpretacje. Zaangażowani krytycy usiłowali ratować Fredrę przed nim samym, wydobywając na przykład aluzje polityczne, ukryte rzekomo w jego utworach. Celował w tym Eugeniusz Kucharski, a także Stanisław Pigoń jako redaktor wydania *Pism wszystkich*. By podać kilka przykładów: Edmund z *Ciotuni* jest według Kucharskiego niedobitkiem z powstania listopadowego, który chroni się *incognito* przed falą represji na wsi w domu Aliny²⁸; hulanki Leona Birbanckiego to zalewanie robaka po klęsce 1831 roku; Ludmir i Wiktor z *Pana Jowialskiego* jako byli żołnierze korpusu Dwernickiego przedarli się bez paszportów do Galicji; maskarada turecka w tej samej komedii nosi wyraźne cechy aluzji do Austrii epoki Metternicha; Karol z *Wielkiego człowieka do małych interesów* to

27 Barbara Lasocka, *op. cit.*, s. 303.

28 Więcej na ten temat zob. Stanisław Pigoń, *Co tu kłopotu z tą „Ciotunią”*, [w:] idem, *Wiązanka historycznoliteracka. Studia i szkice*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1969, s. 161-171.

eks-powstaniec z 1863 roku; natomiast Alfred z *Pierwszej lepszej* przeżywa depresję po klęsce Napoleona. Doszukiwanie się w komediach drugiego dna i politycznych aluzji wskazuje na fakt, że krytycy szczerze izolowanie Arkadii uważali za gest niedopuszczalny i niezrozumiały. Już szybciej gotowi byli je czytać jako satyrę i zakamuflowaną wizję upadłej Polski, czego dowodzi recepcja *Pana Jowialskiego*. Batalia, jaka rozgorzała wokół tej komedii, stanowi w istocie batalię o polski dwór, zadania literatury i powołanie pisarza, o jego prawo do życia „obok”²⁹. Izolacja Jowialskiego i jego rodziny od spraw publicznych była dla Eugeniusza Kucharskiego grzechem niewybaczalnym, „cała słodycz «narodowej przeszłości», uosobionej w Jowialskim, wydawała się, jeśli nie narodową hańbą, to w każdym razie narodową klątwą”³⁰.

Za największą winę Fredry uważano zaś to, że *Pana Jowialskiego* napisał na początku 1832 roku. Motywacje swojego ataku Kucharski sformułował, pisząc o Galicji tamtego okresu:

Jak ciężkie były tu warunki umysłowego życia, o tym świadczy wędrowka na emigrację jednostek nieprzeciętnych, o tym świadczą ustawiczne procesy polityczne i przepełnione więzienia u Karmelitów, w Kufsteinie i na Grajgórze. Tryb życia szlachty musiał w tych warunkach ograniczać się do czterech ścian swego dworu i do kopców granicznych swego dominium. (...) W tym oderwaniu od współczesnego życia, w zasklepieniu się wyłącznym wśród ścian domu, w tym kurczeniu się aspiracji do „domowych pożytków” wyradzał się (zwłaszcza przy zamożności i beztrosce materialnej) niepokaznie i niedostrzeżenie objaw życia pozornie niewinny, słodki i miły, a w istocie

29 Zob. np. Eugeniusz Kucharski, *Fredro a komedia obca. Stosunek do komedii włoskiej*, Krakowska Spółka Wydawnicza 1921, s. 85-88, 180-185, 242-243; Ignacy Chrzanowski, *O komediach Aleksandra Fredry*, Akademia Umiejętności 1917, s. 283-289; Stanisław Pigoń, *W pracowni Aleksandra Fredry*, Państwowy Instytut Wydawniczy 1956, s. 178-183; Kazimierz Wyka, *Wstęp*, [w:] Aleksander Fredro, *Pisma wszystkie. Komедie: seria pierwsza*, oprac. Stanisław Pigoń, t. I, Państwowy Instytut Wydawniczy 1955, s. 124-129; Tadeusz Żeleński-Boy, *op. cit.*, s. 271-286, 314-316 i nn., Mieczysław Inglot, *Komedie Aleksandra Fredry. Literatura i teatr*, Ossolineum 1978, s. 120-141; idem, *Świat komedii fredrowskich*, Ossolineum 1986, s. 46-50.

30 Eugeniusz Kucharski, *op. cit.*, s. 184.

wróg jego przysięgły i nieubłagany, toczący jak grzyb twórcze pędy życia: kwietyzm. Gdzieś tam daleko, za granicznymi słupami, tworzyły się nowe formy życia, wrzała wytężona praca, rozgrywały się zapasy o chleb dla ciała i o chleb dla duszy, stawały do walki narody całe, by stwierdzić swą moc lub swe prawo do życia – a tutaj kwitnęła spokojna, zaciśniona wegetacja dobroduszy, uśmiechniętych siewców zboża lub tylko jego zjadaczy³¹.

W obliczu klęski powstania listopadowego sielanka Pustakówki wydawała się krytykom haniebna, a gest autora *Pana Jowialskiego* niegodną patrioty ucieczką od tematyki narodowej.

W późnej fazie twórczości Fredro przewrotnie sięgnął do tematu polityki, jednak – co znaczące – akcji tego utworu nie umieścił już w dworze, nie umieścił jej nawet w Polsce. W *Rewolwerze*, komedii z 1861 roku, akcja toczy się w Księstwie Parmy, rządzonej przez tyrana i słuźalca Austrii, Karola III. W komedii nazywanej wprost przez krytyków „aluzyjną” (na przykład przez Mieczysława Pawlikowskiego, Stanisława Pigonia, Stanisława Balickiego), Fredro odsłonił mechanizmy działania władzy wobec małego człowieka. Atmosfera strachu, widmo przesłuchań i represji, obawa przed szpiegami i donosicielami napędza intrygę tego politycznego dramatu. To właściwie jedyna sztuka Fredry, w której można doszukiwać się uzasadnionych aluzji politycznych do sytuacji ówczesnej Polski. W okresie jej powstania nasiliła się w Galicji fala terroru. Fredro w efekcie represji po powstaniu węgierskim, w którym brał udział jego syn, został oskarżony o zdradę stanu. Przyczyną postawienia go w stan oskarżenia był donos i obciążające go zeznania mieszkańców Rudek oraz – jak podkreśla Barbara Lasocka – „zwykła ludzka zawiść”. W latach 1852-1854 toczyło się przeciwko niemu postępowanie, które groziło poważnymi konsekwencjami. Pisarz przyjeżdżał do Lwowa na regularne przesłuchania i konfrontacje ze świadkami. Sprawę ostatecznie umorzono³². Jak wspomina córka pisarza, ludzie ogarnięci strachem przestali bywać na

31 *Ibidem*, s. 180-181.

32 Zob. Barbara Lasocka, *op. cit.*, s. 433-437.

Chorążczyźnie, ustały wizyty sąsiadów, Fredrowie zostali opuszczeni i zostawieni własnemu losowi – „w domu było smutniej niż podczas wojny węgierskiej”³³. Stan zagrożenia i lęku o siebie oraz bliskich, donosicielstwo, małoduszność i tchórzliwość ludzką, które oglądamy w *Rewolwerze*, znał zatem autor z własnego doświadczenia.

Ten przykład pokazuje, że Fredro nie unikał tematyki politycznej, ale usytuował ją poza dworem, w którym sam w ostatnim okresie życia szukał schronienia i izolacji. Przestrzenią jego tak zwanych pośmiertnych komedii, pisanych do szuflady, przestał już być dwór szlachecki. Ich akcję umiejscowił pisarz w mieście, na stacji kolejowej, postoju dyliżansu – jednym słowem poza granicami szlacheckiej Arkadii. Czy zatem Fredro jest współtwórcą jej mitu? Wydaje się, że tak – i choć umiał na nią patrzeć krytycznie i złośliwie, to jednak ta cała menażeria ludzka, którą portretował, jej wady, lekkomyślność, głupota pochodziły z tego mitu. Jak pisze Witkowska: „Zjawiska te traktował Fredro bez zniecierpliwienia jako śmieszność związaną z formami życia i ludzką naturą. Ani groźną, ani burzącą spokojny «zakres» szlacheckiego losu”³⁴. Bo choć odślaniał przywary szlacheckie, tropił intrygi, piętnował wady, to w jego sztukach znalazła jawny wyraz wpajana mu od dziecka ideologia szlachecka. Taką recepcję umocnił dziewiętnastowieczny teatr, który traktował komedie Fredry jako swoisty rezerwat szlacheckości, zmitologizowanej wiejskości i słonecznej swojskości dworu.

33 Zofia Szeptycka, *Wspomnienia z lat ubiegłych* (rkps. w Ossolineum), cyt. za: *Objaśnienia*, [w:] Aleksander Fredro, *Pisma wszystkie. Komedie: seria druga*, t. 9, s. 384.

34 Alina Witkowska, Ryszard Przybylski, *op. cit.*, s. 560.

Temat fasadowości dworku i iluzoryczności marzeń o nim jako o schronie i ostoi polskości podjął w niektórych swoich dramatach Juliusz Słowacki. Demaskatorski ton pobrzmiewa przede wszystkim w *Fantazym* (1841-1844), *Horsztyńskim* (1835) i *Śnie srebrnym Salomei* (1843). Dochodzi w nich również do zderzenia wnętrza i zewnątrz, przestrzeni dworskiej codzienności i przestrzeni historii, która pomaga autorowi ten mit podważyć.

Dworek Respektów w *Fantazym* Słowacki całkowicie skompromitował, pokazując go jako przestrzeń sztuczności, teatralnej gry i udawanych zachowań. To zaledwie nieudolna stylizacja na Arkadię (ze stadkiem kóz i przygrywającym im pastuszkim pod zepsutym wodotryskiem), która w istocie gnije od środka. Przypomina teatralną, konwencjonalną scenografię. To wyłącznie dekoracja, co od razu demaskuje Fantazy, kiedy gości w nim po raz pierwszy. Zwraca się wtedy do Rzecznickiego:

Widziałeś wasan, jakie w przedpokoju
Hamadryjady, Laokonty, Psylle
W ojca Adama przenajświętszym stroju
Stoją z lokajstwem w zgodzie... A nie tyle
Lokajów... ile posągów... a wszyscy
Postaci większej niżli chce natura³⁵.

Hrabina okazuje się aranżerką przestrzeni, którą chce zaimponować gościowi – ustawia „chłopięta, które koszyki plotą”, żeńców (choć pszenica pożęta), rybaka nad oczkiem wodnym, kozy na skałach i starego Antona pod wierzbą (s. 343-344). Jest reżyserem-amatorem, który kreuje przestrzeń dworku zgodnie z sentymentalną modą.

35 Juliusz Słowacki, *Fantazy*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 4, *Dramaty*, Ossolineum 1983, s. 339. Wszystkie cytaty z dramatu za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

Dwór popadł w ruinę, a teatralne makiety próbują to ukryć. W steatralizowanym dworze mieszkają aktorzy. Każdy nosi maskę i gra, by coś dla siebie ugrać lub kogoś przechytrzyć. Tym światem rządzi pozór, a jego mieszkańcy uwikłani są w konwencjonalne schematy romansowe (panna na wydaniu, konkurent, pojedynek, małżeńskie targi, odepchnięta kochanka). Dochodzi nawet do zainscenizowanego porwania. Przewrotność Słowackiego polega na tym, że czyni z tej gry naczelny temat i daje bohaterom świadomość ich teatralnej egzystencji. Świadomy jest jej nie tylko Dafnicki, który wkracza do dworu w masce naiwnego i nieświadomego intrygi („za dziecięcia / Ujdę i dam się wszystkim za nos wodzić” – mówi do Rzecznickiego, s. 339), ale i inni bohaterowie, których wypowiedzi akcentują podwójność życia. Metaforyka teatralna pojawia się w ustach Idalii (która „chciała aktorką być – i podług świata / Fałszem dopomóc sobie na tej ziemi”, s. 435), Jana („O! jakżebym dziś te lalki wywraçał / I tym światowym ludziom zajrzał w twarz”, s. 383), czy Majora, który pozę i samobójczą próbę Fantazego komentuje krótko: „Ot i teatry!” (s. 431). Każdy z bohaterów okazuje się „pół Polakiem / A pół aktorem” (s. 413), każdy próbuje naśladować coś, czym nie jest, wejść w rolę, która zapewni mu sukces. Według Włodzimierza Szturca główny temat *Fantazego* to „kopiowanie wzorca”³⁶, co sygnalizuje pierwotny, nadany prawdopodobnie przez Słowackiego, tytuł *Nowa Dejanira*. Bohaterowie nieudolnie i z miernym skutkiem wchodzą w role Dejaniry (fałszywa – Idalia, faktyczna – Rzecznicka), Heraklesa (Fantazy, Rzecznicki) i Nessosa (baszkir). Lecz „mit nie został w ogóle wykorzystany, bowiem Nessus żyje nadal, Herakles nie płonie (może się tylko nieco czerwieni)”, dlatego Słowacki zdołał pokazać „małość i iluzoryczność świata wobec wzorca, który uparcie naśladuje”³⁷.

Można jednak dostrzec, że mamy w *Fantazym* do czynienia z kopiowaniem różnych wzorców, często wręcz ze sobą sprzecznych. Znajduje

36 Zob. Włodzimierz Szturc, *Nowa Dejanira i stary Nessus*, [w:] idem, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Universitas 2001, s. 109-118.

37 *Ibidem*, s. 117-118.

się wśród nich z pewnością wzorzec szekspirowski (Fantazy i Idalia w rolach kochanków z Werony, sam Fantazy jako Hamlet usiłujący zastawić pułapkę na myszy). A także byroniczny („lakier byroński”, który pokrywa tego dandysa-podróżnika i poszukiwacza wrażeń), sentymentalno-sielankowy (Respektowie, Diana, Stella) i romantyczny (Idalię charakteryzuje tytułowy bohater jako „rodzaj pani Staël”, „która by dała dziś... dziesięć lat życia / Za jaką scenę głośną i tragiczną. / Jej trzeba rany... Usta ma do picia / Trucizny”, s. 363-364).

Wszystkie te wzorce Słowacki ośmiesza, kompromituje i zderza z wzorcem patriotycznym i etosem powstańczym, reprezentowanym w dramacie przez Majora i Jana. Major to dekabrysta, a Jan to uczestnik powstania listopadowego, potem zesłaniec wcielony karnie do armii carskiej. Ich działanie zrzuca z innych maski, uświadamia im ich własną nicność. Dwóch największych pozerów i pozorantów zmienia się pod wpływem wydarzeń sprowokowanych przez żołnierzy. Rzeczniczki na wieść o porwaniu żony, pod wpływem wstrząsu – okazuje się człowiekiem, co następująco komentuje Idalia:

Przecież – człowiek!
Gdy ból mu wszystkie zęby powyrywał,
Zacierpiał sercem, krwią... i trysnął z powiek
Iskrą człowieka... (s. 409)

Natomiast Fantazy pod wpływem śmierci Majora przeżywa ponowne narodziny: „Przez tę śmierć tak krwawą i ciemną / Jestem człowiekiem ochrzczon!...” (s. 449). W obu przypadkach widać wyraźnie „aktora” przeciwstawionego „człowiekowi”. Dopiero wstrząsające wypadki obnażają prawdziwe oblicze bohaterów i wyzwalają ich z gry, udania i obłudy. Według Szturca śmierć Majora to moment iście katartyczny – przynosi oczyszczenie, i jedynie Major realizuje heroiczny wzorzec Nessosa³⁸. Jego krew staje się źródłem przemiany Fantazego.

38 Zob. *ibidem*, s. 115, 118.

Zamknięta enklawa podolskiego dworu w wyniku zderzenia z wysłanikami historii ujawnia całą swoją fasadowość oraz fikcyjność przyjętych przez bohaterów ról. Melodramatyczność i egzaltacje zostają ośmieszone, konwencjonalna sielankowość zanegowana, teatralność póź zdemaskowana. Major i Jan obnażyli mechanizmy gry, które rządziły sztucznym światem dworu Respektów. I to pierwsza zapowiedź końca mitu dworu – twierdzi Ratajczakowa³⁹.

Podobną konfrontację – domu i historii – przeprowadził Słowacki w *Śnie srebrnym Salomei*. W dramacie mamy obrazy dwóch kresowych dworów: mityczne Gruszczyńce, zamieszkałe przez trzy pokolenia kobiet, oraz patriarchalny dwór Regimentarza. Bezbronne Gruszczyńce spotyka okrutna zagłada, kobiety zostają wyrżnięte, dzieci bestialsko zamordowane. W opowieści Sawy ten dwór staje się „kalwaryjską stacją”⁴⁰. Kazimiera Szczuka interpretuje go jako przestrzeń kobiecej męki, z wpisaniem w jej strukturę mitem matkobójstwa⁴¹. Z rzezi ocalał jedynie dwór Regimentarza, w którym w finale odbywa się podwójny ślub i weselna pijatyka. To właśnie najbardziej szokowało – *Sen srebrny Salomei* jest „romansem dramatycznym” z koliszczyzną⁴² w tle. Pod oknami dworu, w którym Regimentarz wznosi weselny toast, kona „żywa świeca / Okropna ludu gromnica” – spętany, obłany smołą i podparty, „gdy zechce się walić”, kozak Semenka z obciętymi dłońmi (s. 205). Wino z kielicha spłukuje z ust obrońców dworu „proch i krwawiznę” (s. 227) po stoczonej przed chwilą bitwie z Kozakami. Jan Kott nazwał tę ostatnią scenę

39 Dobrochna Ratajczakowa, *Obrazy narodowe w dramacie i teatrze*, s. 119.

40 Juliusz Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 5, *Dramaty*, Ossolineum 1983, s. 139. Wszystkie cytaty z dramatu za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

41 Kazimiera Szczuka, *Słowacki i matkobójstwo*, [w:] *Słowacki współczesny*, red. Marek Troszyński, Wydawnictwo IBL PAN 1999, s. 170-186.

42 Koliszczyzna – bunt chłopów i kozactwa, który wybuchł w 1768 roku przeciwko polskiej szlachcie, klerowi katolickiemu i Żydom. Sprowokowany przez Cerkiew i carycę Katarzynę II. Najkrwawszym epizodem rebelii była rzeź humańska, podczas której liczba ofiar według późniejszych szacunków mogła dojść do 20 tysięcy.

wodewilowym finałem, zakończenie raziło go swą nieprzystawalnością do tragicznych wydarzeń, komediowym charakterem – z kompletnie innej poetyki⁴³.

Natomiast Jan Błoński dostrzegł w tym zderzeniu „arcypolski temat”: „Ten spokojny dworek, gdzie sekretne romanse panienek tyle nawikły kłopotów – i te nagłe okropne rzezie, to wtargnięcie historii, które rozwała jakby cały teatr (...) przecież to przeciwstawienie – to cała polska historia!”⁴⁴. W kontekście moich rozważań można zrozumieć *Sen srebrny Salomei* jako zderzenie szlacheckiej Arkadii, która wywodzi się z konwencji komedii dworskiej kontynuowanej przez Fredrę, z krwawą tragedią historii. Ten dwór znów w jakiś sposób staje się teatrem – pełnym skonwencjonalizowanych schematów i postaci (panna na wydaniu, „umizgi dla przysługi”, przebieranki, utajnione małżeństwo – jakby żywcem z *Ciotuni* Fredry, opiekun w roli ojca, nieudolny konkurent, zaginiony pierścionek). I ta teatralna zabawa musi skończyć się w konwencjonalny sposób – słubem młodych, ukaraniem występnych. Przed kurtyną odbywają się swaty, za kurtyną – krwawa łaźnia. Drocząc się z Księżniczką, Regimentarz porównuje jej słowa do szczebiotu ptaków i mówi:

I zdaje się, gdy świegocą,
Że ta ziemia cała gajem
Zielonym, gwiazdą i rajem,
Gdzie za teatru kurtyną
Ludzie lepsi za kraj giną (s. 157-158).

Masakra demaskuje tę idyllę, jej beztroskę i płytkość. Jednak jak uzmysławia finał, rzeź nic nie zmienia w egzystencji dworku, dalej będzie tam rządził sobiepański Regimentarz, który „spod rysiej burki / Szlacheckie pokazał ucho” (s. 208); Sawa w żupanie zbryzganym

43 Zob. Jan Kott, *Tragi-farsa Słowackiego*, „Dialog” 1960, nr 2, s. 108-116.

44 *Rozmowy o dramacie. Rok Słowackiego*, dyskusja z udziałem Jana Błońskiego, Kazimierza Wyki, Jana Kotta, Stefana Treugutta, „Dialog” 1959, nr 12, s. 102-112.

krwią poślubi Księżniczkę; Salusia „przespała rzeź. Otworzyła oczki z letargu, już nic nie pamięta, już idzie do ślubu, już piją jej zdrowie. I Ojczyzny”⁴⁵. Do hulanki dołącza też Pafnucy, „mnich, który się bił za ojczyznę” (s. 227). „O jednym tylko Regimentarzu zapomniał” – komentuje Kott. A mianowicie, że „ten mnich dopiero przed chwilą wszedł na scenę, ociekając krwią, hajdamacy wycięli mu na skórze czerwony pas (...). Ale Regimentarza tylko jedno obchodzi, czy ten mnich dobrze pije?”⁴⁶. Masakrę w Gruszczyńcach, śmierć matki, babki i rodzeństwa Regimentarz streszcza Salomei w takich słowach:

Wszystko dobrze się skończyło.

A kto tam już pod mogiłą,

Dowiesz się. – Jesteś sierotą (s. 225).

Bo przecież „wszystko dobrze się skończyło” – jak w typowej dworskiej komedii, którą Słowacki postanowił zakończyć imieninową dedykacją dla matki.

Znaczące wydaje się to, że oba dramaty Słowackiego sprawiały interpretatorom problemy swą nieczystością gatunkową. Krytycy dostrzegali w nich elementy melodramatu, mistycznej tragedii, komedii dworskiej, sentymentalnego romansu, tragifarsy i dramatu w stylu Calderona. Wątpliwości te mogą wynikać z faktu, że udają one coś, czym w istocie nie są. Posługują się konwencjami dobrze rozpoznanej krajowej komedii, wykorzystują chwyt i wiele rozwiązań fabularnych właściwych temu gatunkowi, by je następnie zanegować. „Komedia ze swymi regułami staje się (...) dramatyczną formą utworu, ale i jego tematem. Temat ten przywoływany bywa w różnych celach, najczęściej jednak pełni funkcje ironiczne, demaskatorskie”⁴⁷ – pisała Ewa Łubieniewska o *Fantazym*. Wykorzystując i wywracając na nice konwencje, Słowacki pokazał niemożność realizacji

45 Jan Kott, *op. cit.*, s. 114.

46 *Ibidem*, s. 108.

47 Ewa Łubieniewska, „*Fantazy*” Juliusza Słowackiego, czyli komedia na opak wywrócona, Ossolineum 1985, s. 137.

sielskiego ideału i niemożność restauracji mitu Arkadii. Zbudował wręcz antydwork, który nie jest siedliskiem ani cnót, ani obyczaju, który w konfrontacji z wielką historią objawia swoją sztuczność i staje się teatralną wydmuszką. Tym właśnie dla Słowackiego wydaje się Polska ograniczona zagrodą. Niczym więcej.

Trochę inaczej naszkicował Słowacki dwór w *Horsztyńskim*, najwcześniejszym z trzech omawianych dramatów. Nie odwoływał się w nim do tradycji komedii dworskiej, a zmierzył się z dworem w tonie serio, z dworem narodowym – ostoją polskości i patriotyzmu. Ukazał bowiem w tym dramacie dwie wrogie i zwalczające się przestrzenie: zamek Hetmana i dwork Horsztyńskiego. Stary szlachcic mówi do Szczęsnego:

Zdaje mi się, że Bóg wybrał rodzinę twoją, aby była ogniem strzechy mojej – trucizną studeń moich – wichrem obrywającym sady moje.... Walczyłem, teraz upadam jak robak rozciśniony nogami – szczęśliwy, ilekroć sobie powiem na pociechę: „Oto kraj wali się – nie dziw, że gruzy zasypały dom starego szlachcica”. – W ogromie takiego upadku gubię pamięć nieszczęścia; lecz kiedy pomyślę, że upadek mój – hańba domu mojego jest darem zdrajcy – (...) Nie oparłem chaty mojej o mury zamku waszego – przyszlście sami szukać mojej dziedziny...⁴⁸.

Konflikt między Hetmanem a Horsztyńskim, ich wzajemne szantaże zostały przez poetę oddane jako zderzenie dwóch przestrzeni. Zamek staje się symboliczną Sodomą i Gomorą, miejscem zdrady i szyszkowania oddziały do zdławienia insurekcji; miejscem hulanki i pijatyki. Dwór Horsztyńskiego egzystuje w zgodzie z cyklem przyrody (jabłonie, które owocują w sadzie, żniwa), to – zdawałoby się w pierwszej chwili – przestrzeń idylli, ze śniadaniem pod starą lipą, poziomkami, które zbiera mężowi żona, wizytami miejscowego duchownego. Ale i czarnym krucyfiks, pod którym Horsztyński popełni samobójstwo. Ten dwór kona, i to ostatnie chwile jego spokoju. Gruzy zasypią dom starego szlachcica, a wraz z tym dworem padnie i Polska, i konfederacki mit.

⁴⁸ Juliusz Słowacki, *Horsztyński*, [w:] idem, *Dzieła wybrane*, t. 3, *Dramaty*, Ossolineum 1983, s. 265.

Ten dwór, choć narodowy, nie wydaje się wcale jednoznaczny i nie traktuje go Słowacki bezkrytycznie. Nie patrzy nań z sentymentem i nostalgią⁴⁹, nie upaja się barską przeszłością, która w jego murach miałyby przetrwać. Sam przecież gospodarz – choć co innego twierdził Antoni Małecki, nadając dramatowi tytuł *Horsztyński* – nie jest postacią bez skazy. I sam zaprzecza etosowi szlacheckiego dworu i zasadzie gościnności, kiedy przed wizytą Hetmana ustawia za kotarą służę z dubeltówką. Hetman nazywa dom Horsztyńskiego słowami, którymi inni określają jego własny Zamek – „jaskinią zdrady”. Zrównuje tym samym Horsztyńskiego ze sobą, patriotę ze zdrajcą, kończąc z nim wszelkie pertraktacje:

O hańbo! Nie można ufać szlacheckiemu słowu. Nie chcę twoich papierów, Horsztyński, tyś je może sam sfałszował. Ludzie będą wiedzieli, co mają o tobie myśleć, panie Horsztyński. (...) Każ strzelać za mną!⁵⁰.

Ten dwór okazuje się miejscem podwójnej zdrady (i zdrady szlacheckiego honoru, i zdrady małżeńskiej) oraz śmierci – samobójczej i bluźnierczej. Według Jarosława Ławskiego ten gest neguje ideę sarmackiej religijności. Odrzucony zostanie również mit cyklu przyrody – chłopci przynoszą Horsztyńskiemu plon żyta, gdy on właśnie ścina swój plon życia. Dwór legł w ruinie także materialnie – grozi mu zatradowanie (przejęcie przez Hetmana za długi). Zatem trzy podstawowe wartości, które według Ratajczakowej tworzyły etos dworu (łączność z mieszkańcami innych dworów, z naturą i z Bogiem), Słowacki wyraźnie tu neguje.

Rok 1794 kończy dla Słowackiego dzieje polskiego dworu, została po nim tylko skorupa i dekoracja. W swym wczesnym dramacie, pisanym

49 O nostalgii w tym kontekście pisał Jan Sowa: „Ów dom ma charakter czysto fantazmatyczny i nie musi być znakiem czegośkolwiek realnie istniejącego. Można tęsknić za domem, którego nigdy nie było. Nostalgia sama tworzy swój przedmiot siłą tęsknoty. Widzieliśmy, jak działa to w nostalgii za Rzeczą (pośpolitą), stwarzając sielankowy obraz sarmackiego domu, który w takiej postaci, jaką przedstawia sam sobie nostalgiczny podmiot straty, nigdy nie istniał”. Jan Sowa, *op. cit.*, s. 504.

50 Juliusz Słowacki, *Horsztyński*, s. 234.

w okresie, gdy na scenach triumfowały komedie Fredry, zapowiedział już bez sentymentu upadek dworu narodowego i zerwanie z tradycją, z której wyrastał (religijną, etyczną, agrarną).

WIEK EKONOMSKI

Przeczucia autora *Horsztyńskiego* potwierdziła sytuacja po powstaniu styczniowym, kiedy z powodu represji, ale również w wyniku krachu ekonomicznego oraz uwłaszczenia chłopów w Królestwie Kongresowym, postępowało radykalne ubożenie szlachty i upadek arystokracji. Proces ten zobrazował między innymi Cyprian Kamil Norwid w swoim *Aktorze* (1862-1867). Na przykładzie biografii Hrabiego Jerzego unaoczniał on bankructwo (finansowe i duchowe) najwyższych warstw społeczeństwa. Upadek finansisty Glückschnella pociąga za sobą falę bankructw inwestorów (głównie z kręgów szlacheckich i arystokratycznych) oraz ich domów. Kryzys staje się tak powszechny, że właścicielka bufetu postanawia mieć na użytek klientów „rewolwer gościnny”. Hrabia, ukrywający przed chorą matką i siostrą ich katastrofalną sytuację finansową, podstępem przenosi obie kobiety z zamku do willi, a potem stopniowo, w tajemnicy pozbywa się rodowych dóbr. Przejmującym obrazem degradacji rodziny stają się nagie ściany posiadłości, gdzie gwoździe po portretach przodków przypominają chorej Hrabinie gwoździe Ukrzyżowanego. Pieniądz rządzi relacjami między ludźmi, decyduje o małżeństwach i społecznej pozycji człowieka. Podsumowuje to krótko zbankrutowany Książę, który dla ratowania skóry decyduje się na mariaż z bogatą wdową po kupcu:

Przesądy czas porzucić, zaświtał wiek nowy,
Przemysłowy, handlowy wiek, nie batystowy,
I nie perfumowany, ale ekonomiczny⁵¹.

51 Cyprian Kamil Norwid, *Aktor. Wersja druga*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, t. IV, *Dramaty*, cz. 1, oprac. Juliusz W. Gomulicki, Państwowy Instytut Wydawniczy 1971, s. 350. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

Także konkurent do ręki siostry Hrabiego, Elizy, rezygnuje z ożenku ze zubożałą nagle panną i wybiera bufetową, córkę karczmarza. Drabina społeczna odwraca się do góry nogami, bo równie nagle były guwerner Elizy, Werner, zostaje „pieniężną-osobą”, kiedy wygrywa na loterii. Nie przynosi mu to jednak szczęścia, a nieustanne rozterki:

I odtąd nic mi nie brak! tylko przez to sędzę,
Iż nic mi nie brak, że jest... wszystko za pieniądze!...
Gdzie niedawno był zapał, dziś jest chłód – gdzie ongi
Wił się powój, dziś nagie wysterczają drągi... (...)
– Czemu?? – czy wszystko razem jest złe – ? – albo ja zły?
Lub te pieniądze, które pomiędzy nas wlażyły?... (s. 353).

W świecie, którym rządzą finanse, zapanował chaos, dochodzi do megaliansów, wynaturzeń (co za chwilę precyzyjnie zdiagnozuje pozytywizm, szczególnie w powieści), relacje opierają się na pozorach. Zaburzenie znanego sobie porządku nieświadomie podsumuje Hrabina, twierdząc: „Za bogaty jest ogół... i stąd... brak harmonii...” (s. 397). Jej słowa, komentujące *de facto* przystrojenie kapelusza, Norwid zapisuje jako sentencję, wyróżniając je odmienną czcionką i przerywnikiem.

Bohaterowie *Aktora* nie mają azylu, do którego mogliby się schronić. Wysadzeni z siodła powoli zasilają klasę mieszczańską, a dwór staje się dla nich nierealnym marzeniem lub zwykłą ruderą. Jerzy ma świadomość teatralności zaistniałej sytuacji:

Zamek jest dekoracją za nami w oddali,
Malowaną na płótnie... sceną – to ustronie,
Tragedia – w sercu moim... widzów nie ma w sali (...)
I żyjemy jak w domu... tylko dom – zmyślony (s. 360, 368).

By spłacić długi, Hrabia wybiera pogardzany przez jego klasę społeczną zawód aktora. Ukrywa swoją profesję, wstydząc się jej i będąc świadomy, że jest przyczyną jego poniżenia. Norwid nie daje jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy jego bohater znajdzie spełnienie w sztuce. Finał pierwszej wersji dramatu (z 1862 roku) można odczytać dwuznacznie,

natomiast druga wersja (ukończona pięć lat później) pozostała niekompletna. Znajduje się tu taka choćby opinia na temat aktorstwa:

Aktorstwo cóż jest? – proszę państwa! –
Jeżeli nie wymowną szkołą oszukaństwa. (...)
Aktorów jest zanadto o większą połowę,
Ludzi serio potrzeba, nie błahych fircyków! (s. 438-439).

To słowa Barona Potomskiego, pragmatyka i realisty, który rezygnuje z małżeństwa z Elizą. Natomiast świetnie odnajduje się w „wieku ekonomicznym” – skończył agronomiczne szkoły w Niemczech, prowadzi nowoczesne gospodarstwo, na kandydatkę na żonę wybiera obrotną Felcię, prowadzącą kawiarnię na stacji. Ominęło go również powszechne bankructwo, gdyż inwestował rozsądnie, a jego motto życiowe wyraża się w następujących słowach:

Epoka niniejsza
Jest gruntowna... to nie jest Epoka romansów,
Lecz rządności, lecz ładu. (...)
Ja poetów cenię –
Byliby ludźmi, gdyby na czas zrozumieli,
Że godzi się mieć także i serca-stwardzenie (...)
Nowa Epoka nie chce zeszłego natchnienia!... (s. 354).

Baron Potomski to zatem człowiek zaradny i pracujący, którego doceni pozytywizm.

Nowa epoka zepchnęła na margines konserwatywną szlachtę, hołdującą tradycji i zapatrzoną w przeszłość. Komentatorem tych zjawisk był Józef Bliziński, który w *Panu Damazym* (1877) i *Rozbitkach* (1881) pokazał deklasację szlachty, zmuszoną do walki o byt i ratowania resztek majątków przez handel tytułami i... córkami. Pasożytniczy tryb życia szlachty szczególnie ostro skrytykował w *Rozbitkach*, w których przedstawiciele starszego pokolenia (Szambelanic, Hrabia Kotwicz) umieją żyć tylko na cudzy koszt, zaciągać długi i brać kredyty. Przyzwyczajenie do zbytku, wielkopański gest (Kotwicz jedną wioskę przegrał w karty, druga

została zlicytowana za wystawne kolacyjki) i krótkowzroczność sprawiają, że ich gniazda rodowe obciążają hipoteki, a oni sami muszą żyć na łasce nowych krezusów, dawnych parweniuszy, którzy dorobili się majątków i chcą się wżenić w arystokratyczne rody. Bliziński nie szczędzi krytyki ani jednemu, ani drugiemu, odślaniając zarówno snobizm dorobkiewiczów, jak i cynizm szlachty.

Zrujnowani Czarnoskalscy, świadomi swego upokorzenia i zależności od darczyńców, decydują się wydać córkę za Strasz, byłego dependenta adwokackiego, którego w innej sytuacji nie przyjęliby nawet na kamerdynera. Wykupienie ich długów powoduje, że przymykają oczy na jego maniery, bezczelność i to, że traktuje ich córkę jak towar. Przyszły małżonek tak oto wypowiada się o narzeczonej, którą dosłownie zakupił: „Koczkodana bym nie wziął. Za swoje pieniądze powinienem zaimponować [żonę]. Płacę, do miliona diabłów, gotówką i tandety nie chcę”⁵². Doskonale świadom argumentów pełnego portfela Strasz napawa się swoją pozycją: „Tak jak mnie... dawniej potracali jak psa, dziś kochają... Ha ha ha...” (s. 137). I Szambelanic, i Kotwicz gotowi są wręcz żebrać u niego – choć w głębi duszy nim pogardzają. Również małżeństwo syna Czarnoskalskich, Maurycego, obliczone zostało na zysk. Choć młodych łączy miłość, to Szambelanic już korzysta z pieniędzy przyszłego teścia, bogatego kupca. Bliziński obnaża jego ambicje i kpi, że prosty handlarz z ulicy Miodowej stał się „ultraarystokratą”, czyli jak każdy neofita bardziej przestrzega etykiety, ceremoniału i formy niż Czarnoskalscy, co prowadzi do szeregu komicznych sytuacji. Tytuł, przodków i koligacje można sobie kupić. „Tego towaru za miły grosz zawsze dostanie” (s. 135) – zauważa Strasz. W tym samym czasie dewaluacji ulegają tytuły, które otrzymuje każdy, byle tylko miał pieniądze. Nikt nie zagląda mu w metrykę, nie pyta o drzewo rodowe: „Mnie w kawiarni u Andzi na Trębackiej nie nazywano inaczej, tylko hrabią...” (s. 39) – chwali się Strasz. Także Wernera z *Aktora*

52 Józef Bliziński, *Rozbitki*, Wydawnictwo Universitas 2004, s. 135. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

tytułowano baronem, a wystarczył do tego wygrany los na loterii. Kapitał jest wszystkim i świadczy o wartości człowieka. „Jednostkami są ludzie, a kapitał zerem / Udziśnięta ich wartość – to arytmetyka”⁵³ – twierdziła pragmatyczna modystka w *Aktorze*.

Sam Szambelanic obłudnie tłumaczy pobudki, które popchnęły go do wydania dzieci za ludzi z niższych warstw społecznych:

Jeżeli wydając za niego córkę robię pewne ustępstwo z zasad, mogę się tłumaczyć, że poszedłem za prądem czasu, bo dziś panuje wiatr demokratyczny... Mamy już liczne tego przykłady w naszym obozie... jest to konieczność dziejowa. Potrzeba nam odświeżyć krew, a co najważniejsza, odzyskać środki materialne, których nas okoliczności pozbawiły. Plutokracja powinna w nas wsiąknąć (s. 108-109).

W końcu porzuca frazesy i krzyczy wprost: „Ja nie mogę być bez pieniędzy!” (s. 109-110). Kiedy planowane małżeństwo nie dochodzi do skutku, skruszony tłumaczy się przed swoją córką:

Widzisz, mnie tak te interesy przycisnęły, że nieraz musiałem się przenie-wierzyć temu, co powinno było liczyć się dla mnie do artykułów wiary. Niech kto do mnie wyciągnął choćby najbrudniejszą łapę, byle z paczką banknotów, gotów byłem ją uściśnąć, chociaż wewnątrz coś mi się burzyło na to... Pieniądz jest wielką potęgą, dając człowiekowi możliwość utrzymania się na wysokości swoich zasad, i zaczynam wierzyć, że największą ze zbrodni, źródłem wszystkich innych, jest trwonienie go bezmyślne, bo tylko natury wyjątkowe zachowują godność w niedostatku. Masz przykład: byłem zagrożony sekwestracją, wtem ten się zjawił jako wybawca... I cóż? Tego człowieka, na którego bym kiedy indziej nie spojrział, posadziłem na pierwszym miejscu przy stole... z musu odegrałem z nim niską komedię (s. 166-167).

Szambelanic przyznaje, że był egoistą, człowiekiem słabym i bezsilnym, który nie chciał widzieć prawdziwej natury swego dobroczyńcy. „Oj, te pieniądze...” – wzdycha z rezygnacją. Szlachta lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku to życiowe „rozbitki”, pozbawione fortun, wchodzące w alianse z burżuazją, choć próbujące jeszcze zachować

53 Cyprian Kamil Norwid, *op. cit.*, s. 385.

godność (warto przypomnieć, że w latach 1887-1889 ukazywała się na łamach „Kuriera Codziennego” podnosząca te kwestie *Lalka* Bolesława Prusa). Zderzenie Arkadii z twardymi prawami ekonomii i wyzwaniem kapitalizmu jej przyniosło ruinę, zaś finansowe i moralne bankructwo jej mieszkańcom.

Wewnętrzne konflikty w stanie szlacheckim w obliczu ubóstwa ukazał Bliziński w *Panu Damazym*, który pokazuje kolejne etapy rodzinnej walki o spadek. Zubożenie obnaża cechy degeneracji tej warstwy: chciwość, intryganctwo, bezduszość, obłudę i okrucieństwo. Wszystkie te wady skupił autor w osobie Żegociny. Wyeksponował również jej antypatriotyczną postawę, skoro udział szwagra w powstaniu styczniowym postrzega ona jako „urojony obowiązek”⁵⁴. Konsekwencje tego „szalonego czynu” – jak określa go Żegocina – czyli represje i emigracja, doprowadziły rodzinę do upadku. Bliziński ezopowym językiem mówi tu o kolejnym powodzie bankructw szlacheckich – konfiskacie majątków w wyniku represji popowstaniowych.

W obu komediach wprowadza na scenę, zgodnie z tendencją epoki i wpisaniem w nie dydaktyzmem, również bohaterów pozytywnych, których odnajduje w przedstawicielach młodszego pokolenia. Genio z *Pana Damazego* to młody pozytywista, który gardzi materializmem ojca, nie ma uprzedzeń i chętnie poślubi uwiedzioną przez panicza Mańkę. Antoni, brat Seweryna, jest wykształconym rolnikiem, gotowym do pracy u podstaw i odbudowy rodzinnego majątku. Również w *Rozbitkach* autor promuje pozytywistyczne postawy, pokazując dwóch kuzynów, Maurycego i Władysława Czarnoskalskich, gotowych do rezygnacji z wielkopańskich pretensji i zarabiania na życie własną pracą. Władysław, który sam gospodaruje w swoim majątku, poucza młodszego krewniaka:

Człowiek z urodzenia nie jest bydlątkiem uwiązany przy żłobie, do którego opatrność powinna sypać goły owies, bo to jest rola opasów, przeznaczonych

54 Józef Bliziński, *Pan Damazy*, [w:] *Komedia dworkowa*, oprac. Agnieszka Ziółowicz, Księgarnia Akademicka 2006, s. 549.

wyłącznie na rzeź... a kto ma pretensję żyć nie zawadzając na świecie, musi się trochę potrudzić... taka reguła, i święty Boże nie pomoże! Pod tym względem doła ludzi i bydła zupełnie jednaka (s. 27).

Maurycy okazuje się w swych nadziejach jeszcze nieco naiwny, ograniczony przez wychowanie i „wszystkie pretensje wysane z mlekiem, ugruntowane przez nałóg” (s. 27). Zwraca się do kuzyna z emfazą:

Zazdroszczę ci, żeś się od nich wyzwolił... Jedna krew w nas płynie, a jakżeśmy daleko od siebie! Te wszystkie względy, które mnie krępują, dla ciebie nie istnieją. Najswobodniejszy w świecie, w swoim dworku pod słomianą strzechą dorabia się, orze, sieje, ujada się z parobkami... i szczęśliwy! Ach, gdybym ja tak mógł! (s. 27).

Ta naiwna wiara w odrodzenie przez pracę na roli i docenienie wartości życia wiejskiego zaowocowała w literaturze końca XIX wieku powrotem mitu wiejskiej Arkadii.

„CHATA STAŁA SIĘ ROZKOCHANA / W POLSKOŚCI”

Arkadia sytuowana na „wsi spokojnej, wsi wesołej” ma w Polsce długą tradycję, czerpiącą jeszcze z dziedzictwa antyku (bukoliki, eklogi). Począwszy od twórczości staropolskiej Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego z jego *Pieśniami*, Szymona Zimorowica z *Roksolankami*, poprzez sielanki Franciszka Karpińskiego, a później Kazimierza Brodzińskiego, romantyczną ludowość, pozytywistyczną apoteozę wsi (*Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej), młodopolską chłopomanie i epopeję chłopską Stanisława Reymonta – wieś była przedmiotem zachwyty polskich twórców, wyidealizowaną enklawą, gdzie człowiek żyje w zgodzie z naturą, rytmem przyrody i kalendarzem agrarnym. W dramaturgii pochwałę wsi realizował dramat sielankowy i opery komiczne okresu oświecenia. Do tego toposu nawiązuje również *Cud mniemany*, czyli *Krakowiacy i górale* (1794) Wojciecha Bogusławskiego,

jak i kolejne wcielenia tego tematu: *Zabobon, czyli Krakowiacy i górale* (1821) Jana Nepomucena Kamińskiego, *Wesele w Ojcowie* (1823) z librettem Bonawentury Kudlicza, czy *Krakowiaków część trzecia, czyli Trójka hultajów* (1855) Karola Estreichera. Nie zamierzam wcale analizować tematu wsi i chłopstwa w literaturze polskiej – to pobieżne wyliczenie ma tylko pokazać skalę zjawiska i uzmysłwić, że obok ciemnego obrazu wsi i szkiców opiewających chłopską niedolę, dominujących w literaturze pozytywistycznej, w naszej kulturze bardzo silnie zaznaczył się motyw wsi wyidealizowanej. W takiej wsi praca na roli nie wymaga wysiłku, chłop staje się synonimem człowieka naturalnego, nieskażonego cywilizacją „szlachetnego dzikusa”, a uroki życia przewyższają wszelkie trudy i niedogodności. Życie wiejskie w takim ujęciu cechuje moralność, religijność, pracowitość, harmonia z naturą, cnota, sprawiedliwość i pokora wobec przyrody. To oczywiście obraz wyidealizowany, funkcjonujący w opozycji do cywilizacji miejskiej – jak również alternatywa wobec Arkadii szlacheckiego dworu.

W tym miejscu interesuje mnie najbardziej „wieś narodowa” i „chłop narodowy”, gdyż te właśnie mity zrewidował Wyspiański w swoim *Weselu*. Jest to etos, który można wywieść już z *Krakowiaków i Górali*, którzy narodowy charakter w dużej mierze zawdzięczają okolicznościom swojej premiery. Odbędzie się ona 1 marca 1794 roku, niemal w przededniu wybuchu insurekcji kościuszkowskiej, zaś entuzjastyczna reakcja publiczności spowodowała prawie natychmiastowe zdjęcie sztuki z afisza. Zbigniew Raszewski pisal:

Najprawdopodobniej w porozumieniu ze spiskiem napisał Bogusławski i wystawił swoją operę, świadomy faktu, że Kościuszko widzi szansę zwycięstwa w udziale chłopów, uwolnionych z poddaństwa i przekonanych o potrzebie wspólnej walki. (...) dzieło było aluzyjne, czujność władz zmylono, natomiast publiczność pojęła rzecz od razu i wpadła na premierze w nieopisany entuzjazm. Dopiero wtedy władze zrozumiały sens wydarzenia i po trzecim przedstawieniu (3 III) zdjęły sztukę z afisza⁵⁵.

55 Zbigniew Raszewski, *op. cit.*, s. 74.

Zarówno chłopów krakowskich, jak górali pokazał Bogusławski jako niedoceniane dotąd siły ludowe. Swoim dziełem uzmysławiał także siłę tkwiącą w solidarności, potrzebę zjednoczenia i zgody oraz wartość wspólnoty narodowej, do której przynależą wszystkie stany. Lud odznaczał się w jego ujęciu wrodzonym poczuciem wolności, wywiedzioną od Piastów godnością, zapalem do walki oraz porywczym charakterem, połączonym z fantazją. Aluzyjne kuplety, pełne patriotycznych morałów, głosiły potrzebę walki o wolność, wyrażały groźby wobec zdrajców i mówiły o potędze zjednoczonego narodu.

Mit solidarności i wspólnej walki powrócił silnie w kulturze drugiej połowy XIX wieku, po klęsce powstania styczniowego. Bezpośrednio do insurekcji kościuszkowskiej nawiązał wtedy, równie gorąco przyjęty przez publiczność, *Kościuszek pod Racławicami* (1880) Władysława Ludwika Anczyca. W tym popularnym „obrazie historyczno-ludowym”, pełnym komicznych wstawek i kupletów, autor pokazał solidarność i patriotyczną postawę wszystkich stanów: szlachty, mieszczan i chłopów, włączając w to jeszcze postać Żyda-patrioty, Abramka. Zryw powstańczy jednoczy tu wszystkich, a Kościuszek, niczym dobry ojciec narodu, nakłania do zgody i przebaczenia. „Anczyk odtwarza historyczny moment narodzin nowoczesnego narodu polskiego” – pisała Ratajczakowa. I wyjaśniała: „Narodu wieloklasowego, wielowyznaniowego, zdolnego wchłaniać przedstawicieli innych nacji, a opartego na poczuciu równości wszystkich wobec prawa i wobec ojczyzny”⁵⁶. Optymizm utworu i wiarę w realizację tej idei wzmacnia fakt, że autor skupił uwagę na zwycięskim epizodzie insurekcji, kończąc dzieło wiktoria i nobilitacją Bartosza Głowackiego. Pokazał zatem wieś patriotyczną, gdzie chłopci kują kosy, gotowi przeciwstawić się dziedzicowi, by wziąć udział w insurekcji. Kobiety z dziedziczką modlą się wspólnie pod krzyżem za powodzenie powstania, a lirnik Jan śpiewa słowami Jana Lenartowicza (z *Bitwy Racławickiej*) pieśń o przysiędze

56 Dobrochna Ratajczakowa, „*Kościuszek pod Racławicami*” Anczyca – arcydzieło patriotycznej sceny popularnej, [w:] eadem, *W kryształ i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2006, s. 75.

w Krakowie. W finałowym obrazie Kościuszko wychwala wobec wszystkich zgromadzonych w Rzędowicach czyn Głowackiego, nadaje mu szlachectwo i mianuje oficerem. Dramat kończy apoteoza chłopskiego bohaterstwa i słowa Głowackiego: „Niech żyje ten, co pierwszy uznał, że chłop polski może kochać Ojczyznę i potrafi za nią ginąć!”⁵⁷.

Wykorzystując elementy melodramatu, kroniki historycznej, komedii obyczajowej, obrazka ludowego i śpiewogry, Anczyc stworzył monumentalne, efektowne widowisko, „teatralną malowankę”⁵⁸, chwytającą za serca i apelującą do emocji. Jednocześnie proste schematy fabularne (wątek miłosny, scenki farsowe), typowość postaci (kochankowie, tchórz, heros), przystępność języka oraz muzyczność sprawiły, że sztuka docierała do niewyrobionych widzów. Dydaktyczny cel w postaci ożywiania uczuć patriotycznych i głoszenia narodowej jedności został osiągnięty, co potwierdza recepcja utworu i jego obecność na scenach amatorskich i ludowych oraz w powszechnej świadomości. *Kościuszko pod Racławicami* istotnie stał się – jak pisze Ratajczakowa – „arcydziełem patriotycznej sceny popularnej”. Żywiłowe reakcje publiczności i twórców zestawili Piotr Mitzner w artykule „*Kościuszki pod Racławicami*” droga na scenę⁵⁹. Roman Żelazowski, odtwórca roli tytułowej, tak wspominał premierę:

Sztuka wywarła potężne wrażenie. W świątyni sztuki zapanował nastrój tak podniosły, jakiego już później nigdzie i nigdy nie spotkałem. W momentach podniosłych, jak na przykład przysięga Kościuszki, nie łzy, ale łkania przejmujące w audytorium. Płakała publiczność, artyści, maszyniści, rekwizytorzy. Ja, który grałem Kościuszkę, z najwyższym wysiłkiem tylko mogłem zapanować nad sobą, aby nie ulec rozrzewnieniu, które w roli mej nie było wskazane. (...) nie grano, odprawiano nabożeństwo narodowe⁶⁰.

57 Władysław Ludwik Anczyc, *Kościuszko pod Racławicami*, Nakładem i drukiem Wł. L. Anczyca i Spółki 1881, s. 155-156.

58 Zob. Dobrochna Ratajczakowa, „*Kościuszko pod Racławicami*” Anczyca, s. 76.

59 Piotr Mitzner, „*Kościuszki pod Racławicami*” droga na scenę, [w:] *Dramat i teatr pozytywistyczny*, red. Dobrochna Ratajczakowa, Wiedza o Kulturze 1992, s. 95-120.

60 Roman Żelazowski, *Pięćdziesiąt lat teatru polskiego. (Moje pamiętniki)*, Lwów 1921, cyt. za: ibidem, s. 110, 113.

Podobny ton wybrzmiewał w recenzjach i korespondencji ludzi teatru, którzy byli świadkami tego niezwykłego wydarzenia – misterium narodowego zaklinającego rzeczywistość.

Anczyc, tworząc sztukę „ku pokrzepieniu serc”, zaprzeczył romantycznej obsesji grobów i przekonaniu o fatalizmie dziejów. Jego utwór wieszczył triumf walk i nadzieję na odzyskanie niepodległości. Jako taki prezentował niemal utopijne myślenie i pełnił funkcję terapeutyczną. Te wszystkie elementy sprawiły, że *Kościuszek pod Racławicami* grany był z sukcesem aż do II wojny światowej. W malarstwie zwycięska bitwa insurekcji została uwieczniona przez Jana Matejkę (*Kościuszek pod Racławicami*, 1888), czy na monumentalnym cykloramicznym płótnie, *Bitwa pod Racławicami*, namalowanym w latach 1893-1894 pod kierunkiem Jana Styki i Wojciecha Kossaka. Wraz z restytucją mitu insurekcji kościuszkowskiej twórcy zwracali uwagę na heroizm ludu i jego patriotyczną postawę, wyrażaną w hasle: „Z szlachtą polską, polski lud”. Patriotyczny wydźwięk malarskich i teatralnych obrazów miał podnieść ducha w narodzie, obudzić zapal rewolucyjny po klęsce powstania styczniowego, a także przynieść „rehabilitację polskiego chłopu konieczną po wydarzeniach 1863 roku”⁶¹.

Dokładnie w tym samym czasie powstało inne dzieło, tym razem o tematyce współczesnej, które promowało identyczne wartości. W *Nad Niemnem* (publikowanym na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” od stycznia do grudnia 1887 roku) Eliza Orzeszkowa opisała ród Bohatyrowiczów, których nazwisko – jak pisała – było od „bohaterstwa protoplastów wywiedzione”. Rysując nadniemeńską wieś, wyidealizowała zarówno obraz wiejskiego życia, postawę chłopstwa, jak i wspólną historię chłopsko-szlachecką, o której świadczy zbiorowa mogiła w lesie. Dwór ukazała niemal jako gniazdo degeneratów, z którego Justyna Orzelska, niezrażona koniecznością pracy i wyrzeczeń, ucieknie pod chłopską strzechę wprost w ramiona ukochanego Jana. Powieść, której autorka nadała

61 Dobrochna Ratajczakowa, „*Kościuszek pod Racławicami*” Anczyca, s. 78.

optymistyczny wydzźwięk, wyraża nadzieję na sojusz chłopsko-szlachecki, wręcz uzdrowienie dworu przez zbliżenie do wartości reprezentowanych przez lud oraz wiarę w zmianę postawy szlachty, propagowaną głównie przez młode pokolenie pozytywistów, Justynę i Witolda Korczyńskich.

Kres tych marzeń pokazał Wyspiański w *Weselu* (1901). Zderzenie inteligencji i chłopów podczas wiejskiego wesela, które nawiedzają również Osoby Dramatu, upiory przeszłości Polski, prowadzi do demaskacji pojęcia wspólnoty narodowej i uzmysławia niemożność jakiegokolwiek wspólnego działania. Wyspiański przypomniał widzom premiery, która odbyła się w Krakowie 16 marca 1901 roku, że w szlachecko-chłopskiej przeszłości znajdują się krwawe epizody. Choć bowiem Pan Młody w rozmowie z Gospodarzem zaklina się:

Myśmy wszystko zapomnieli;
mego dziadka piłą rznęli...
Myśmy wszystko zapomnieli⁶².

Jednak Gospodarz zauważa: „Przecież to chłop polski także” i przestrzega: „To, co było, może przyjść –” (s. 202). Pan Młody woli wymówić się brakiem pamięci, gdyż wspomnienie rabacji galicyjskiej „truje myśl o polskiej wsi” (s. 202). Jednak Wyspiański, wprowadzając postać Upiora, przypomina o krwawych zapustach i konieczności rozliczenia się z rokiem 1846. Złowieszczy ton powraca też w słowach Wernyhory, który pamięta „krwawe łuny (...) i rzeź krwawą, krwawe rzeki” (s. 265) koliszczyzny z 1768 roku. Nad mitem solidarności międzyklasowej ciąży historia, o której nie da się zapomnieć.

W *Weselu* pojawia się wiele mitów związanych z postacią chłopą, które wzajemnie się znoszą, lecz znakomicie unaoczniają, jak sami chłopci widzą siebie, a jak widzi ich inteligencja. W opozycji do chłopą-rebelianta pojawia się apoteozowany chłop piastowski – kultywator tradycji i potęgi dawnej Rzeczypospolitej:

62 Stanisław Wyspiański, *Wesele*, [w:] idem, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie 1955, oprac. Leon Płoszewski, s. 202. Dalsze cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

A bo chłop i ma coś z Piasta,
coś z tych królów Piastów – wiele! (...)
bardzo wiele, wiele z Piasta;
chłop potęgą jest i basta (s. 189).

To chłop dumny, pełen godności i świadom własnej siły, odwołujący się do etosu insurekcyjnego, co powraca wielokrotnie w słowach Czepca:

A jak my, to my się rwiemy
ino do jakiej bijacki.
Z takich, jak my, był Głowacki (s. 151).
jakby przyszło co do czego,
wiesz pon, to my tu gotowi,
my som swoi, my som zdrowi (s. 191-192).
jakby kiedy co do czego,
myśmy – wi sie, nie od tego; –
ino kto by nos chcioł użyć –
kosy wisom nad boiskiem (s. 190).

Z drugiej strony pojawia się chłop sielankowy, niezaangażowany w sprawy polityczne, arkiadyjski prostaczek, jakim chciałby go widzieć Dziennikarz:

Ja myślę, że na waszej parafii
świat dla was aż dosyć szeroki. (...)
Niech na całym świecie wojna,
byle polska wieś zaciszna,
byle polska wieś spokojna (s. 150-151).

A także Wernyhora, który charakteryzuje chłopów jako „ludzi sercem prostych”, „takich chłopców, rześkich, małych” (s. 263).

„Ta idealizacja okazuje się jednak złudzeniem” – pisał Zbigniew Kuderowicz. I dodawał, że „dramat *Wesela* polega właśnie na zdemaskowaniu tego złudzenia w konfrontacji z rzeczywistą świadomością chłopstwa i postawą inteligencji wobec ludu”⁶³. Wskazywał na krach myślenia

63 Zbigniew Kuderowicz, „*Wesele*” *Wypiańskiego jako krytyka utopii*, [w:] *Magia „Wesela”*, red. Jan Michalik, Anna Stafiej, Księgarnia Akademicka 2003, s. 114.

utopijnego o zjednoczeniu narodu i przymierzu chłopsko-inteligentkim, jak też koniec utopii inteligencji jako elity przewodzącej narodowi. Wyspiański objawia się w *Weselu* jako demaskator marzycielstwa i nierealnych mrzonek, które pasły wyobraźnię współczesnych. Jednocześnie, jak pisze Franciszek Ziejka:

Wyspiański nie był wszakże tylko burzycielem narodowej mitologii. Co znamienne, on sam ulegał urokowi naszych mitów. Raz po raz dowodził na przykład, że miał świadomość tego, iż podkrakowska, bronowicko-chłopska Arkadia nie oddaje prawdy o polskiej wsi. A przecież budował na kartach dramatu obraz tej Arkadii z prawdziwą miłością. (...) Ale ta jego postawa artysty nie kłóci się z postawą myśliciela burzącego złudne marzenia swoich współczesnych. Kompromituje bowiem Wyspiański nie świat przez siebie stworzony, ale tych, którzy bezkrytycznie zawierzili ułudzie owego świata, przyjmując ją za prawdę⁶⁴.

Bronowicko-chłopska Arkadia w *Weselu* okazuje się równie iluzoryczna, co romantyczna Arkadia szlachecka. Jednak zupełnie inaczej niż na przykład Fredro, Wyspiański nie pozwala jej pełnić funkcji konsolacyjnej. Domaga się rewizji sądów o naszej historii, o nas samych, nie pozwalając uciec do azyłu czy to „wsi spokojnej”, czy to w atmosferę dobrego samopoczucia zadufanej inteligencji.

ET IN ARCADIA EGO

Warszawiankę, dramat Stanisława Wyspiańskiego z 1898 roku, otwiera taki sceniczny obraz:

Na przedmieściu; w dworku; na parterze. Salon obszerny. Styl cesarstwa. Sala jasna biała; ściany dzielone pilastrami wysokimi; czasem szczególnie jaki zaślony. W głębi dwa szerokie okna, ledwo pilastrami rozdzielone, tak bliskie sobie – zajmują całą prawie ścianę. Z prawej i lewej drzwi wysokie; nad

64 Franciszek Ziejka, *Magia „Wesela”*, [w:] *Magia „Wesela”*, s. 10.

drzwiami szerniały obrazy: portrety w strojach z roku 1810. (...) Spoza białych tiulowych firanek w oknach widać gościniec tuż popod oknami; w dali ogrody i miasto w śniegu (...). Nieustanne dalekie huki strzałów armatnich, przyciszone, ledwo słyszalne, trwające przez cały czas sceny⁶⁵.

Salon we dworze wypełniają oficerowie, przywódcy powstania i generałowie, którym towarzyszą dwie siostry, Maria i Anna, zasiadające właśnie do gry na klawikordzie. Wyspiański bardzo mocno zarysowuje granicę między akcją sceniczną, którą pozwoli obejrzeć widzom, a bitwą pod Grochowem, której odgłosy ledwo da nam słyszeć.

Okna salonu, których istnienie Wyspiański dwukrotnie zaakcentował w opisie dekoracji, stanowią przezroczystą zaporę – nie dopuszczając wydarzeń z zewnątrz i ograniczając przestrzeń salonu. Bohaterki mogą co najwyżej do nich podejść, wyrzeć na zewnątrz i zrelacjonować to, co zobaczą. Anna, stojąc w oknie z lewej, woła:

Maryniu, jadą – chodźże popatrzeć - - -
aha, teraz Chłopicki sam...
wiodą mu konia, dosiada – ha! to koń się zrywa,
... zatrzymali - - bohater wspaniały – (s. 38)

To również ona podbiega w finale do okna, chcąc widzieć wymarsz czwartaków i swego ukochanego. Wyspiański ponownie buduje ten obraz w didaskaliach:

Za oknami przejeżdża i przechodzi wojsko w szyku; widać ich do pół na koniach, końskie łby, i tętent nieustanny, i stukanie, i brzęk słyszeć (s. 43).

Maria „we śnie zapamiętana” – jak informuje poeta – machinalnie otworzy oba okna i pozwoli wypłynąć dźwiękom granej przez siebie *Warszawianki*, niczym złemu omenowi, wróżącemu śmierć szwadronom. Anna natychmiast okna zamknie, tłumacząc to chłodem w pokoju. Wyspiański nie bez

65 Stanisław Wyspiański, *Warszawianka. Pieśń z roku 1831*, [w:] idem, *Dramaty*, Wydawnictwo Literackie 1955, oprac. Leon Płoszewski, s. 8. Wszystkie cytaty za tym wydaniem, numer strony w nawiasie.

powodu ogranicza ruch sceniczny do działań wokół okien i gry na klawikordzie. Ta kameralna miniatura dramatyczna unaocznia obcość dwóch światów – zacisza domowego oraz wielkiej historii, przed którą dom należy chronić i nie dać jej wtargnąć, bowiem grozi ona zburzeniem spokoju wnętrza. Izolację salonu przerywa Stary Wiarus, kiedy przynosi zakrwawioną wstążkę, niemą i tragiczną wiadomość z pola bitwy. Mimo starań bohaterów historia nie da się odepchnąć i zasłonić firanką. W finale Wyspiański znów konstruuje statyczny obraz: panny kryją się w pokoju, pod oknami ciągnie wojsko. Jednak spokój już został zakłócony – do domu wdarła się śmierć. Zatrzaśnięte okna nie ochronią dworu ani jego mieszkańców.

Kiedy prześledzi się topos Arkadii w wybranych dramatach z XVIII i XIX wieku, można odnieść wrażenie, że mit ten powstaje zawsze w opozycji wobec czegoś innego, jego konstytutywnym warunkiem jest „brak”, który stanowi rację bytu Arkadii. Staje się ona marzeniem i zarazem utopią, które stanowią reakcję na niesprzyjającą rzeczywistość, to przestrzeń wykreowana, która winna tę rzeczywistość zakłócić i jej się przeciwstawić. W początkach teatru instytucjonalnego arkadyjska wizja państwa promowała hasła reformatorskie obozu rojalistycznego, wypierając sarmackość szlacheckiego dworu i przeciwstawiając się szlacheckiej przeszłości w imię oświeconej przyszłości. W okresie zaborów, gdy topos Arkadii funkcjonował szczególnie silnie, wyidealizowany dworek stał się namiastką Polski; zaś mit szlacheckiej arkadii powrócił, gdy klęskę polityki króla potwierdził upadek państwa. W obliczu bankructwa ideałów szlacheckich i wzmożonej krytyki mieszczaństwa pod koniec XIX wieku Arkadia lokuje się na wsi, w hasłach powrotu do natury i człowieka prostego, czego wyrazem była choćby młodopolska chłopomania, czy fascynacja kulturą Podhala. Arkadia stała się tym samym miejscem ucieczki, schronieniem w obliczu zagrożenia. I choć porzucony świat, charakteryzowany tu jako zewnątrz, ten wrogi pejzaż za oknem, atakował ją, próbując wdrzeć się do środka, by zburzyć iluzję bezpieczeństwa, to często te ataki prowadziły jedynie do umocnienia mitu i jeszcze szczelniejszego zamknięcia za fasadą ułud.

Arkadia nie istnieje bez swojego wulkanu. Kwitnie wobec braku państwowości, wolności, dobrobytu, kultury, zgody, jedności – i zarazem ten brak wytwarza, kreując złudny obraz niedoboru. Arkadia jak każda utopia wymaga też izolacji, nie chce konfrontacji z tym, co zakrywa, dlatego najciekawsze wydały mi się szczeliny, ujawniające się głównie w dramatach Słowackiego i Wyspiańskiego, gdzie do Arkadii zakrada się śmierć, stając – jak na obrazach Poussina czy Guercino – oko w oko ze zdumionymi i wierzącymi w swą nieśmiertelność arkadyjczykami. Nie bez wewnętrznej walki i próby zachowania iluzji za wszelką cenę dochodzi wtedy do jej rozpadu. Arkadia ujawnia swoją fikcyjność, odsłaniając – jak w dramaturgii Słowackiego – zgliszcza lub puste formy, które tylko ją udawały. Wróg (czy to śmierć, czy polityka, czy pamięć) wdziera się do jego dworów przemocą – zmienia bohaterów, każe im ściągnąć maski, a w ostatecznym rozrachunku opuścić dawną arkadię-dwór. Równie gorzkiego rozrachunku z mitem dokonuje Wyspiański – podważając i Arkadię szlachecką, i patriotyczną, i chłopską. Sądzę więc, że wbrew diagnozie Ratajczakowej, która zneutralizowanie mitu przypisywała Witkacemu, zburzenie mitu Arkadii dokonało się prawie sto lat wcześniej, a powroty upiora świadczą po prostu o nieustającej tęsknocie i potrzebie takiego mitu. Szczególnie, gdy wulkan się budzi.

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”



KSIEGARNIA
AKADEMICKA
sp. z o.o.
Kraków

ISBN 978-83-7638-444-3



9 788376 384443 >