

**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 Bał</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

AGNIESZKA MARSZAŁEK



POLSKIE ARKADIE – REFLEKSY MITU

Mit Arkadii, wspólna własność kultury śródziemnomorskiej, w postaci najbardziej uogólnionej stanowi odwołanie stosowane na tym obszarze uniwersalnie, przede wszystkim w rozważaniach na temat prawa człowieka/ludzkości do szczęścia. W poszczególnych epokach, krajach czy nurtach literackich mit ten przybierał jednak zróżnicowane sensy, odnosił się do zjawisk partykularnych, lokalnych albo do określonego momentu historycznego. Mityczność Arkadii jako krainy idyllicznej zaciera w nas pamięć o istnieniu Arkadii rzeczywistej: górskiej krainy na Półwyspie Peloponeskim, pierwotnie o charakterze pastersko-rolniczym (co tłumaczyłoby jej powiązanie z naturą tak uderzające w jej zmitologizowanym wizerunku). Historyczne losy tej krainy były nie mniej burzliwe niż losy wielu innych miejsc na świecie: spod panowania Sparty przeszła w ręce Rzymian (eksploatatorów, którzy uczynili z niej obszar biedy), potem dostała się pod panowanie Bizancjum, Wenecji, imperium osmańskiego, aż wreszcie w XIX stuleciu uzyskała status *nomos*, czyli departamentu w obrębie niepodległej Grecji. Ta Arkadia jest prawdziwa dla Greków, funkcjonuje też w świadomości historycznej krajów i kultur, do których w swoim czasie przynależała – nie szukamy jej wszakże na mapie odwołań literackich i artystycznych: tu mamy bowiem do czynienia z Arkadią jako tworem idealizującej, kreatywnej wyobraźni. Tworem – dodajmy – migotliwym, zmiennym w formie, zależnym od czasoprzestrzennego kontekstu kulturowego.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że zwykle nie traktowano Arkadii wyłącznie jako ornamentu czy wcielenia świata pozbawionego trosk, lecz – i to chyba znacznie częściej – funkcjonowała ona jako mit kwestionowany,

do którego realizacji nie należy dążyć, ponieważ z definicji wkracza się wówczas na ścieżkę prowadzącą donikąd. Takie ujęcie towarzyszy mitowi Arkadii od początku. Horacjańska fraza „Nihil est ab omnia partii beatum” (w wolnym przekładzie: szczęście nie jest nigdy całkowite) sugeruje, że Arkadia to także świat naznaczony niedoskonałością. Chodzi zaś przede wszystkim o to, by tę niedoskonałość sobie uświadamiać. Dlatego zamiast pogoni za fantazmatem poeta proponuje podjęcie stoickiej refleksji nad życiem, którego nieodłączną część stanowi cierpienie i śmierć. Renesans chętnie odwoływał się do wizji arkadyjskiej, zarówno w tekstach literackich, jak też w ikonografii. Renesansowy romans pasterski (jak choćby – inspirowana wątkami z prozy Boccaccia – *Arcadia* Jacopo Sannazara) oraz dramat pasterski (sztandarowe przykłady to *Il pastor fido* Battisty Guariniego, *Arcadia* Philipa Sydneya, czy późniejsza nieco *Arcadia* Lopego de Vega, a także teatralne – również operowe – realizacje mitycznych opowieści o Dafnis i Chloe albo Dianie zamienionej w krzew laurowy), przedstawia Arkadię jako miejsce, w którym rozgrywają się sceny liryczne, a bohaterowie opowiadają o swoich perypetiach miłosnych. Szukając bardziej uogólnionych treści, które mieszczą się w tych tekstach, wskazać należy głównie refleksję na temat kondycji człowieka i filozofii miłości.

Nieco innego odcienia nabiera Arkadia wzbogacona o skojarzenia z biblijnym wyobrażeniem Edenu. Z tego powiązania powstała jedna z interpretacji wieloznacznego motywu „Et in Arcadia ego” (dosł. „I ja w Arkadii”) – napisu widocznego między innymi na obrazach Bartolomea Schedoniego (1578-1615), Nicolasa Poussina (1594-1665), a później Joshuy Reynoldsa (1723-1792). Ta inskrypcja wpisuje w idylliczny, rajski krajobraz widoczny ślad śmierci czy też – zgodnie z interpretacją religijną – szatana. Jej domyślny sens brzmiałby zatem następująco: „I ja [szatan, zło, śmierć] byłem/jestem w Arkadii”. Tym samym wizję idealnego ogrodu rozkoszy od zawsze naznacza istotna skaza. Istnieje jednak i taka interpretacja, która wydaje się bliższa myśli Horacego. Każę ona wierzyć w to, że w tajemniczej formule umieszczonej na ścianie nagrobka mieści się

uniwersalna refleksja nad przemijaniem. „I ja byłem w Arkadii” to słowa umarłego, który pozostawia potomnym *memento* o treści „I ja [dziś martwy] byłem kiedyś szczęśliwy”.

W polskim dramacie jako jeden z pierwszych do mitu Arkadii zwrócił się Stanisław Herakliusz Lubomirski, autor *Ermidy, albo Królowny pasterskiej*, zaopatrzonej w rozsądnie moralizujący podtytuł *Ten szczęśliwy, który się swym stanem kontentuje* (1664). Utwór Lubomirskiego mieści się w nurcie tak zwanej sielanki sceptycznej, która z kolei wpisuje się w typową dla baroku konwencję teatru emblematycznego, odzianego w szatę bukoliczną. Tekstem stanowiącym najbardziej znaną realizację takiego modelu sielanki jest *Aminta* Torquata Tassa (1573). Stała się ona podstawą libretta przywoływanej już opery *Il pastor fido* Guariniego, niewątpliwie zaważyła też na kształcie dramatu o Ermidzie.

Idylliczne nie-miejsce Lubomirski przedstawił jako świat, w którym zderzył ze sobą dwie koncepcje uczucia: miłości wiernej i miłości nie-stałej. Tytułowa bohaterka dramatu, królowna Ermidą, podejrzewając, że ukochany nie dotrzymuje jej wierności, postanawia uciec od zepsucia dworu w świat arkadyjski, na łono natury, gdzie – jak ufa – zapomni o niewiernym kochanku i odzyska spokój. Świat Arkadii okazuje się jednak nie lepszy od tego, który Ermidą zdecydowała się opuścić: pasterze nie są bardziej stali w uczuciach niż mieszkańcy świata cywilizacji. Ucieczka zmienia się zatem w wycieczkę, Ermidą powraca bowiem do świata, który zamierzała na zawsze porzucić. Nie wyklucza to oczywiście moralnej nauki. Z ust mądrej Alizby, „ochmistrzyni pasterek”, królowna odbiera wskazówkę na przyszłość, której najistotniejsza treść zawiera się właśnie w podtytule dramatu. Mit, potraktowany z dystansem, może się więc stać swoistym narzędziem terapeutycznym. W tym przypadku uświadamiało ono, że ucieczka z kultury na łono natury to czysta utopia. Świat Arkadii nie jest przecież światem natury, lecz wprost przeciwnie: wyobrażeniem kulturowym, konstruktem fantastycznym, który pomaga w czymś, co stanowi rodzaj łagodnego samooszustwa. I temu właśnie sprzeciwia się poeta-filozof, jak słusznie pisze Anna Krzewińska: „Lubomirski spojrział

na mīt o szczęściu ludzi na łonie pierwotnej natury jako na wykwit wyobraźni ludzi, którzy sprzeniewierzywszy się cnocie stałości, odeszli od rozumnej prawdy i poddali się złudnym mniemaniom¹. Do takiego mniej więcej wniosku dochodzi doświadczona przez autora tytułowa bohaterka, a wraz z nią – odbiorcy, którzy z jej doświadczeń powinni wyprowadzić ogólniejsze wnioski na własny użytek.

W nieco późniejszych realizacjach konwencjonalność estetyki i tematyczne ograniczenia uległy, jak się wydaje, pewnemu wyczerpaniu. Zaczęły się bowiem wyradzać w „śliczny” obrazek, który upodobało sobie rokoko, tak rozmiłowane w lekkości, zarówno form, jak treści, i w jawnie sztucznych, kunsztownych i eleganckich przetworzeniach obrazów z natury. Rokokowa Arkadia to kraina nieustającej beztroski, zaludniona pasterzami o złotych lokach i pastereczkami w białych pończoszkach, którym czas schodzi na czynieniu sobie wzajem miłosnych wyznań i wypasaniu perfumowanych owieczek. Taki obrazek, mający walor przede wszystkim dekoracyjny, wydaje się niemal pozbawiony głębszej myśli. Okazał się jednak nadspodziewanie żywotny, stając się w późniejszych epokach elementem inspirującym rozmaite odmiany żerującej na poetyce kiczu kultury popularnej, przebiegany w różne kostiumy i umieszczany w rozmaitych sceneriach².

W tym samym XVIII stuleciu z utopijną wizją Arkadii rozprawił się Franciszek Zabłocki, pisząc *Króla w kraju rozkoszy* (1787). Ta zapustna komedia nie jest wcale tekstem oryginalnym, lecz przeróbką komedii *Le Roi*

1 Anna Krzewińska, *Uwagi o „Ermidzie” – udramatyzowanej sielance Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *O dawnym dramacie i teatrze: studia do syntezy*, red. Wanda Roszkowska, Ossolineum 1971. Krzewińska odnotowuje też reminiscencje filozoficzne, których nie brakuje w dramacie Lubomirskiego.

2 Czyż nie rozpoznamy śladów rokokowej Arkadii choćby w cyrku, gdzie piękni ludzie fruwać w powietrzu i z największą łatwością wykonują najtrudniejsze sztuki, dzikie zwierzęta są potulne i posłuszne „panom stworzenia”, albo w lunaparkach czy Disneylandzie – w miejscach, gdzie atrakcja goni atrakcję, a najważniejsze jest produkowanie i doznawanie przyjemności? Temat wydaje się w każdym razie godny odrębnego rozważenia.

de Cocagne Marca-Antoine'a Legranda (1717), aktora Komedii Francuskiej³. Cocagne (w adaptacji Zabłockiego nazwana Kokanią) to kraina rozkoszy, wyprowadzona ze średniowiecznej tradycji plebejskiej włoskiej i francuskiej, ludowe wyobrażenie Arkadii czy też Raju. Kokania jest latającą wyspą, do której można się dostać jedynie drogą napowietrzną – taką niezwykłą podróż odbywają bohaterowie: błędny rycerz Filander, jego ukochana Ludwila, czarodziej Alzor i dwaj służący: sprytny Barasz i przygłupi Gamoń. Ich pobyt w Kokanii obfituje w nieprawdopodobne i zawiłe zdarzenia, zaś nieustanne przyjemności i łatwość ich doznawania powodują u wędrowców znużenie i przesyty. Fantastyczna sceneria, zawiła fabuła piętrząca nieprawdopodobne zdarzenia, obecność magicznego rekwizytu (czarodziejski pierścień, który po włożeniu na palec powoduje „błąd rozumu”, utratę pamięci i opaczne widzenie rzeczy) – to elementy typowe dla utworów osiemnastowiecznych wyrosłych z tradycji komedii dell'arte, do których należy zarówno oryginał Legranda, jak też wersja Zabłockiego (wspomnieć można choćby *fiabe* Carla Gozziego i francuskie komedie Jeana-Antoine'a Romagnesiego).

Tak Lubomirski, jak Zabłocki pokazali Arkadię w wydaniu ogólnoeuropejskim (nadal ubraną w uświęcony konwencją bukoliczny kostium i rozważającą uniwersalne kwestie), nawet jeśli w komedii Zabłockiego czytelna jest aluzja do warszawskiego dworu i króla Stanisława Augusta. Na scenie nawiązywała doń wprost karykaturalna postać króla Kokanii, otaczającego się cudzoziemcami, żyjącego zbyt wygodnie, zmęczonego łatwymi zmysłowymi przyjemnościami, a co najważniejsze: kogoś, kto nie pozostawia po sobie legalnego potomka (z Poniatowskim wiązano pewne nadzieje na odnowienie dynastii polskich władców na polskim tronie, czemu sprzeciwiali się zwolennicy wolnej elekcji). Na zakończenie Barasz wygłasza życzenie, które ówcześni widzowie odbierali zapewne jako aluzję do sytuacji Rzeczypospolitej, gdzie ścierały się coraz bardziej skłócone stronnictwa, co pozostawiało niewielkie szanse na wypracowanie wspólnego projektu reform:

3 Por. Marc-Antoine Legrand, *Le Roi de Cocagne*, J. B. Brouhiet 1786.

Bodaj król taki, bodaj tak zacna kraina,
Gdzie serca namiętnością męski rozum włada,
Gdzie z płci pięknej zabawa, z ludzi mądrych rada,
Gdzie w górę nikt się nie pnie, lecz rzeczpospolita
Sama wieńczy zasługę, sama o nią pyta,
Sama podwyższa, słowem, bodaj w tym narodzie,
Gdzie zgoda... lecz to mara, zamilczmy o zgodzie! (akt III, w. 536-542).

Zachowanie kosmopolitycznego kostiumu oraz wyraźne zakorzenienie formalne i fabularne w tradycji komedii dell'arte w jej francuskiej wersji sprawiło jednak, że *Króla w kraju rozkoszy* dało się z równym powodzeniem zagrać przed inną publicznością i odnieść do innego króla. Odwołania do spraw narodowych ukryte zostały w karnawałowym chwycie świata na opak, osłabiając krytyczną siłę i nośność komedii Zabłockiego.

Dopiero rozpatrzenie się we własnej specyfice kulturowej i uznanie jej szczególnej wartości pozwoliło użyć mitu arkadyjskiego w wersji lokalnej: odziać go w polski kostium i usytuować w rodzimej scenerii. Za jedną z pierwszych prób tego typu uznałabym *Cud mniemany* Wojciecha Bogusławskiego (premiera 1 marca 1794). Przywołuję tę właśnie „operę narodową” głównie dlatego, że mamy tu do czynienia z niezwykle wersją Arkadii chłopskiej. Bogusławski-demokrata z formułowanych wtedy projektów uwłaszczeniowych, a więc społeczno-politycznych, wyprowadził bardzo specyficzną wizję, rysując sielski obraz zasobnych i szczęśliwych włościan w kolorowych, paradnych strojach, „przychwyconych” w chwili świętowania i zabawy (akcja toczy się podczas uroczystości weselnych), a co najważniejsze, przedstawionych jako panowie na swoim, gdyż spośród postaci pojawiających się w uteatralnionej podkrakowskiej Mogile wyłączył postać dziedzica. To bardzo istotne, bo w tym samym czasie znacznie bardziej rozpowszechniona była (również w realizacjach dramatyczno-teatralnych) sielanka szlachecka, równie utopijna, lecz prezentująca taką utopię, która wprawdzie udoskonalała, lecz nie narusza rzeczywistego ładu społecznego. Tu jako przykład służyć może opera *Nędza uszczęśliwiona* (1778, pierwotne libretto Franciszka Bohomolca

uzupełnił i przerobił Bogusławski), realizująca ideał dobrotliwego patriarchy: pan-ojciec pojawiał się w niej jako łaskawy i hojny szafarz wszelkich dóbr, któremu należy się głęboka wdzięczność ze strony poddanych-dzieci. Ani jedna, ani druga wizja nie wykraczała poza czystą fantazję. Jednak *Cud mniemany*, późniejszy o kilka lat od *Nędzy uszczęśliwionej*, zawierał – jak już powiedziałam – znacznie bardziej radykalny projekt społeczny. Nawoływanie do zgody narodowej odnosiło się tu nie tylko do klasy obywatelskiej, czyli szlachty, ale obejmowało także lud. Nic więc dziwnego, że akurat ta opera, grana podczas insurekcji kościuszkowskiej, wywoływała bezprzykładny entuzjazm warszawskiej publiczności, która taką wizję narodu chciała wówczas realizować.

Sięgamy jednak nieco dalej, czyli do polskich Arkadii, które należą już do kolejnego stulecia, a odwołują się do następnego etapu konkretyzowania się mitu arkadyjskiego – do Arkadii postrzeganej jako Dom. Warto przy tym pamiętać, że Dom w metaforycznych ujęciach, do których sięgano na obszarze polskiej literatury powstającej w XIX wieku, także w dramacie, może mieć sens dwojaki. Po pierwsze, chodzi o Dom jako miejsce intymne, prywatne, jako enklawę spokoju i ciepły azyl, w którym niczego nie trzeba udawać, bo wszystko jest swojskie. Po takim domu poruszamy się bez ceremonii, a każdy sprzęt i miejsce przypomina nam o latach dzieciństwa albo wczesnej młodości, niezakłóconej jeszcze hałasem świata. Funkcjonuje on również jako bezpieczna przystań, do której ze świata się powraca (czasem dosłownie, czasem tylko wspomnieniem), gdy potrzeba chwili wytchnienia albo gdy zgubiło się drogę.

Po drugiej stronie metafory Domu-Arkadii znajduje się jej wersja uogólniona, bardzo pojemna, która często wchłaniała tę bardziej prywatną: Dom jako figura Ojczyzny-Polski. Obraz Arkadii jako Polski – w przeciwieństwie do tamtej, prywatnej – przesycę patos, w którym wyraźnie pobrzmiwa podniosły ton obowiązku, poświęcenia, a niekiedy martyrologii. Nawet słowo „miłość” oznacza tu uczucie uogólnione, wyrażające się w gotowości oddania życia za ojczyznę, a przynajmniej – manifestowanego przywiązania do tradycji narodowej lub „narodowej”. Sens

pojęcia „naród” w tamtej epoce nie był wcale w oczywisty sposób utożsamiany ze wspólnotą, wynikającą z przynależności plemiennej czy etnicznej. Często wiązał kilka *gentes* (rozumianych jako wspólnoty etniczne) we wspólnotę *natio* (czyli państwową, obywatelską, stawianą ponad tamte, lokalne). Tak właśnie działo się w Rzeczypospolitej przed rozbiorami, w której granicach współistniały rozmaite narodowości: Polacy, Rusini, Ormianie, Tatarzy, Litwini, Białorusini, Żydzi.

To podstawowe rozróżnienie (Arkadia-Dom i Arkadia-Polska) przywołuję dlatego, że w dramatach polskich XIX stulecia występują oba te ujęcia, niezależnie od tego, do jakiego prądu czy fazy bogatego i wewnętrznie zróżnicowanego stulecia należą. Mówienie o XIX wieku jako spójnej całości nie miałoby wielkiego sensu już choćby dlatego, że jak każde stulecie obejmuje on mniej więcej cztery pokolenia. To tak, jakbyśmy wyobrażali sobie, że mamy jakieś bezpośrednie związki z doświadczeniami pokolenia naszych pradziadków⁴. Dlatego odwołam się tylko do kilku tekstów, które nie są bynajmniej reprezentatywne dla całego okresu, posłużą tu jedynie jako ilustracja możliwych sposobów przedstawiania wtedy „polskich Arkadii”.

Przywołam najpierw dwie komedie Aleksandra Fredry: *Damy i huzary* (1825) i *Gwałtu, co się dzieje!* (prem. 1832). Obie naruszają uświęcony tradycją porządek polskiego domu, w obu próba kończy się klęską. Żadna nie zawiera przy tym ładunku satyrycznego, który wykraczałby poza model „Arkadii-Domu”. Wprost przeciwnie: Fredro trzyma się konsekwentnie tematu swojskiego szlacheckiego dworku i panujących w nim obyczajów. Choć często wskazuje się na pokrewieństwa jego sztuk z komedią oświeceniową, to lekka tematyka obyczajowa przywodzi raczej skojarzenie z rokokiem niż z programową, dydaktyczno-polityczną i społeczną komedią stanisławowskiego oświecenia. Fredro z upodobaniem i ciepłą

4 O zagadnieniu pamięci indywidualnej i zbiorowej, a także o relacji między pamięcią a historią pisze Jan Assman w pierwszym rozdziale książki *Pamięć kulturowa*, tłum. Anna Kryczyńska-Pham, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2008. Nie rozwijam tu jednak jego koncepcji.

aprobatą pokazuje Arkadię „z partykularza”, i czyni tak nawet wówczas, gdy zaprowadza w niej rewolucyjny przewrót. Bo też ów przewrót okazuje się jedynie chwilowym zakłóceniem przyrodzonego ładu.

W *Damach i huzarach* Fredro rozwija komiczny wariant „rozsadzenia” Arkadii. Można go z powodzeniem potraktować jako opozycję wobec frenetycznego, przesyczonego okrucieństwem serio z dramatów Słowackiego, u którego idylla Domu zostaje zburzona w wyniku brutalnego ataku z zewnątrz, jak się to dzieje choćby w *Śnie srebrnym Salomei*. Arkadia w komedii Fredry to świat męski (niedopełniony pierwiastkiem kobiecym, a jako taki, tym bardziej utopijny – o ile nie chodzi po prostu o klasztor, a przecież nie chodzi). Choć zamieszkujący go mężczyźni noszą mundury wojskowe, to pozostają w defensywie wobec „słabych” kobiet, co w wątpliwość każe podać ich wojskową powagę i siłę. Po wypłoszeniu starej klucznicy, ostatniej białogłowy we dworze Majora, on sam i jego współmieszkańcy wyobrażają sobie, że zaznają wreszcie niezmałconej pełni szczęścia. Idylliczna błogość domu zależy tu od nieobecności kobiet, a zatem mamy do czynienia z komicznym przerysowaniem, polegającym na zaprzeczeniu najbardziej oczywistego i harmonijnego stanu (wizja pozytywna obejmuje dom, w którym mężczyźni i kobiety tworzą wspólnotę pierwiastków komplementarnych, w zgodzie dzieląc między siebie obowiązki i pomagając sobie wzajemnie). Nieoczekiwana wizyta siostr i siostrzenicy Majora przybiera w tej sytuacji kształt strasznego, heroikomicznego najazdu, który urąga wszelkim wyobrażeniom o praktykach wojennych i oblężniczych, zmieniając się w ich karykaturę. Zamiast zbrojnych rycerzy mamy oto kobiety (przeważnie w zaawansowanym wieku) w gorsetach i krynolinach, które z zaskoczenia przypuszczają żywiołowy szturm, uciekając się do pomocy niepowstrzymanej, zwielokrotnionej logorei, klatek z ptaszkami i baterii kufrów. W roli obleganych występują natomiast regularni wojskowi, którzy mimo pełnej determinacji postawy i niezłego arsenału nie zdołają obronić wymarzonej męskiej niezawisłości.

Na podobnym koncepcie opiera się „zaściankowa rewolucja” w komedii *Gwałtu, co się dzieje!* I tu mamy do czynienia z próbą radykalnej

przebudowy tradycyjnego mechanizmu. Tym razem jednak marzenie arkadyjskie jest marzeniem kobiet, które chcą odwrócić dotychczasowy porządek i wystąpić w rolach męskich. Genderowy potencjał tej komedii sprawia, że obecny w niej motyw arkadyjski nie wydaje się oczywisty – ale myślę, że jednak można go dostrzec. To – podobnie jak w *Damach i huzarach* – Arkadia partykularna, a więc taka, która okazuje się nie-możliwa już dlatego, że wyklucza połowę populacji Osieka. Mężczyźni, przebrani w stroje kobiece i zapędzeni do kobiecych zajęć, znaleźli się bowiem w pozycji skazańców, pokutujących za dotychczasową dominację. Oni cierpią czyściec, kobiety wkraczają do raju. Problem w tym, że zarówno czyściec, jak raj znajdują się w tym samym zaścianku, co oznacza pierwotne zanieczyszczenie ich idylli. Drugi, równie podstawowy błąd zbuntowanych rewolucjonistek polega na tym, że odwracając dotychczasowy porządek, nie budują ładu opartego na nowych, doskonalszych zasadach.

Ciężar mówienia o Arkadii-Polsce niesie w epoce romantyzmu przede wszystkim tragedia i poetycki dramat o dominującej tonacji serio (przebijanej raczej ironią niż pogodnym komizmem). Jako ilustrację przywołam przykład może nieoczywisty, bo *Księdza Marka* Słowackiego (1843). To dramat bardzo ciekawy w kontekście arkadyjskim, gdyż Słowacki metaforę Polski jako Arkadii wyprowadził tu z peryferyjnie usytuowanego punktu, jakim jest konfederacki Bar. A ściślej mówiąc, to wręcz niepozorna szopa, gdzie rozstrzygają się losy Polski, szopa, która upodobniona została do betlejemskiej stajenki Narodzenia. A może raczej – odrodzenia, bo na ten obraz nakłada się wprowadzona nieco wcześniej wizja zamordowania Matki-Ojczyzny. Mamy w *Księdzu Marku* do czynienia z rzadką odmianą ojczyźnianej metafory: Polska nie jest już Matką (ta została zabita), lecz bezradnym, osieroconym Dzieciątkiem, którego nie wolno pozostawić bez opieki, bo samo nie zdoła przetrwać. W I akcie Ksiądz Marek odwołuje się do sumienia Marszałka szlachty, błagając go, by nie porzucał twierdzy:

Ja ksiądz prosty, powiem tobie,
Że tu leży Polska w żłobie,
Lecz Polska nie tego wieku,
Żywa – nie przez nasze czyny.
Szanuj sen świętej dzieciny,
Która, gdy oczy otworzy
A uczuje boleść ciała,
Najpierwej będzie płakała,
Taka ją ciemność zatrwoży
Z naszych grobów uczyniona,
I brak matczynego łona
Tak ją w żłobeczku rozkwili.
Szanuj! – bo tu, gdzieśmy żyli,
Śród naszej niby opieki,
Bogu i ziemi na chwałę
Poczęło się dziecko małe,
Które będzie żyło wieki!
O! gdybyś wiedział, jak one
Przed narodami wystrzeli,
Jaką ogromną koronę
Włoży – jakie berło chwyci:
Chociaż wódz obywateli,
Co są w rodach znakomici,
Nie śmiałyś przed tą maleńką
Ruszyć ni szablą, ni ręką
I stałyś tam u podwoi,
Jak żebrak przed królem stoi (akt I, w. 423-449).

Ksiądz Marek sugestywnie buduje (i uświęca za pomocą paraleli religijnej) utopijny obraz kolebki, kryjącej w sobie nowe życie, rozumiane jako pierwszy etap odradzającej się Polski. Nie sposób zatem uciec przed skojarzeniem z mesjanistycznym widzeniem Księdza Piotra z III części *Dziadów*. Mowa w nim o dziecięciu, co uszło prześladowcom i rośnie na nowego zbawcę, który przeciwstawi się złu, składając z siebie dobrowolną ofiarę. Nie wolno jednak – zdaje się mówić Ksiądz Marek – składać ofiary z dziecka, a zwłaszcza czynić tego w sytuacji, w której „nowy mesjasz” ma przeżyć i chwycić w rękę berło, by poprowadzić narody. W tej utopii

jest znacznie więcej optymizmu niż w wizji Mickiewicza. Mowa Księdza Marka ma siłę proroctwa, tym dotkliwsza jednak okaże się klęska, którą poniesie ten wołający na puszczy idealista.

Utopia barska rozpada się w chwili, gdy opuszczają ją pozbawieni nadziei żywi, zostawiając w jej obrębie jedynie trupy i tych, którzy zajmą się ich pogrzebem. Arkadia zmienia się w miejsce spełnienia koszmarnej apokalipsy – poćwiartowane ciała poległych, zielone trupy ofiar zarazy, pożar i obłęd tworzą nadzwyczajnie poruszającą wizję, której wszechogarniająca frenezja bierze górę nad obrazem pełnej poświęcenia czułości dla kruchego życia jako znaku domagającej się obrony Ojczyzny.

Inaczej do kwestii naruszenia czy utraty rodzimej Arkadii odnoszą się teksty pisane po 1865 roku. Postyczniowa literatura różni się dość wyraźnie od romantycznej poprzedniczki. Obraz Arkadii traci na sile i staje się nie tyle metaforą realnego świata, za którego przywrócenie lub podtrzymanie warto było przelewać krew, ile raczej przesłoniętym nostalgiaiczną mgiełką reliktem przeszłości, przez jednych pielęgowanym, przez innych traktowanym jak niechciany balast. Taką Arkadię jako raj utracony wielokrotnie opisywał w swoich powieściach i opowiadaniach Józef Ignacy Kraszewski. Przywołanie literatury niebędącej dramatem wydaje mi się istotne, gdyż Kraszewski pokazuje świat Arkadii wyblakłej, dawnej, sfatygowanej i – choć pielęgowanej nieledwie z czułością – to naznaczonej wyraźnymi śladami działania bezlitosnego czasu. Dworki chylą się pod ciężarem zapadającego się dachu, ich wnętrza zdradzają ubóstwo, choć w pokojach panuje czystość i często można się natknąć na pamiątki niegdyśszego szlacheckiego splendoru. Szczególnie wymowne wydają się pod tym względem opisy starych mebli, dziedziczonych po przodkach. Te sprzęty noszą również ślady zużycia, lecz narrator, koncentrując się na opisach detali, pozwala nam zobaczyć nie tylko ich niszczenie, lecz również to, że dba o nie czuła ręka obecnego właściciela, który nigdy by się z nimi nie rozstał. Stanowią przecież dla niego łącznik z przeszłością – przedmiot melancholijnej tęsknoty.

Kraszewski niejedną raz wygłaszał pochwałę dawnego dworku. Przemawiający do dzisiejszej wyobraźni opis znaleźć można już w *Komediantach*, powieści z 1851 roku, którą rozpoczyna taki oto fragment:

Jak wszystko dawne, znikają powoli i nasze stare dworki szlacheckie, pocziwie słomiane strzechy, skryte pod cieniem lip odwiecznych. (...) Co do mnie, ja kocham stary szlachecki dworek miłością, jaką mam dla pocziwych dawnych czasów, gdy to więcej jeszcze byliśmy sobą; witam ostatnie pamiątki przeszłego życia ze czcią i głową schyloną, jakbym witał konającego gladiatora; a myśląc, jak za lat kilkadziesiąt zniknie z ziemi wszystko dawne, serdeczny żal mnie przejmuje. Dworek szlachecki dzisiaj już poczyna być monumentem⁵.

Widok jednego z takich domostw przedstawił zaś następująco w otwarciu powieści *Pan z panów* (1886):

Dwór i co go otaczało, miało ten wyraz dostatku, który ład i praca daje. Nic tu pańskiego nie było, nic wielką znamionującego zamożność – ale wszędzie widniał porządek i ten dobry smak, który nie potrzebuje środków zbytkowych, aby się objawić. (...) Dwór nie piękny, ale wzniesiony niegdyś ze staraniem o trwałość, krzepko się trzymał, choć wysoki dach jego i charakter całej budowy dość już go starym czyniły. Zieloność, kwiaty, niezmierna czystość zdobiły go i czyniły miłym. (...) Wszystko tu wyglądało trochę ze staroświecka, lecz wyidealizowane starannością wykonania i utrzymania⁶.

Podobny opis znajdujemy w powieści *Mogilna* (1886). Także tutaj widok dworku został przesycony nostalgiczną emocjonalnością, która sprawia, że znikają z niego elementy mogące stanowić skazę na idealnym rysunku. W idyllicznym pejzażu łagodnej przyrody zbliżamy się do domostwa:

Staroświecki dworzec w Mogilnie na pół drewniany, pół murowany, widocznie już dawne i lepsze pamiętający lata, jakoś także wyglądał niby odświeżony wiosną i szczęściem; pełno było kwiatów dokoła, pełno woni w powietrzu

5 Józef Ignacy Kraszewski, *Komedianci*, Księgarnia B. M. Wolffa 1851, t. I, s. 5-6.

6 Idem, *Pan z panów. Sceny z życia naszego*, Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta 1886, s. 1-2.

i pełno uśmiechów około stołu wieczornego, zastawionego w ganku od ogrodu. Ganek ten, niedawno znac przybudowany do domu, był najmilszym salonem na wolnym powietrzu, jaki sobie wyobrazić można. Pomysłem samej pani wystawiony, nie raził swoją nowością przy starym dworze, do którego przypierał, a był aż nadzwyczaj skromny i bez żadnej pretensji do architektury wytwornej. (...) Sparty na dębowych, nie obranych z kory słupach, opasany balasami z nie obrobionych gałęzi, fantastycznie wyglądającymi, gdzieś gdzie okryty bluszczem i winem dzikim, był bardzo ładny. (...) Przyjmowano tu chętnie poufalszych gości, i deszcz, chłód i wiatr chyba spędzał teraz spod kochanego poddasza. Widok też z niego na stary ogród był miły i tchnący tym wiejskim spokojem, który nadaje charakter wszystkim niemal naszym krajobrazom. Środkiem ciągnęła się starych lip ulica, dosyć szeroka, by przez nią oko, mimo rozpuszczonych gałęzi, w dal sięgnąć mogło. Poza mostkiem i kanałem oddzielającym ogród od zielonej łąki, przez którą kręcąc się, płynęła mała rzeczka obrosnięta szerokolistnymi tatarakami, widać było wiejski parafialny, murowany kościółek stary, którego wieżyczka spoza otaczających drzew w niebo się wspinała⁷.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że narrator bardziej przywołuje z tęskniącej pamięci dwór i pejzaż, którego element stanowi, niż faktycznie ogląda. Na tym też polega jego idylliczność. To bowiem, co zwykle stanowi niedogodność (błotnisty teren, brak dobrej drogi, zachwaszczone obejście, które tak trudno utrzymać w porządku), we wspomnieniu staje się malowniczym elementem, przesądającym o tym większym przywiązaniu uczuciowym (ten świat, podobnie jak niektórych ludzi, kocha się nie pomimo, ale dla jego niedoskonałości).

Mieszkańcy takich z poświęceniem konserwowanych pamiątek byli tacy, jak ich domostwa – osamotnieni i biedni. Wciąż jednak nosili w sobie czytelną dumę, wynikającą z poczucia dziedzictwa wielopokoleniowej tradycji. Oto portret hrabiny z powieści *Pan z panów*, która samotnie gospodaruje na zubożonym (w wyniku popowstaniowych represji) majątku:

Siedząca w ganku, wpatrzona w dal kobieta zdawała się używać w pełni ciszy i blasków tego wieczora letniego, uspokojonego jak wiek, którego dożyła. Usta

7 Idem, *Mogilna. Obrazek współczesny*, Michał Glücksberg 1886, t. I, s. 2-3.

jej były jakby do uśmiechu złożone; na siwych przedwcześnie, gładko przyczesanych włosach odbijał się złoty promyk zachodu i dawał im blask jakiejś aureoli. Skromna suknia czarna osłaniała postać, której wiek nie przygiął, lata nie przekształciły. (...) Była to owa matrona a matka rodu, jakich tyle widzimy w dziejach rodziny naszych; miała powagę niemal starej matki Rzymianki i jej surowość niewzruszoną. Coś patrycjuszowskiego uderzało w niej pomimo skromnego ubrania, otoczenia nie pańskiego, w jakim się znajdowała, i tej wiejskiej szlacheckiej zagrody, na której ławie odpoczywała⁸.

Tytułową Mogilnę także zamieszkują gospodarze, pełni pogodnej miłości do świata i ludzi idealnie zharmonizowani z miejscem, w którym żyją:

Rzadko w którym domu tak święta miłość i zgoda panują, jak w tej cichej Mogilnie. Była to prawdziwie chrześcijańska a staroświecka rodzina, jednia, spójnym węzłem złączona, którym nic nie zachwiało. (...) Nie mieli świetnych ekwipażów, liberii, dworu, nie jeździli do wód, nie dawali balów, ale bez tego umieli się obejść bez żalu. (...) Szkoda było dwóch czy trzech folwarków, które przeszły w ręce obce, ale póki mieli kochaną Mogilnę pradiadowską, mogli się po tej stracie, w części już zapomnianej, pocieszyć⁹.

Ta nienaruszona symbioza między charakterem miejsca a zamieszkującymi je ludźmi tworzy układ wzajemności, prowadząc do niewyrażonego wprost, ale czytelnego przeświadczenia, że rozdzielenie tego ludzko-domowego organizmu musi być zabójcze dla obu stron: domostwo skazane zostanie na zapomnienie i ulegnie zniszczeniu, a wyjęci z tego swojskiego środowiska ludzie nie odnajdą się ani w innym miejscu, ani w innej roli – jeśli nie przepadną w nieprzyjaznym świecie, to w najlepszym razie zmienią się nieodwołalnie, zmuszeni zapomnieć o Arkadii, w której wyrastali.

Nie będę się już więcej odwoływać do powieści, choć w twórczości Kraszewskiego podobnych cytatów nie brakuje. Powyższe fragmenty przywołałam przede wszystkim dlatego, że taka prezentacja zmierzającego świata możliwa była, moim zdaniem, jedynie w narracji, dzięki bardzo szczegółowemu i nasyconemu emocjonalnie opisowi. Teatr w XIX wieku

8 Idem, *Pan z panów*, s. 2-3.

9 Idem, *Mogilna*, t. I, s. 4-7.

aż do samego schyłku stulecia wykorzystywał scenerie typowe, schematyczne (nie mówiło się wtedy jeszcze o scenografii, lecz o dekoracjach, co najlepiej wskazuje na funkcję plastycznego tła, które nie stanowiło elementu współtworzącego poszczególne inscenizacje, lecz konwencjonalne tło, standardowe określenie miejsca akcji – odnosiło się to zarówno do malowanych prospektów i kulis, jak do rekwizytów i mebli). Nie potrafił zatem oddać takich detali, jak stary sepecik po przodkach i spłowiełe pokrycie wykwintnego fotela czy sofy sprzed kilku dziesięcioleci. Nawet gdyby ówczesny widz teatralny był w stanie je dostrzec, zinterpretowałby je raczej jako zaniedbanie dekoratora niż zabieg celowy. Emocjonalne nasycenie opisów powieściowych pozwala te detale należycie oświetlić i pokazać w zbliżeniu. Świadomość tak rozumianych ograniczeń sceny teatralnej sprawiała, że autorzy dramatyczni w didaskaliach ograniczali się do prostych informacji, gdzie toczy się akcja, oraz wskazywali usytuowanie drzwi, okien i sprzętów na scenie, nie opisując ich wyglądu.

Dramat epoki postyczniowej dążył wyraźnie ku temu, żeby osiągnąć wrażenie prawdopodobieństwa (do tego praktycznie sprowadzał się w ówczesnym teatrze sens pojęcia „realizm”), ale poszukiwał obrazów rozpoznawalnych dla publiczności, a więc typowych (zgodnie z przyjętą praktyką inscenizacyjną, o której była już mowa). Założenie typowości prowadziło zaś często w pułapkę schematyzmu. Odnosi się to zarówno do przywoływanych treści, jak do struktury prezentowanych zdarzeń, sposobu konstruowania dialogów i charakteryzowania bohaterów. Pod tym względem polski dramat okresu pozytywizmu nie różnił się od jego odpowiedników obcych, zwłaszcza francuskich, na których się wzorował. Model sztuki dobrze skrojonej (doprowadzony do wirtuozerii właśnie we Francji) wydawał się najbardziej pożądany, ponieważ uwzględniał warunki techniczne teatru (a więc spełniał wymogi tak zwanej sceniczności), a zarazem charakteryzował się sprawnie przeprowadzoną akcją i dobrze skonstruowanymi dialogami. Zwykle oznaczało to powtarzalność, niekiedy wprost mechaniczną, sytuacji, wątków i tematów, co odbierało poszczególnym tekstom znamiona indywidualizmu. Henryk Markiewicz nie miał

żadnych wątpliwości, że ówczesny „dorobek dramatyczny nie dorównuje osiągnięciom prozy”¹⁰. Przede wszystkim dlatego, że dramat zrezygnował z metaforycznego oglądu świata, z sięgania do języka poetyckiego (większość powstających wówczas dramatów pisana była mniej lub bardziej sprawnym językiem, dalekim wszakże od wysokich aspiracji literackich), zadowalając się – zwłaszcza w utworach współczesnych, a te zdecydowanie przeważały w repertuarach – stypizowanym obrazem rzeczywistości.

Wizerunek Arkadii, czy też raczej prób jej realizacji, jaki znajdujemy w ówczesnych dramatach, wydaje się też zdecydowanie mniej ciekawy niż te wcześniejsze: ulega spłaszczeniu i pomniejszeniu. Właściwie wydaje się smutny, bo dowodzi degradacji mitu, który w pozbawionych patosu czasach, gdy w cenie był trzeźwy pragmatyzm i racjonalna wiara w postęp, stracił na znaczeniu. Dawne ciepłe przywiązanie do siedziby ojców i dziadów ustąpiło pola praktycznemu mierzeniu jej wartości materialnej, określającej status i miejsce na drabinie społecznej. Postępująca kapitalizacja była procesem nieuniknionym; w warunkach, które doprowadziły do jego rozwinięcia, Arkadia straciła całą swoją atrakcyjność – ideału nie da się przeliczyć na pieniądze, które okazują się siłą napędową nie tylko w odniesieniu do ekonomii, ale także w projektowaniu wizji osobistego spełnienia. Dlatego zaczęło się wyprzedawanie majątków rodowych nabywcom należącym często do klasy świeżo wzbogaconych i świeżo uszlachconych (rozpowszechniła się praktyka kupowania tytułów czy prawa do pieczętowania się herbem). Zrywanie wielopokoleniowych więzi z siedzibą rodową miało wymiar nie tylko symboliczny, bo odbywało się w sytuacji ekonomicznego przymusu, więc uzyskane ze sprzedaży pieniądze często nie odzwierciedlały rzeczywistej wartości majątku.

Z takim właśnie przypadkiem mamy do czynienia w satyrycznej komedii Michała Bałuckiego *Ciężkie czasy* (1889). Syn państwa domu, Juliusz Lechicki, otrzymuje od ojca plenipotentę i zarząd rodzinnym majątkiem, który zobowiązuje się doprowadzić do rozkwitu:

10 Henryk Markiewicz, *Pozytywizm*, Wydawnictwo Naukowe PWN 2002, s. 221.

LECHICKI (*do Juliusza, wesoło*): Więc powiadasz, że wszystko dobrze poszło?
JULIUSZ (*ubrany modnie, z torbeczką podróżną na pasku, w mowie i w zachowaniu się pewność i zrozumiałość*): Jak najlepiej. Podanie moje o pożyczkę melioracyjną zostało na sesji nadzwyczaj dobrze przyjęte; dyrektorowie obiecali mi pussesować tę sprawę, jak tylko hipoteka zostanie przepisana na moje nazwisko.
LECHICKI: To nastąpi najdalej za miesiąc.

JULIUSZ (*rozsiała się wygodnie*): Wtedy bierzemy pożyczkę i rozpoczynamy akcję na wielką skalę; budujemy młyn parowy, zaprowadzamy kulturę chmielu i hodowlę poprawnej rasy bydła, wołów wypasowych — drenujemy łąki... słowem gospodarstwo *en gros*... po amerykańsku, które według mego obliczenia powinno nam przynosić rocznie à *peu près* co najmniej piętnaście tysięcy netto.
LECHICKI: Co ty gadasz? Ależ to świetny interes!

JULIUSZ (*z przechwałką*): Mam ja tu jeszcze świetniejszy na myśli. (*Wstaje i zbliża się do ojca*). Zawiozłem do Lwowa próbki naszej glinki spod lasu. Jeżeli analiza chemiczna potwierdzi moje domysły, że to glinka porcelanowa, w takim razie zakładamy na akcje wielką fabrykę porcelany — a to znaczy miliony, mój ojciec.

LECHICKI (*ucieszony*): Miliony — powiadasz?... Tylko czy my podołamy temu wszystkiemu... czy to nie będzie za wiele na raz?

JULIUSZ (*dobrywa porte-cigare*): Trzeba nagrodzić czas stracony. Za długo siedzieliśmy z założonymi rękami. Musimy teraz rozpocząć działalność na wszystkich punktach, rozwinąć wszystkie żagle, aby dojść do czego (akt I, sc. 2).

Problem w tym, że Lechicki to człowiek starej daty, któremu efektowne perory syna niesłychanie imponują, Juliusz tymczasem nie ma najmniejszego pojęcia ani o pracy, ani o robieniu interesów. Prawo do dysponowania rodzinnymi dobrami służy mu tylko do tego, żeby zapewnić sobie gotówkę na hulankę. Cichcem wyprzedaje kawałki majątku, a gdy sprawa wychodzi na jaw, zapewnia ojca, że pieniądze zamierza korzystnie ulokować i pomnażać, nie oglądając się na niepraktyczne sentymenty:

LECHICKI: Jak to ? Więc ty może naprawdę chciałbyś sprzedać ten las?

JULIUSZ (*otrzupeje popiół*): Już sprzedałem.

LECHICKI: Sprze-da-łeś?!

JULIUSZ: No, dlaczegoż miałbym nie sprzedać? Las był nieużyteczny, a że mi dobrze zapłacono...

LECHICKI: Ależ to ulubiony lasek twojej babki — relikwia najdroższa, świętość prawie, bo to pamiątka po nieboszczyku jej mężu. Tam prawie każde drzewo jego ręką sadzone, każda piędź ziemi jego potem oblana, każda ścieżka przez niego wydeptana.

JULIUSZ: Więc cóż z tego? Więc mam nie ścinać drzewa dlatego, że mój dziad go sadił? Że się pocił przy nim? No, to opravmy-ż w ramki pola, lasy, postawmy za szkłem i nie tykajmy tych świętości.

LECHICKI (*poważnie*): Julku — nie mów tak.

JULIUSZ: Ależ bo nie rozumiem doprawdy tego rodzaju sentymentalizmu. To właśnie nasze nieszczęście, nasza choroba, że zawsze i wszędzie rządzymy się tylko sercem, a nie głową. Jesteśmy sentymentalni w polityce, w gospodarstwie, w interesach, we wszystkim — i to nas gubi. Musimy być praktyczni, mój ojcie, to jest warunek *sine qua non* (akt I, sc. 2).

Łatwo zgadnąć, że bezkrytyczny i naiwny ojciec nie powstrzyma syna-fantasty, snoba i hulaki. Julian przepuszcza majątek do grosza. Kiedy zaś niespodziewanie zjawia się jego porzucona kochanka, która kategorycznie domaga się trzech tysięcy guldenów odprawy, ojciec dostrzega poniewczasie smutną prawdę:

LECHICKI: Skoro żąda, musi mieć do tego jakieś prawa. Należało zapłacić i wyprowadzić ją co prędzej.

JULIUSZ: Nie miałem pieniędzy.

LECHICKI: Jak to? A te, co wziąłeś za las?

JULIUSZ: Wszak wiesz ojcie, że byłem we Lwowie.

LECHICKI: No, to co?

JULIUSZ: Podróż — pobyt przez parę tygodni.

LECHICKI: I dwa tysiące reńskich?

JULIUSZ: Musiałem przecież żyć na odpowiedniej stopie, przyjmować u siebie, bywać w klubie.

LECHICKI: I dwa tysiące reńskich? I ty chcesz się nazywać praktycznym człowiekiem? Sprzedać las, który był świętą relikwią babki, osłodą jej starości, aby w ciągu paru tygodni roztrwonić te pieniądze na hulanki i parady — to twoja praktyczność! Oddałem ci gospodarstwo, abyś je podniósł i stworzył nowe źródła dochodów, a ty co zrobiłeś? Nic, prócz wielkich projektów i długów (akt III, sc. 4).

Warto poczynić w tym miejscu pewne spostrzeżenie. Syn-utrącajusz to postać obecna od wieków w zestawie bohaterów komediowych. Jednak w dawniejszych komediach opartych na podobnym motywie przedmiotem ataku bywali raczej skąpi i apodyktyczni ojcowie niż traktowani z dużą dozą wyrozumiałości przedstawiciele młodszego pokolenia, gdyż rozrzutność młodych była wyrazem buntu przeciw ojcom dzierżącym majątek, a więc i pełną władzę nad swoim potomstwem. Pozytywiści lekkomyślność rozrzutnika traktują ze znacznie większą surowością. Pozycja dorosłego syna wiąże się bowiem z przejęciem części – lub nawet pełni – odpowiedzialności za powierzone mu przez ojca finanse. Tym samym komizm nabiera dramatycznego ciężaru i kryje w sobie całkiem poważne oskarżenie.

Podobnych Juliuszowi bohaterów jest wielu. Nieuchronnym następstwem wyzbywania się rodzinnych „arkadii” stała się podejmowana przez świeżo upieczonych posiadaczy gotówki migracja do miast, w których dawni dziedzice musieli wziąć udział w procesie mozolnego przerabiania szlachty w inteligencję¹¹. Nie wszyscy jednak okazali się zdolni do tego, by przejść skuteczną przemianę społeczną, stając się pełnowartościowymi członkami nowej klasy. Autorzy satyrycznych komedii pokazują często bohaterów, którzy po przepuszczeniu zapasów gotówki, po odegraniu efektownych ról królów życia muszą przejść do wymagających bardziej skomplikowanych zabiegów ról łowców posagowych. Takiego właśnie bohatera wprowadził na scenę Adam Asnyk w komedii *Gałązka heliotropu* (1881).

W majątku pod Lwowem mieszka małżeństwo Beockich. To para zrujnowanych snobów z wielkopańskimi pretensjami, do których nie mają najmniejszych podstaw. Mają za to pod formalną opieką Amelię, majątną krewną na wydaniu, panienkę rozumną, zdolną do prawdziwej miłości,

11 Proces, o którym piszę, zachodził głównie w stosunkowo liberalnej Galicji, gdzie wyzbywanie się dziedzictwa płynęło często z chęci szybkiego i łatwego wzbogacenia się. Nieco inaczej działało się w zaborze rosyjskim, gdzie wyzucie z majątku było pospolitą „karą” za udział w powstaniu styczniowym, więc „wysadzeni z siodła” ziemianie musieli przenieść się do miast, dlatego zasługiwali na solidarne współczucie, nie zaś słowa krytyki.

a do tego bezinteresowną. Do niej także należy cały majątek. Nic więc dziwnego, że Beocki robi co może, by zachować prawo do dysponowania pieniędzmi podopiecznej. Zamierza oddać Amelię za żonę niekochanemu przez nią kuzynowi, a za pomoc w realizacji tego małżeństwa pobrać dla siebie odpowiednią prowizję od posagu. Ów kuzyn, Adolf, typ cynicznego złotego młodzieńca, okazuje się gotów na wszystko, byle uzyskać rękę Amelii, a ściślej – wejść w posiadanie jej wiana. Ma jednak rywala w osobie swego kolegi, Henryka, nieśmiałego artysty-idealisty, w którego towarzystwie przyjechał do wujostwa. Obmyśla więc w porozumieniu z Beockimi brzydką intrygę, by wyeliminować Henryka jako konkurenta do ręki panny:

Trzeba pierwiej Henryka koniecznie przepędzić,
Żeby sobie możliwej przykrości oszczędzić;
Inaczej, gdybym przy nim uderzył w konkury,
Mógłbym przyjść z nim do jakiejś dzikiej awantury (...)
Lecz gdy sobie odjedzie, z wstydem odpalony, (...)
Będę się mógł oświadczyć; interes skończony,
Partia niezła, doprawdy, trzykroć sto tysięcy,
A na te ciężkie czasy trudno żądać więcej.
Wprawdzie drogi wujaszek coś z tego obetnie,
Lecz zawsze, śmiało mówiąc, ożenię się świetnie! (akt I, sc. 3).

Jedynie przytomność umysłu i determinacja przedsiębiorczej Amelii pozwala jej przejrzeć spisek i ostatecznie poślubić Henryka. Szczęśliwe zakończenie ma jednak wydźwięk nieco dwuznaczny, bowiem do wyrażenia zgody na ślub z Henrykiem zmusza opiekunów jedynie świadomość, że w razie odmowy Amelia mogłaby zdemaskować ich udział w intrydze. To zaś musiałyby pociągnąć za sobą przykre dla nich konsekwencje finansowe.

Nieco inny wariant takiej fabuły mamy w *Obcych żywiołach* (1873) Jana Aleksandra Fredry. Bogaty i pozbawiony skrupułów Niemiec Szmucer, prowadzący interesy naiwnego jak dziecko pana Moranowskiego, umiejętnie gra na jego łatwowierności. Uzależnia go od siebie finansowo w nadziei na to, że ostatecznie pojmie za żonę pannę Helenkę i, co

najważniejsze, przejmie jej pieniądze. Intrygę – jak na komedię przystało – kończy *happy end*, bo i Szmucer zostaje zdemaskowany, i Helenka staje na ślubnym kobiercu z ukochanym i szlachetnym hrabią Zoratyńskim, a jej posag nie trafia w obce ręce. Także tutaj nie należy jednak bez zastrzeżeń wierzyć w szczęśliwe zakończenie. Krzepiące przesłania takich utworów i ostateczne rozstrzygnięcia na korzyść bohaterów pozytywnych w niczym nie zmieniają wyłaniającego się z nich obrazu Arkadii zhańbionej, sprzedanej lub zmarnowanej, a w każdym razie poważnie takim losem zagrożonej. Winę za taki stan rzeczy ponoszą zaś nie tylko okoliczności ekonomiczne i bezwzględna zasada walki o byt, lecz również głupota i nieudolność mieszkańców idyllicznej ongiś krainy. W uogólnieniu zatem można powiedzieć tak: mit arkadyjski w drugiej połowie XIX wieku traci nie tylko swoją symboliczną nośność, ale i rację bytu. Wyraźnie staje się balastem kultury minionej, pielęgnującej wartości, na które w czasach drapieżnej walki o uzyskanie jak najwyższego statusu finansowego wprost nie wypada się powoływać.

Przywołajmy jeszcze jeden z wielu możliwych tekstów, będących polskimi refleksami Arkadii. Powstał wprawdzie na samym początku XX wieku, ale jego sens mieści się w pamięci o właśnie upływającym stuleciu i z doświadczeń tego stulecia bezpośrednio wynika. Mam na myśli *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego (1901). Wyspiański poddał historię mitologizacji i nadał jej sens symboliczny między innymi w serii dramatów wawelskich – *Skalce*, *Legendzie*, *Bolesławie Śmiałym*, *Akropolis*, czy *Wyzwoleniu*, i może bardziej trafne wydać by się mogło sięgnięcie do któregoś z nich. Mnie jednak chodzi o to, żeby zobaczyć, jak funkcjonuje polska Arkadia ulokowana bezpośrednio we współczesności Wyspiańskiego. A także o to, żeby pokazać, w co zmieniła się dawna, idylliczna Arkadia z przełomu XVIII i XIX wieku na kolejnym przełomie stuleci. Wyspiański w *Weselu* wyprowadził z anegdoty obraz symboliczny: mamy tu do czynienia z nałożeniem na siebie obu podstawowych znaczeń Arkadii – jako Domu i jako Polski, albo raczej Polaków, bo na takim zbiorowym portrecie zależało autorowi chyba najbardziej.

Przestrzeń bronowickiej chaty nazaczył Wyspiański atrybutami trzech podstawowych składników tej zbiorowości: chłopskiej (samo miejsce – a w nim „zszeregowani święci obrazkowi” na ścianie alkierza, a w izbie przy drzwiach „skrzynia ogromna wyprawną wiejską, malowana w kwiatki pstre i pstre desenie”), szlacheckiej (wiszące na ścianie „złożone w krzyż szable, flinty, pasy podróżne, torba skórzana” dokumentują związek Gospodarza z sarmacką tradycją, a empirowy stolik, „zegar stary, alabastrowymi kolumnkami dźwigający złożony krąg godzin”, czy „portret pięknej damy w stroju z lat 1840” manifestują jego przywiązanie do rodzinnych pamiątek) i inteligenckiej (pod oknem stoi biurko „zarzucone mnóstwem papierów” – typowy atrybut pracy umysłowej, którą zajmuje się wżeniony w wiejską rodzinę chłopoman)¹². Tak pokazana Arkadia wydaje się próbą teatralnego zrealizowania mitu w szczególnym wydaniu. Jesteśmy w przestrzeni bukolicznego azylu – można chyba użyć takiego przymiotnika, pamiętając o podłożu, na jakim wyrosła młodopolska chłopomania, ufundowana na przekonaniu o tym, że chłopci, nieskażeni „światowymi” modami, zachowali to, co w człowieku najbardziej pierwiastkowe i najwartościowsze), w której próbują się jednak zmieścić wszyscy: nie tylko ci, którzy to miejsce zamieszkują, ale także artyści, inteligenci, szlachta. Nie byłoby w tym oczywiście nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że w odróżnieniu od siedemnastowiecznej królowny Ermidy, która przekraczając granice Arkadii, odrzuciła swoją cywilizacyjną tożsamość (zmieniła królewskie szaty na strój pasterki, przybrała też nowe imię na znak zerwania z dotychczasowym życiem), u Wyspiańskiego goście weselni chcą się bratać, ale w żadnym razie nie zamierzają zrezygnować z tego, co stanowi o ich tożsamości. Nieliczne próby znalezienia wspólnego języka przedstawiają się żałośnie. Pan Młody, który „pod spód więcej nic nie wdziewa”, jest po prostu śmieszny, ponieważ zawsze pozostanie sobą – naiwnym turystą na wycieczce etnograficznej. Podobnie

12 Wszystkie cytaty w tym akapicie to fragmenty odautorskich didaskaliów, poprzedzających tekst dramatu.

przedstawia się dialog Radczyni z Kliminą: pani z Krakowa podejmuje nieudolne wysiłki integracyjne, dając niedwuznacznie do zrozumienia, że na potrzeby nawiązania kontaktu z prymitywną wieśniaczką musi zniżyć się do jej poziomu, za co słusznie szydzi z niej wcale bystra Klimina.

Fizyczna bliskość weselników, stłoczenie i zmieszanie trzech żywiołów w sytuacji wspólnego świętowania nie wystarcza więc, by mit jedności narodowej się zrealizował. Nic dziwnego, skoro rozmówcy rozmijają się już na poziomie najbardziej podstawowym, prywatnym, skoro mówią innymi językami, myślą innymi pojęciami. Niebaczne zaproszenie duchów do tego wnętrza („kaz się tylo luda zmieści?” – słusznie troska się Panna Młoda) wprowadza dodatkowe komplikacje. Zamiast poezji, której tak chciała Rachel, do chaty w II akcie wchodzi przecież Osoby Dramatu i uruchamiają koszmary, które dotąd drzemały, ale przecież obecne były od początku. Każdy z gości wniósł przecież w zmityzowaną sferę indywidualną pamięć, a nawet rodzaj postpamięci – jeśli odnieść to pojęcie do pamięci o doświadczeniu traumy ich ojców, uczestników i ofiar rabacji galicyjskiej. Lęki, niewygaszone konflikty i pretensje są echem tamtych zdarzeń, ale choć obecni na weselu goście sami w nich nie brali udziału, choć nie chcą wracać do traumatycznej przeszłości, o której tylko słyszeli, i tak noszą w sobie odziedziczone urazy i uprzedzenia („Mego ojca piłą rżnęli”), które budują nieprzekraczalne bariery między synami tych, którzy zabijali i tych, którzy padli ofiarą rzezi.

Ciasnota i zaduch tej sztucznie zaaranżowanej Arkadii męczy, wywołuje pragnienie wydostania się z klaustrofobicznej klatki rzekomej wspólnoty, wymuszonej jedynie chwilową sytuacją. Mit niezmiennie pozostaje w sferze niespełnienia. Co do tego Wyspiański nie pozostawia wątpliwości, sztyliwie nazywając tę nieudaną Arkadię „polską szopą” i „malowanym fałszem”, a w końcu skazując ją na przygnębiającą, pozabawioną patosu klęskę zbiorowego letargu.

Przedstawione tu teksty wybrałam spośród wielu, a tylko niektóre z nich można traktować na prawach dzieł. Nie dlatego jednak do nich sięgnęłam, by po raz kolejny udowadniać, że wszystkie są godne głębszej lektury. Pojawiły się tu dlatego, że na różne sposoby eksplorują motyw Arkadii, a zobaczone w chronologicznym ciągu, pozwalają śledzić kolejne etapy procesu stopniowego lokalizowania uniwersalnego toposu. Zanurzone najpierw w kosmopolitycznej kulturze Europy renesansowej i barokowej, koncentrują się (podobnie jak ich obce odpowiedniki i pierwowzory) na odczytaniach uniwersalnych; w czasach późniejszych, gdy ważniejsze stały się dla nas pytania o warunki podtrzymania, a później odzyskania państwowości, pojawiały się udomowione, lokalne Arkadie, ubrane w polski kostium i ulokowane w polskim raju. Gdyby podążać tą ścieżką dalej, przez wiek XX aż do dziś, można by pewnie zaobserwować najpierw dalsze pogłębianie obrazu Arkadii-Ojczyzny, a potem wejście w nieuniknione, długotrwały proces leczenia się z „kompleksu polskiego”, kiedy wróciła tęsknota do bycia częścią kręgu europejskiego, by wreszcie i na tę wielką ojczyznę naszej części świata spojrzeć z szerszej perspektywy. Ciekawe byłoby postawienie pytania o to, czy w ujęciu globalnym Arkadia przetrwała, a jeśli tak – to w jakim kształcie.

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 badań 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 >