

Jan Prokop

"Zemsta panny Urszuli" Dominika Magnuszewskiego : próba interpretacji

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 53/4, 393-421

1962

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

JAN PROKOP

„ZEMSTA PANNY URSZULI” DOMINIKA MAGNUSZEWSKIEGO
PRÓBA INTERPRETACJI

Romantyzm dążył do stworzenia pełnoprawnego artystycznie języka prozy. W literaturze polskiej — poza stylizacjami biblijnymi Mickiewicza i Słowackiego — ambicje te widzimy wyraźnie u młodego Krasieńskiego. Nieco inną linię rozwojową reprezentują Michał Czajkowski czy Lucjan Siemieński. Jaskrawa kolorystyka, dynamizm przedstawienia (dominująca rola czasowników, zmiany w perspektywie czasowej narracji: czas przeszły z wtrącaniem *praesens historicum* czy *futurum*), paralelność obrazów natury i przeżyć bohaterów na modłę poezji ludowej, „malownicze” prowincjonalizmy, umuzyycznienie i wyraźne zrytmizowanie zdania — oto cechy stylistyczne tych romantycznych prozatorów.

W odnowieniu warstwy stylistycznej duża rola przypadła pieśni ludowej, i to, jak się zdaje, ludowej pieśni epickiej niepolskiej, niejednokrotnie przekładanej prozą. Proza Czajkowskiego i Siemieńskiego czerpie z folkloru nie tylko tematykę czy język, ale także przejmuje jego formy podawcze: często występuje tu ujawniony wyraźnie narrator — ludowy rapsod, tak że niekiedy opowiadanie wydaje się prozaicznym opracowaniem ludowej dumki.

Nowatorstwo stylistyczne¹, które tak raziło krytyków-tradycjonalistów (Grabowski, Kraszewski²), najmocniej występuje u Dominika

¹ Im dłuższa forma prozy, tym większa trudność poetyckiej aktywizacji warstwy językowej, tym większa rola samej fabuły. Por. К. Скипина, *О чувствительной повести*. W książce zbiorowej: *Русская проза*. Ленинград 1926. „Вопросы Поэтики“. VIII.

² Por. M. Grabowski, *Listy literackie*. Wydał A. Bar. Kraków 1934, s. 95—96, a także rozważania Grabowskiego w „Tygodniku Petersburskim”, 1839, nr 70—71. Na marginesie krytycznych uwag Grabowskiego o rozwichrzeniu stylistycznym Magnuszewskiego trzeba by zaznaczyć, że wpływ Hugo czy Lacroix był mniejszy niż się wydawało krytykowi „Tygodnika Petersburskiego” i ograniczał się raczej do podobieństw atmosfery stylistycznej najogólniej wziętej: hiper-

Magnuszewskiego. I u niego zresztą, oprócz wpływu obrazowej i zarazem retorycznej prozy staropolskiej, znajdziemy ślady ludowej genezy wielu środków stylistycznych. Wyrazistym przykładem jest tu opowiadanie *Krwawy chrzest*. Zgodnie z poglądami ówczesnej historiografii, folklor stanowi dla Magnuszewskiego najlepszy klucz do zrozumienia epok odległych. Znak równania między tym, co ludowe, i tym, co pierwotne, uzasadnia stylizację na ludowo-epicki tok narracji (charakterystyczna negacja — ulubiony środek stylistyczny *Słowa o wyprawie Igora*, paralelizm obrazu przyrody i sytuacji w świecie ludzkim, a także zwięzłość ludowego aforyzmu):

Nie pada płatek śniegu sam, ale tuż za nim dwa, i drugie dwa, aże się wiąże duży kłęb; im dalej polecą, tym więcej ułowią, tym nasiąkną sporzej, tym rozdmuchną szerzej; a każda ma taki dworzec, a w każdym to Węgrzyn jeniec, to pacholę Lach. Drzazga jest, iskra jest, płomień będzie [...]³.

Podobnie w innym opowiadaniu Magnuszewskiego, *Guy du Faur*, w zasięg przedstawień wprowadzone zostały elementarne zjawiska przyrody:

Wschodzące słońce często nie wejdzie, chmura je zasłoni, a my z szabel chmurę podniesiem między tronem a waszą miłością, jeno nam pactów conventów nie dotrzymacie [...]⁴.

Paralelizm w obu wypadkach jest zamaskowanym rozumowaniem przez analogię: jeżeli śnieg toczący zbije się w lawinę, to i sprawy ludzkie potoczą się lawiną do katastrofy; jeżeli chmura zasłoni słońce, to i my możemy oddzielić króla od tronu. Prawa przyrody odnoszą

trofia obrazowości, malowniczości i dramatyczności była dość powszechna we francuskiej prozie romantycznej od *Notre-Dame* V. Hugo poprzez *Gaspard de la Nuit* A. Bertranda do *La Main enchantée* G. de Nerval'a. Oto cytat z wydanej po francusku przez naszych emigrantów książki zbiorowej *Brise du Nord. Keepsake polonais* (1838), gdzie mamy karykaturalny przykład tej mody stylistycznej (L. Mierosławski, *La vengeance du païen*, s. 1—2):

„Par l'hiver rigoureux de l'année 12** le château des chevaliers Teutons, dans la sainte ville de Marienbourg, de ses deux ailes de granit semblait fouetter les huttes tremblantes de la population bourgade, et de son front panache balayer les nues sur le bouclier des cieux. Les frêles cannelures de son incommensurable aiguille, les teintes irisées de ses vitraux, les myriades de niches dont était criblée sa façade, lui donnaient l'aspect d'une église; mais à voir les merlons des [!] ses créneaux, enchâssés dans la brique rouge comme les dents d'un tigre dans leurs sanglantes gencives, et ses énormes ponts-levis nonchalamment inclinés sur l'abîme, on eût dit une forteresse [...]”.

³ D. Magnuszewski, *Krwawy chrzest*. W: *Niewiasta polska w trzech wiekach*. Poznań 1843, s. 15.

⁴ Opowiadanie to ogłoszone zostało w t. 1 „Ziewonii” (1834).

się także do świata ludzkiego; to, co się dzieje w naturze, jest uzasadnieniem dla nas, możemy się na to bezpiecznie powołać: jest to pierwotne widzenie świata, w którym krąg ludzki nie został jeszcze wyraźnie wyodrębniony ze świata przyrody. Z wyobrażeń epiki ludowej przejęta jest również hiperbolizacja.

Ale zasadniczy profil stylistyczny Magnuszewskiego jest bardzo swoisty i nie wyczerpuje się w tym, co powiedziano wyżej. Najchętniej określilibyśmy go jako ekspresjonistyczny *avant la lettre*⁵ czy, jeśli kto woli: manierystyczny. U podstaw jego leży hiperbolizacja w widzeniu rzeczywistości; jej motywacją filozoficzną jest przekonanie, że przez zewnętrzną powłokę zjawisk przejawia się rozwijający się dynamicznie duch⁶.

Eksperymentatorstwo językowe wynikające z tendencji ekspresjonistycznych stanie się jednak na długie lata barierą między poetą i zasugerowaną przez krytyków-tradycjonalistów publicznością. Najśmielszy wyraz tych tendencji, opowiadanie *Zemsta panny Urszuli*, ogłoszone w „Pracach Literackich” w r. 1838, długo czekało na wznowienie, ba, nawet sam twórca przeląkł się widocznie własnego dzieła: ogłoszone później opowiadania, jak *Krwawy chrzest* czy *Posiedzenie Bacciarellego malarza*, są bez porównania mniej agresywne stylistycznie. W rozważaniach tych zajmiemy się tylko *Zemstą*, która dziś wydaje się nam najwyższym osiągnięciem Magnuszewskiego⁷. Spoctrzeżenia nasze spróbujemy uporządkować według wyznaczonych punktów.

⁵ Jako ekspresjonizm romantyczny określa M. Janion (Zygmunt Krasiński — debiut i dojrzałość. Warszawa 1962, s. 187 *passim*) poetykę wczesnej twórczości Krasińskiego a także Magnuszewskiego.

⁶ O przejęciu się atmosferą heglizmu świadczą choćby następujące zdania z przedmowy do *Niewiasty polskiej w trzech wiekach* (s. X—XI):

„Wszystko walczy, postępuje, ma cel, doskonali się, urasta, wpływa na ogólnych mas życia [...]. U mnie zawsze w myśli stawały dwa obrazy przeciwieństwa, dwa wyrazy rzucone w całą naturze, co są może zagadką powszechnej walki, którą całość światowa żyje: mąż i niewiasta — s'ła i oddziaływanie”.

Na tle innych współpracowników „Ziewonii” (L. Borkowski, L. Siemiński) jest to stanowisko raczej odosobnione. A. Bielowski w przedmowie do tomu 2 „Ziewonii” (1838) kąśliwie wyrażał się o filozofii niemieckiej i jej polskich zwolennikach.

⁷ Po wojnie przypomniał Magnuszewskiego K. W. Zawodziński (*Dwa jubileusze. „Życie Literackie”,* (Poznań) 1946, nr 1/2). *Zemsta panny Urszuli* ukazała się w opracowaniu K. Bartoszyńskiego, w Wydawnictwie Poznańskim w 1959 roku. Doskonale studium o stylu Magnuszewskiego pt. *Magnuszewski — Berent — Kaden. Próba analizy nurtu stylistycznego* ogłosili M. i J. Kwiatkowscy w *Księdze pamiątkowej ku czci Stanisława Pigonia*. Kraków 1961.

Kondensacja wypowiedzi

Prozę Magnuszewskiego charakteryzuje przede wszystkim dążenie do zwięzłości: „Tam witał cię jeszcze rok 1550 zwyczajów, upięć, kobierców, ścian zbrojnych [...]” (s. 18)⁸. Wzorem jest tu wyrażenie ‘rok wojny’, ‘rok głodu’, ‘rok urodzaju’, a więc wydarzenia pamiętne, o wysokiej randze emocjonalnej. Zostały one wyróżnione spośród innych i odtąd wiązać się będą z danym rokiem jako jego najważniejszy atrybut. Syntetyczność ‘rok wojny’ zamiast rozwlekłego ‘rok, w którym toczyła się wojna’ sugeruje emocjonalne napięcie. Na tle takiej tradycji językowej „rok 1550 zwyczajów, upięć, kobierców” uderza niezwykłością: pewne właściwości owego roku zostały nadspodziewanie zaakcentowane, awansowały nad zwykłą miarę w randze ważności. Ich potencjał emocjonalny niepomiarnie wzrósł.

„[...] co głów w wielkich domach, każda szczyrzy im nieprawdę [...]” (s. 74). Zwykle szczyrzyśmy zęby w uśmiechu. Wyrażenie „szczyrzyć nieprawdę” jest brutalnym ukonkretnieniem abstraktu („nieprawda” w miejsce spodziewanego ‘zęby’, i to tym bardziej spodziewanego, że „szczyrzyć” jest używane tylko w zwrocie ‘szczyrzyć zęby’). Stąd jego siła ekspresywna. Obraz ten oscylujący na granicy poprawności językowej (przełamanie utartego zwrotu, na co na szerszą skalę pozwolą sobie dopiero poeci naszego wieku) nie powstałby, gdybyśmy chcieli opisać, o co idzie, przy zachowaniu poprawności językowej: ‘szczyrzy zęby, śmiejąc się z nieprawdziwych wywodów’. Ciśnienie emocjonalne syntetycznego zwrotu użytego przez Magnuszewskiego jest nieporównanie wyższe. Podobnie w określeniu „czasy przed-bońskie [...] w obozie zasmakowane” (s. 18) — ‘obyczaj sprzed okresu Bony, obyczaj, w którym zasmakowano w obozie’. Skrót (neologizm „przed-boński”), niezwykle użycie strony biernej („zasmakowane” zamiast rozwleklejszego ‘w których zasmakowano’) wydobywa walor ekspresywny słów. Przy czym na niepoprawność przechodniego użycia czasownika ‘zasmakować’ godzimy się ze względu na istniejący bliskoznaczny czasownik ‘zakosztować’ posiadający tranzytywność (‘zakosztowane’). Pomijając inne przykłady („szydzić raną”, s. 50) zatrzymajmy się jeszcze przy „byłby się ino zbył fary pacierzem” (s. 36) — ‘pozbyły się obowiązku zatrzymania się na dłużej w kościele, wstąpiwszy na krótki pacierz’. Wyrażenie to odbieramy na tle utartego zwrotu ‘pozbyć się kłopotu, utrapienia lekkim kosztem’. Starcie się określonego schematu składniowo-frazeologicznego

⁸ Wszystkie cytaty z *Zemsty panny Urszuli* pochodzą z pierwodruku tego opowiadania w: „Prace Literackie”, (Wiedeń) 1838, s. 1—102.

Modernizując ortografię starano się zachować tu jednakże dość osobliwą interpunkcję pierwodruku (zob. wyjaśnienia na s. 400 i w przypisie 10).

z nową treścią nadaje prozie specyficzny walor ekspresywny. Podobny chwyt znajdziemy w poezji Przybosa.

Magnuszewski chętnie używa eliptycznych zdań dopełnieniowych (bezokolicznik z celownikiem): „co we krwi litewskiej siedziało, jezuicie nie wypłoszyć” (s. 24); „Włoch by sam pierwszy drapnął, gdzie mu patrzeć jak rąbią; jemu śpiewać” (s. 70). Częstość występowania tego rodzaju zdań świadczy o dążeniu do formy możliwie zwartej. Oczywiście, w wypadku cytowanych zdań dopełnieniowych idzie także o koloryt archaiczny. Taka konstrukcja syntaktyczna była częsta w staropolszczyźnie. Później zastępowano ją najchętniej zdaniem analitycznie rozbudowanym (poza utartymi zwrotami w rodzaju ‘trzeba mi iść’).

A oto dalsze przykłady eliptyczności zdania, gdzie opuszczono orzeczenia o charakterze raczej formalnym i dla ekspresywności zbędnym:

A trzeci punkt tej jaskrawej dramy stał ponuro przed samym ratuszem, z desek zбитy, kir na nim, pał w górę jak ramię, pień przy nim niższy, a obok na łańcuchu haubica. [s. 95]

Elipsa służy niekiedy retorycznej dramatyzacji („mieczer ich, plwanie”, s. 87), wyrazistości opisu pozbawionego „waty” powtarzanych dla zaokrąglenia zdania orzeczeń (jak w wyżej cytowanym przykładzie), raptownemu tempu akcji („a wszystkim na myśl”, s. 46 — domyślne: ‘przyszło’) czy sentencyjnej lakoniczności.

Dążenie do skrótowości, a zatem i ekspresywnego zdynamizowania zobaczymy także w zastępowaniu dłuższych przedrostków krótszymi, często wbrew zwyczajowi językowemu: „zwitać” — ‘przywitać’; „spatrzeć” — ‘zobaczyć’; „zhartowany” — ‘zahartowany’; „włożył” — ‘włożył, powiedział’; „spłakał” — ‘zapłakał’; „spuszoła” — ‘napuszoła’; „stopił się” — ‘zatopił się’; „strzęsła sobą” — ‘zatrzęsła sobą’; „słonił” — ‘zasłaniał’; „zdzielono” — ‘podzielono’. Jak widzimy, przedrostek z został generalnie zastosowany na oznaczenie dokonania. W wypadku ostatniego przykładu („zdzielono”) prowadzi to do konfliktu znaczenia obowiązującego w języku (‘uderzyć’) i znaczenia narzuconego przez autora *Zemsty* na zasadzie pseudoetymologii czy pseudoanalogii. Tego typu konflikty wewnątrz słów (niemal kalambury) mogą być źródłem silnych efektów stylistycznych. Chętnie posługiwał się nimi Norwid, chętnie stosuje je Przybós czy Białoszewski.

Dynamizm przedstawień

Rzeczywistość nie jest dla Magnuszewskiego statyczna. Zjawiska ujmowane są w ciągłym ruchu i przemianach. Rzeczy, jak planety krążące po wyznaczonych orbitach, realizują założone cele. Stąd ruch

łączy się z teleologią. Rzeczy martwe są animizowane i personifikowane⁹. Jak w pieśniach ludowych, przyroda i otoczenie żyją samoistnym życiem mrowiącym się wokół nas. Oto przykłady:

One to były czasy, kiedy Warszawa jęła się pod boki i miasto-potwór wyrzwał już siwawymi mury za krakowską bramę. Od Wisły gdzieś w pagórek piasku wkopał się Zamek i śklannymi oczami zagląda ku swojej niebodze, co mu ucieka do Gdańska [...]. [s. 3]

reszta schodów leci na górę i przed królewskimi komnaty bije marmurowym progiem [...]. [s. 4]

— *nota bene*, ta ostatnia metafora niemal kalamburowo igra frazeologiczną zbitką 'bić czołem' — o podobnych efektach wspomniano wyżej.

Stan istniejący jest wytworem minionej walki ('strzała z osadzonym grotem' to „strzała rozdarta haczystym żełęczem”, s. 9), jest możliwością walki, przyczajaniem się do walki:

stół szeroki środkiem, długi, mocny, dębów nie żałowano, bo nie lada misy na nim postawia, nie lada waga kielichów co mu na kark siędą. [s. 21]

Zamiast statycznego przedstawienia mamy prezentację sił: „sklepienie wzniosłe w łuki stąpa ku ścianom” (s. 18; nb. odwołujące się do etymologii ukonkretnienie znaczenia przymiotnika „wzniosły” przekształ-

⁹ Podobnie w *Krwawym chrzcie* (s. 3):

„Na piaskach nie spytanych jeszcze o imię, siedziało ze dwadzieścia dworców; jedne się zawlekły jak żaby ku wodzie, drugie tuż przy nich, ale wynioślej jako trzcina wodna; a trzecie podskakiwały bokami ku lasowi i jak grzyby nisko przycupnęły do ziemi. Te co przy wodzie wyciągały długie szyje, jakby drzewem chciały naśladować płynienie rzeki; ale im wkrótce urywa się szyja, strzecha spadziło z szczytu na kark leci, tłoczy ku ziemi, ostro je kończy”.

Oprócz dynamiczności przedstawienia, nieruchomych w rzeczywistości, domów mamy tu wyraźne wylbrzymienie i „upotwornienie” obrazów (domy z długą szyją).

O agresywnej dynamiczności przedstawienia niech świadczy zresztą także opis urządzenia komnaty Mejerin (nb. służący także charakterystyce bohaterki — tak przez opis wnętrza charakteryzował swoje postacie Balzak) w *Zemście panny Urszuli* (s. 15—16):

„Dwóch kroków nie stąpiłeś od komody a już nowe cię dziwo chwyta; komin wielki czarnym kamieniem wyłożon, na grzbiecie dźwiga marmurową tablicę, a na niej bursztynowe figurki skaczą, kulą się, płasają i co przedziwnych krotoczwili mieszczą w sobie; jeden huka z gitarą, owdzie w robrońdzie toczy się holenderska jejmość z wybasztowaną peruką; wszystko to bałamutnie lezie ci, wydrzyżnia, wywołuje śmiechy, pustotę, żarty i stworzy cię takim w owej komnacie jakim cię panna Urszula mieć chciała, bo gdzież ci myśli zebrać i głos do nich przystroić, kiedy w każdym zakątku czatuje na cię pustota a rwie serce ku sobie jako ku najlepszej sprawie”.

Rzeczywistość statyczna — urządzenie pokoju — została przedstawiona w oszłamiającym widza tańcu. Zwraca uwagę przy tym staranie o odtworzenie stylu architektonicznego epoki, choćby i nie bardzo trafne, bo wskazujące raczej na koniec wieku — okres dojrzałego baroku.

conego równocześnie na imiesłów ‘wzniesione w łuki’). Dalej: „biała broń na odlew łukom leżała” (s. 19). Tutaj okolicznik miejsca ma narzuconą postać okolicznika sposobu o wyraźnym piętnie dynamicznym (zwykle ‘bije się na odlew pięścią’). Nawrót do pseudoetymologicznego znaczenia nie tylko wywołuje swoisty efekt stylistyczny konfliktu znaczeń w słowie, ale ma także na celu zdynamizowanie z natury statycznego przedstawienia leżącej szabli. Nawet zwykła informacja o rozmieszczeniu portretów przodków zmienia się w prezentację dążności i sił: „Tyłem się obrócili ku komnacie zbrojowej, bo o żelazo to byli pewni” (s. 21). Nawet delię bohater nosi spiętą „zamaszyście” (s. 23). Celowość zresztą jest założeniem ruchu: „darmo tam [do zmarszczek] sięga siwy włos z czupryny wyprasający spoczynku” (s. 23); „nos długo ku ustom idący” (s. 24); „oczy rzucone [...] skaczące do Kazanowskich” (s. 85).

Antytezy

Nurtujące w zjawiskach ponadindywidualne siły walczą ze sobą, ścierają się i uwydatniają przez wzajemne skontrastowanie:

Tak zda się, że Mejerin w owe dwie komnaty chciała swe życie rozdzielić — tam faworyta, tu dewotka, tam ludziom, tu Bogu; tam świat hoidować tu marność żałować [...]. [s. 16]

i te dwa oblicza u jednego tronu miały wschodzącego i zachodzącego słońca postać; czerwone, zapyrzone Urszuli, bladawe zapadające rosą Zygmunta: masa panów jak chmura karkiem nasuwała się na ten obraz, a królewic jak jutrzienka z obłoczkiem przejrzystym swych dworaków, błyskał na strzępie tego widnokręgu. [s. 90]

Oprócz kontrastu dwu twarzy zwraca uwagę barokowa stylizacja obrazu, w którym posłużono się elementami wyraźnie malarskimi: widzimy nie tylko barwy lokalne przedmiotów, ale i ich wzajemne powiązanie, swoistą atmosferę świetlną, jak w barokowym pejzażu.

Charakterystyczny jest kontrast w jedności, przeciwieństwo dwóch zjawisk wynikających lub zdążających do wspólnego mianownika. Różnice zostają uwydatnione przez wspólne tło:

I dziwna, rysy jej i Chodkiewicza w jednaki zeszyły się wyraz podobny sobie, który stoi na krańcach dwóch przeciwnych uczuć, a które gwałtowność uczuć w jeden stopień wyteża. Jej twarz tak się krzywi z rozkoszy, jak jego z bólu [...]. [s. 99]

Boboli i Lipski podkanclerzy, dwie Urszuline ręce, jedna w sprawach sumienia, druga w sprawach państwa [...]. [s. 77]

Antyteza mniej lub bardziej dramatycznie przedstawiająca pojęcia jest ulubionym środkiem stylistycznym Magnuszевского:

I takie licho siedzi na stolcu — stolec Jagiełłów — on próchno — stolec Jagiełłów — on Szwed [...]. [s. 34]

„na pracę ciurów zeszyły prace wysokich urzędników moich, trybuną ich, okno; mieczem ich, plwanie; celem harców: białogłowa”. [s. 87—88].

Ośłupieli wszyscy; oskarżony oskarżał, zapozwany zmienił sędzię w winnego [...]. [s. 88]

Antyteza niekiedy przechodzi w oksymoron, ulubiony środek stylistyczny barokowej retoryki. Stylizacja wypowiedzi bohaterów *Zemsty panny Urszuli* w kierunku tej retoryki podąża.

Budowa zdania

W *Zemście* przeważają krótkie zdania¹⁰ i złożenia parataktyczne:

Chwilę tak było, wtem się upamiętał Piekarski, odszarpnął ramieniem w górę i oczy bledsze, łagodniejsze posiał jak gdyby z prośbą do nieba. [s. 98]

On nie wie obecnej chwili, nie zna przyszłej, nic nie czuje prócz gorąca a gorąco mu w gardle, w piersiach, w głowie, para z ust mu bucha, istny kłęb dymu; oczy nie patrzą, migotają tu i tam, dla nich krąg wszędzie jednaki i on nigdzie wzroku zatrzymać nie może, ni zmrużyć oczu, bo powieki palą, a ruch oczu porywa za sobą ruch całej głowy i nią kołuje ciągle. [s. 96]

Zwykle Magnuszewski łączy krótkie, dynamiczne zdania w większe zespoły informacyjne, dając zamiast kropki przecinek lub średnik, co pozwala uniknąć pokawałkowania i „rąbanego” tekstu. Połączenie kilku krótkich zdań w większy okres pozwala na ich intonacyjne i emocjonalne zsyntetyzowanie. Uzyskuje się w ten sposób większą jedność tonu uczuciowego. Podobnemu celowi — wzmocnieniu emocjonalnej jedności — służy często dwukropek:

Uczta zemsty poczyna się, patrzmy: ale nie ciekawością tłumu na zewnętrzny obraz [...]. [s. 95]

postrzegł wyraźny ukłon tego czepca jakby ku niemu, ino że raz na dół skłoniła głowa kłaniającej nie podniosła się więcej w górę: spojrzy tam, aż rusza kamerdyner środkiem ulicy, czapką mu kłania [...]. [s. 91]

Gdy zdania te rozdzielimy kropką — otrzymamy ton sprawozdawczy, emocjonalnie mniej intensywny. Tę samą funkcję pełni spójnik *i* między zdaniami rozdzielonymi kropką:

Piekarski trącił i stronę królewica, jakoby zmówienie się jakie tego poczciwego syna. I doszła wieść ta ku samemu Władysławowi [...]. [s. 82]

¹⁰ Wstępujemy tu na teren bardzo niepewny. Nie zawsze bowiem da się ustalić, co przypisać świadomej intencji autora, a co złożyć na karb nieudolności w posługiwaniu się znakami przestankowymi.

Spójnik *i* podtrzymuje emocjonalny ton wypowiedzi, która mogłaby się przekształcić w beznamiętne sprawozdanie.

Wzbogacenie zdania prostego często dokonywa się przez nagromadzenie analogicznych części zdania, co daje w efekcie paralelizm:

jam tak cudzego głosu posłuchał!

— Czyjego głosu?

— Czyjego? wszystkich — i jego, krwi wszystkiej na Tatarach, na Szwedach wylanej — koniam mego żałował — żałował starych hetmanów co pracowali szablą, co myśleli szablą, sejmujących i radzących, miast i wsi, twierdz Możajska, twierdz Smoleńska, piatyhorców i husarów. [s. 60]

— zwraca tu uwagę „dysharmoniczna” regularność, symetria w wyrażającej nerwowość bohatera asymetrii.

W *Zemście* idzie o szerokie i barwne przedstawienie przedmiotu w bogactwie konkretnych szczegółów:

Owoż dnia tego ostrzejsze tany, dłuższe hałasy; czeladź od dwóch godzin żegna i blednie, a wciąż grzmi licho, głośniej ucztuje; słyhać skrzyp stołków, brzęk szkła jakby kto tłukł flaszę — łań naprzód zasunęło licho, teraz ostrożni na kurytarzu u drugiego końca stłoczeni, słyszą, ino z dała szumy jak wody podziemnej, krzyk krótki, coś brzęknie znów śpiew, znów bełkoty butla i dawniej niedługo to trwało, bo po tych hałasach następował stukot, jakby kto upadał jak długi w podłogę, po czym chrapanie jakby dzika w lesie kończyło te diabelskie wybryki. [s. 66]

Przesuwanie się przed nami bogatej w konkrety rzeczywistości wyraża się w zdaniach złożonych rozbudowanych łańcuchowo:

Dziś nie tak, dziś wciąż wali [lichu] w podłogę butem, obu butami, stu butami i drze się i cmokcze gęściej, po cmoktaniu coś się tłucze na podłodze i jak szkło rozbryzgiwa. [s. 66]

nie zerwał milczenia, bo raczej nie zerwał z sobą samym rozmowy. I pannie Urszuli do smaku więcej była owa gawędka wewnętrzna, co to nie potrzebuje pytań, a lecą odpowiedzi: w takiej to chwili rosną myśli jak włosy w głowie niespostrzeżone, niezrachowane, subtelne; grzebień-rozum nie oczesuje ich z owej rodzonej smagłowości, z pianki dziecięcej, w której się kłuły, w pół-pomyślane, rzucone wpoły i coś z pączka wiosny i coś z liścia jesieni, i oko płacze, i usta śmieją [!], i głowa mroknie, i serce kocha; smuci się i dziwi, śpi i żyje. Zda się wtedy że głowa ludzka to świat ze swymi górami, jeziorem, myśli że to mgły w owym świecie wahają się ku dołowi, ku górze, jakby wachlowały góry, jeziora, którym po spiekocie dnia gorąco, a tak się mile kołyszą, póki na niebo nie wejdzie słońce-rozum, co te mgły rozpędzi, do siebie przywoła i zważy, która zdalna na deszcz-lzę lub wiatr-urojenie. [s. 53—54]

W ostatnim przykładzie rozwijający się ciąg skojarzeń odbiega coraz dalej od logicznego tematu (myśli), przechodząc w ciąg obrazów powiązanych wspólną aurą emocjonalną i sugerujących pewien nastrój. To rozluźnione powiązanie elementów treści (obraz pączka, śmiejących się

ust, płaczącego oka) i syntaktycznych: „myśli [...] w pół pomyslane, rzucone wpoły i coś z pączka wiosny i coś z liścia jesieni” (z normalnego toku zdania rozwiniętego przechodzimy w elipsy dość luźno wczesione w strukturę całego zdania) — pojawi się później w poezji nastrojowo-symbolistycznej. Charakterystyczna jest rola spójnika *i*, pełniącego funkcję emocjonalną, utrzymującego napięcie wzruszeniowe zdania, jego uczuciowy dynamizm („i oko płacze, i usta śmieją, i głowa mroknie”). Zdanie pseudoklasyczne wzorowane na retoryce łacińskiej budowane było na zupełnie innych zasadach — miało wyraźną zamkniętą konstrukcję z klamrowym zakończeniem — można je było rozbudowywać wewnątrz w ramach tej konstrukcji, ale nie przedłużać jak łańcuch.

Znamienna jest u Magnuszewskiego skłonność do zdań eliptycznych, do równoważników zdań, unikanie zbędnych czasowników, o czym już wspomniano. Jest w tym dążenie do maksymalnej zwięzłości, maksymalnej siły oddziaływania, do likwidacji wszelkich elementów pozbawionych walorów ekspresyjnych.

Regularność składni na wzór siedemnastowiecznej retoryki spotykamy głównie w wystylizowanych przemówieniach bohaterów:

„na pracę ciurów zeszyły prace wysokich urzędników moich, trybuną ich, okno; mieczem ich, plwanie; celem harców: białogłowa; dobra zabawa, a tam na Czerwonej Rusi wsie w popiele, Tatary w miastach, wojska w nieczynnie! Tam was nie ma, bo tam nie ma rynków ni gawiedzi co by w płasy biła; tam pustka”. [s. 87—88]

Perspektywiczność czasowa

W *Zemście* rzuca się w oczy częsta alternacja czasów. Obok zwykłego w opowiadaniu czasu przeszłego bardzo często narracja przechodzi w czas teraźniejszy (*praesens historicum*). Co ciekawsze i językowo niezwykłe, alternacja taka występuje niekiedy w obrębie jednego zdania:

Lud stał i czekał: a w onej dobie jakby na domiar tryumfu swego, jakby na wyzwanie i ucisk nienawistnej gawiedzi, zaciąga sześciokonna paradna kolesa gdańska przed dom Urszuli, a ona pyszna, jaśniejąca zwycięstwem, w jedwab szkarłatny spowijana, dumnym okiem wstąpiła do niej, zachwiała głową w czepcu brabanckim na obie strony i nie zapuszcza drzwiczek i wyzywającym okiem mierzy świadków zwycięstwa swego, roztrąca kupy zbieżone, flamandami bryzga błotem i tak się przejeżdża po swym placu zwycięstw jak cesarz jaki — pędząc ku zamkowi. [s. 31]

I już szarpnęły konie karocę daleko, już minęła farę, w zamek wjeżdżała a jeszcze osłupiona, biała, została myślą w tym samym miejscu — dawno ślina obeschła a ona ją ściera z twarzy, z czoła, ona jej nigdy nie zetrze: bo ta chwila była ostatecznym sądem Urszuli. [s. 32]

Mejerin każde słowo polyka jak miód kowieński a panów każdy wyraz szczypał jak ocet [...] ¹¹. [s. 88]

W epice klasycystycznej „przemieszanie” czasów ¹² współtworzy tzw. wysoki styl, w założeniu odbiegający od mowy potocznej. U Magnuszewskiego natomiast zjawisko przemieszania czasów, będąc na pewno echem konwencji wysokiego stylu epiki (wpływ wierszowanej epiki na początki prozy powieściowej jest u nas wyraźny), służy celom innym. Już samo przeniesienie chwytu w odmienne środowisko rodzajowe (opowiadanie prozą) zmienia jego funkcję. Alternacja czasów w *Zemście panny Urszuli*, przestaje być (lub jest tylko w minimalnym stopniu) oznaką wysokiego stylu, za to wytwarza wyraźne zróżnicowanie perspektywy czasowej. W ten sposób plan czasowy wydarzeń zostaje rozbudowany. Jedne wydarzenia przesuwają się w tył, na tło — inne są ewokowane na pierwszym planie, dzieją się „uteraźnione” na naszych oczach. Scena zyskuje głębię. Istnienie pierwszego i drugiego planu pozwala na operowanie kontrastami. Na tle pewnych zjawisk o charakterze bardziej trwałym, o przebiegu „imperfektywnym” dokonują się wydarzenia błyskawiczne, jednorazowo dokonane i zakończone. Osiąga się efekty dość rzadkie w pozbawicznym subtelniejszych rozróżnień czasowych języku polskim, choć zwykle np. we francuskim (*imparfait* i *passé simple*, a także *passé composé*). Narracja zostaje zdynamizowana, przyspiesza tempo lub zwalnia, by dokonać — mówiąc językiem filmowym — zbliżenia. Rytm zbliżeń i oddaleń uwydatniony jest skupieniem alternacji czasów w jednym zdaniu:

Skoczył królewic pędką nogą w kruchę — ociec jego już leżał krwią zbroczon, na lasce Opalińskiego łyszczący czekan zabójcy zawisł wrąbany, nie-szczęśnik szamotoł się chcąc go zerwać ku nowemu cięciu; biskup z otwartymi ramiony leciał z ołtarza ku Zygmunto wi panu a królewic dobywa szabli i tnie w głowę zabójcy-zbrodniarza. Krzyk z chóru kościoła wrzeszczał piskliwy włoskim językiem: *traditore, traditore*. [s. 45]

Zwróćmy uwagę, że perspektywa czasowa nie jest budowana racjonalistycznie, zgodnie ze zwyczajami języka relacjonującego fakty w sposób intelektualnie uporządkowany. Zamiast ‘biskup właśnie leciał...,

¹¹ Mamy to i w *Posiedzeniu Bacciarellego malarza* (W: *Niewiasta polska w trzech wiekach*, s. 265):

„Król we framudze okna, pobladły, zmięty, nachylił głowę ku ramieniu jakby się zmęczył, że ją długo wprost wielkim planom i myślom Hugona nadstawiał, a Grabowska jak witająca z podróży, jak gwiazda obiecująca pogodę rozjaśnione swe lica mili ku królowi”.

Jest w tym postawa nie narratora powiadamiającego o rzeczach minionych, ale dramaturga wywołującego scenę przed naszymi oczami.

¹² Przypomnijmy dla porównania choćby kilkadziesiąt wstępnych wierszy *Grażyny Mickiewicz* a.

gdy królewicz dobył szabli i ciął...' (wzajemny stosunek czasowy wydarzeń jest tu jednoznacznie ustalony) mamy „pasma” wydarzeń zróżnicowane aspektowo (dokonanie — niedokonanie), z naruszeniem gramatycznej zgodności czasów, co jednak potęguje ekspresywność: funkcja imperfektywna (trwającego tła) w „leciał” wydobyta jest po mistrzowski w zestawieniu z „dobywa” (czas teraźniejszy).

Oto dalsze przykłady:

ona jedna uszykowała jakoś ten nieład dworskiego przestרחu; nim doszła w zamek już z jej rozkazu doktor Włoch leciał do króla, spowiednik o. Boboli niósł Ciało Pańskie, halebardnicy potroili się w bramach zamku a krakowską bramę zawarto, by się rozruch za miasto nie rozwlekł. [s. 47]

Imperfektywne „leciał” i „niósł” zamiast ‘poleciał’ i ‘zaniósł’, służy „uteraźnieniu”, unaocznieniu wydarzeń, które zostały zatrzymane w pewnym sensie i oto trwają teraz przed naszymi oczyma. Podobnie w następujących przykładach:

Trzask drzwi i okien zabrzmiał po mieście, tłumy goniące w domach ginęły, pustą ulicą niesiono w zamek rannego króla, pustą ulicą ku bramie krakowskiej ciągniono za nim zbrodniarza, krew mu twarz zlała, nikt go nie widział, nikt poznać nie mógł. [s. 47]

Regiment królewskich partezanów nadciąga z miasta lejąc się w zamkowy podwórzec; stał niedługo, rozესlano go czatami w miasto na posłuch [...]. [s. 48]

Teraz w ciemności dwoje osób szarych, dwie twarze, swiszczalka srebrna zagwizła, służba wniosła świecznik troisty, żółte świece niebiesko świecą a kapią woskiem, milczenie jak było, tylko chrzęsnął stółek suniony od ojca Boboli. [s. 52]

Uderza nas statyka tej sceny uwydatniona przez czas przeszły dokonany „swiszczalka... zagwizła, służba wniosła świecznik”. Jest to przykład zatrzymania czasu, co pozwala na doskonałe oddanie nastroju w jego jednorazowym kształcie utrwalałym już teraz na stałe.

Naprzód żelazne zabrzęczały szyny tortur jakby je ustawiono, składano, potem ruch słychać, ciężko stąpają ludzie, widać że niosą jakieś ciało, pochrobowały szyny, musiano ciężar na nie złożyć. [s. 59]

Tu relacje czasowe między zdarzeniami ukazane zostały w sposób bardziej „racjonalistyczny” niż w poprzednich przykładach — poprzez zaznaczenie „naprzód”, „potem”.

Król się zaciał, zwichnął w ukartowaniu, przekonał się, że śmiałość taka była wolna zbrodni, bo się kary nie bała, bo zarzut wyzywa, bo jasno prawdę sypie. [s. 86]

Czas przeszły w „przekonał się, że... była”, niezwykły w języku polskim, to nie tylko wpływ języków germańskich czy romańskich, ale

przede wszystkim ustopniowanie perspektywiczne w kierunku intensyfikacji od „była wolna zbrodni” do „prawdę sypie”.

Mejerin postrzega wahanie króla, widzi jak mu już usta ku lżejszym słowom się kłonią [...] i niby nie myśląc kiedy król pierwsze łagodne układa wyrazy, ona się schyla ku nogom jego by poprawić przykrycie na nich; ona taka uważna; król krzyknął, ujął się za kolana, boleje, a ona od dołu spogląda mu w twarz i oczami łysnęła gniewnymi. [s. 86–87]

Zwróćmy uwagę, że w *praesens historicum* wysokiego stylu, gdzie nie idzie o stworzenie perspektywiczności czasowej, ostatnie zdanie brzmiałoby mniej więcej: ‘spogląda mu w twarz i oczami łyska gniewnymi’.

Więc mu wykłada teraz jak herezja z wysoka iść musi [...], rzuciła księdzu światło, on sam już dalej poleciał, kończy myśl która mu jasno już na czole pływa [...]. [s. 56]

Mamy tu „uteraźniejszenie”: „wykłada teraz...” i normalną narrację: „rzuciła światło...”.

W dynamicznym, falującym ciągu przedstawień (zbliżenie — oddalenie, zatrzymanie taśmy wydarzeń i jej przyśpieszone przesunięcie poza granicami naszego wzroku), oprócz zdań wyraźnie wyznaczających czas orzeczeniem, występują też zdania bez orzeczenia, równoważniki zdań pełniące dzięki swej „bezczasowości” funkcję uteraźniejszania tych przedstawień, które, zatrzymane w ruchu, trwają w naszych oczach (oczywiście są to chwilowe zatrzymania filmowej taśmy wydarzeń). Tak będzie np. ze zdaniem bezorzeczeniowym otwierającym dłuższy okres, cytowanym już wyżej: „Teraz w ciemności dwoje osób szarych, dwie twarze [...]” (s. 52).

N a r r a c j a

Nie tylko w świecie przedstawionym, jak o tym była poprzednio mowa, dominuje ruch, dynamiczne starcie sił. Element dynamiki wnosi również swoista „inscenizacja narracji”. Obraz Warszawy rozpoczynający opowiadanie został ukazany nie w rejestracyjnym opisie statycznym, ale w rozwoju. Czytelnik został wciągnięty w akcję, w żywym dialogu jest milczącym, ale wyraźnie obecnym partnerem. Mamy tu swoiste udramatyzowanie opisu rozwijanego nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie¹³. Narrator oprowadza jak przewodnik czytelnika-widza po mieście:

¹³ Jak wiadomo, Lessing sformułował słynne rozróżnienie między poezją i sztukami plastycznymi. Poezja przedstawia fakty w czasie, natomiast sztuki plastyczne przedstawiają zjawiska w przestrzeni. Stąd czysty opis statyczny jest właściwie sprzeczny z założeniami poezji: Homer nie opisuje tarczy Achillesa, ale jej powstawanie w kuźni Hefajstosa.

zajdziesz w wąską przedzień a długą — a w niej wprost tobie okno, obacz się w lewo i w prawo, tu i tam odrzwie wielkie, i stój — w prawo nie wchodź izaliś nie poseł, w lewo izaliś nie senator [...]. [s. 4]

Tryb rozkazujący („nie wchodź”, „stój”), szczególnie w postaci negatywnej (zakazu), a więc przełamywania czyjejś woli, przyczynia się do wytworzenia atmosfery dramatycznego napięcia (indywidualność przewodnika i zarysowująca się indywidualność widza).

Charakterystyczne jest tu wprowadzenie na scenę zarówno narratora, jak i słuchacza w sposób niezwykle żywy (jak w opowiadanej ustnie przez rapsoda epice ludowej), a także ograniczenie wszechwiedzy narratora, który w wielu wypadkach jest tylko zewnętrznym obserwatorem ograniczającym się do przypuszczeń:

Ale coś szarawego u nóg pannie Urszuli leży, może to cień wykładanego stoła co pod ścianą, może to i sama ściana płaszcz swój ku jej nogom rzuciła — nie wiem, ale to szare zda się błyszczeć oczyma, wzdycha i ruchy w nim zatonę, powolne, zda się ludzkie. Panna Urszula puściła rękę ku tej szarocie, ono potulone bliżej jej kolan zaczęło i nie puszcza tej ręki nie zmienia postawy. Ciekawy węgiel szypnął w kominku, jaśniej zabłysł, widno przy nim białą rączkę Urszuli zaplątaną we włosy czarne, krucze; czyje? [s. 51]

Opis jest całkowicie zewnętrzny, ograniczający się do zarejestrowania wrażeń i spostrzeżeń — „coś szarawego”, „ale to szare zda się błyszczeć oczyma” itp. Podobnie jesteśmy ograniczeni do zewnętrznej obserwacji, do spostrzeżeń i wrażeń zmysłowych możliwych w danej sytuacji (ciemności), a więc przede wszystkim do wrażeń słuchowych:

Naprzód żelazne zabrzczały szyny tortur, jakby je ustawiano, składano, potem ruch słyhać, ciężko stąpają ludzie, widać że niosą jakieś ciało, pochrobotowały szyny, musiano na nie ciężar złożyć. [s. 59]

Narrator nie przypisuje sobie władzy ostatecznego osądzania bohaterów. Niekiedy posługując się mową pozornie zależną, ogranicza się do roli opowiadacza relacjonującego wydarzenia — zaangażowanego jednak emocjonalnie, jak antyczny chór, w to, co podaje.

Taka postawa narratora znamienne jest też dla ballady i dla powieści poetyckiej, gdzie jego niepełna wiedza potęguje dynamizm i dramatyczność akcji. U Magnuszewskiego ujawnia się to np. w wątku Hansa, faworyta Mejerin, który prawie do samego końca pozostaje dla nas postacią niepokojąco tajemniczą.

Dążenie do obrazowości

Prozę Magnuszewskiego cechuje dążenie do konkretności, czego wyrazem jest staranny dobór wyrazów obrazowych, o dużej „malowniczości”, dosadności, często brutalnej sile — wyczuwamy tu niewątpliwie patronat

prozy staropolskiej. Autor unika określeń bezbarwnych, ogólnych, ograniczających się do przekazania znaczenia bez ewokowania jego aury emocjonalnej, jego możliwie ostro zarysowanego wyglądu¹⁴. Stąd upodobanie do terminów rzadkich, narzucających się czytelnikowi swoją niezwykłością, nie osłuchanych i przez to wywołujących żywsze przedstawienia. Będą to archaizmy, prowincjonalizmy, neologizmy, określenia zaczerpnięte z języków specjalnych. Oto przykłady: „młodziec” (zamiast ‘orle’), „sarknął”, „mimojazdem” (wywołuje żywsze przedstawienie niż wytarte ‘mimochodem’), „do szablicy” (forma bardziej wyrazista emocjonalnie niż ogólne ‘szabla’), „nie tak już drze się młódź” (zamiast słabszego ‘rwie się’, zbanalizowanego przez częste użycie przenośne w utartych zwrotach), „kolasa gdańska”, „dymowy żupan”, „czepiec brabancki” (dokładne określenie gatunku rzeczy), zamiast ‘konie’ mamy bliżej określone rasowo „flamandy”, Chodkiewicz nie ‘mówi’, ale „huczy”, królewic „skoczył [...] prędką nogą” (konkretniejszy obraz niż ‘prędko’), „partezany” (bardziej konkretne historycznie niż „ponadczasowi” ‘zwolennicy’), „gilica [...] główkę wemknie pod skrzydło” (konkretniejsze niż wytarte: ‘włoży’, przy tym niezwykle użycie przechodnie czasownika ‘wemknąć’ wzmaga siłę oddziaływania), uwaga jest „zadzierzgniona”, Mejerin „kręci się... dogaduje... paplocze”, „zagarnął gwałtem rękę”, „przekonwiktował Plichta” (zamiast pozbawionego kolorytu epoki ‘przekonał’), „kiedy aże szczebiotliwość uwierzyła” (barwniejsze niż plotkarska ‘lekkomyślność’), „wszystko jej przekomarza” (bardziej wyraziste emocjonalnie niż ‘sprzeciwia się’, żywsze dzięki swej animizacji niż ‘nie udaje się’, a przy tym niezwykle ze względu na opuszczenie się — chwyt ten niejednokrotnie spotykamy u Magnuszewskiego), „nie gęsto było” (zamiast bezbarwnego ‘niewiele’), „palcem orząc po kryształowej szybie” (brutalne „orząc” zamiast ‘pisząc’, co byłoby zgodniejsze z rzeczywistością, bo trudno „orać” po szybie nie rozbijając jej w kawałki), „bez czoła śmiałość” (bardziej obrazowe niż ‘bezczelna’, gdzie sens etymologiczny się zatarł), „zerwać z miejsca” (bez ‘się’, w znaczeniu ‘pobiec’, na wzór ‘zerwać z kopyta’), „jasnym słowem zbluźnił” (wygląd zmysłowy „jasne słowo”, przy tym „zbluźnił” gwałtowniejsze niż np. ‘powiedział jasne słowo prawdy’), „do czoła szturmują dworackie zabiegi co się ciągle między jego zasługą a Zygmuntem panem nieprzyjaznym wałem układły” (barokowo wystylizowany obraz alegoryczny uplastyczniający przeżycia wewnętrzne).

Dążenie do konkretności przejawia się także w częstym używaniu metonimii: „zamyśliła się... głowa jego”, „skoczył... prędką nogą”, „nie za-

¹⁴ Podobnie w *Posiedzeniu Bacciarellego malarza* (s. 278):

„I z pająka on [Ożarowski] teraz ślimak! Pieni się jeszcze, ale w mowie nie znacznie, czy to pijana złość, czy ślina czołgającego się dwurożka; słodko drży głos jego, pomówisz: on niewinnie urażony głaszcze i płacze słowami”.

pomnieli karzącej ręki". Dany element rzeczywistości (ręka, oko, pole, szablica, usta *etc.*) zostaje w ten sposób unaoczniony. Magnuszewski nie poprzestaje na mglistym zaanonsowaniu osoby działającej, wiąże czynność z konkretnym instrumentem, który tę czynność wykonuje (ręka karze, oko patrzy, *etc.*). Pozwala to uniknąć ogólnikowości — „zamyśliła się... głowa jego” — wywołuje żywsze przedstawienie niż ‘zamyślił się’. Pozwala także unaocznić pojęcia: „do szablicy” zamiast ‘do walki’.

Porównania służą niejednokrotnie uzmysłowieniu „materialnej“ strony danego zjawiska. Idzie o dosadne, obrazowe przedstawienie, o spotęgowanie siły oddziałującego na zmysły spostrzeżenia: „PiekarSKI podjął myśl jak rękawicę“ (s. 35), „światłem w głowę dostał by osękiem od Wołocha” (s. 14), „strząsł się z zadumy, jako koń z wody” (s. 44), „spuszona, jak gilica” (s. 51).

Z chęci odtworzenia malowniczej barwności świata, jego kolorystycznych walorów, wynika zainteresowanie dla wszelkich subtelności odcieni, gry barw i światła, dla blasków i półtonów niemal rembrandtowskich (*das Malerische Wölfflina*):

A właśnie wtedy weszedł księżyc jasny na niebo i przypatrywał [!] spokojny zielonym szybom domków, co także światło udawać chciały [...]. [s. 56] i przez ten orszak biały, bezfarbny przepłynął [PiekarSKI] jak mucha ku farnej bramie: właśnie dziad kościelny podwoje odchyłał a w przybytku Pańskim ciemność kłóciła się z kilku lampami [...]. [s. 38]

— rzecz dzieje się wczesnym rankiem jesiennym.

Barwy ukazane są we wzajemnym oddziaływaniu, w określonym oświetleniu:

Marmurowe płyty czarne a białe krzyże szykowały w posadzce, a od niej lamperie siwe, wokół na łokieć, a pod oknem całą obijały ścianę. Szarawe futrowanie okien w ołowiane ramy wprawionych dziwny sprawiało skutek, bo nimi, jasność dniowa jakoby z czarnej paszczy komina lała się w komnatę tym pełniejsza i zawodziła po świecących cudach co tę izbę obległy. [s. 14—15]

Oto jak wydobyte są kontrasty świetlne:

Wejdz w schody wężowe, co do jej pierwszopiętra prowadzą jako wszystkie ówczesne budowy w sobie skręcone, w ciasnym czworoku [czworoboku?] podwórze w sobie mające, ciemno stąpającemu świecą, tako i ta nie zmieniła sposobu, ale dworaczka umiała z tej ciemności korzystać i tak zarządziła odrzwie komnaty ze schodów idące, iż je nagle otwarłszy, oblanys został bijącym światłem okien i powtórzonym ich odbraskiem w zwierciadłach weneckich — i olsnąłeś i musiałeś zmrużyć oczu, uchylić głowy i ten pierwszy mimowolny hołd złożyć dumnej pani komnat. [s. 13—14]

Słowo ma malować rzeczy, nie tylko je nazywać, i to malować w subtelnych tonacjach, w półcieniu, w grze blasków — jak w sztuce baroku.

Gest i mimika

Dążenie do ukazania zjawisk natury duchowej w kształcie plastycznym, dążenie do ich możliwie doskonałego unaocznienia rozpoznamy bez trudu w wyraźnym upodobaniu Magnuszewskiego do przedstawiania ekspresywnych gestów, ekspresywnej mimiki¹⁵. Gest koncentruje w sobie bardzo wielki potencjał emocjonalny. Niekiedy osiąga miarę symbolu:

Sapieha, w chwili plwania hetmańskiego, głową poruszył ku kolasie, niby ukłonem, niby przyzwoleniem zatowarzyszył tej pogardzie — i dwa te ruchy dwóch głów starych [tzn. plunięcie hetmana na Mejerin i pochylenie głowy Sapiehy] były jakby całą historią przyszłości tej niewiasty, całym wygadaniem się narodu [...]. [s. 31—32]

każde poruszenie rysów to jakby sylaba tego wyrazu, który jego głowę zajął, wyrazu którym żyje, który wziął za powołanie za byt swój. I tak się w tym cały stopił, że twarz jego nauczyła się tego wyrazu i patrząc na nią zgadłbyś to słowo „kacierz”, którego on wszędzie szukał. Otworzenie warg ku wymówieniu tego słowa, wciągnięcie nosa ku dołowi, zmarszczenie lica między nosem a policzkami, kacierzem mówiło — i przyrosło mu do twarzy jak piętno i stało się rysem powszednim jego ciała, jak było duszy. [s. 52]

od maluczka ruchy swoje urobił [Piekarski] w ich [lisowczyków] sposobie wojowania, że teraz iście jego przez komnaty miało coś z podsuwania się piatyhorców niepostrzeżenie pod wroga. [s. 33]

Jemu uczucia poznasz ze stąpań, jak duszę końską z oprawy kopyta. [s. 33—34]

usta już wszystko powiedziały [...], ino [...] ręce, oczy pozostały w postawie mówiącej. [s. 62]

Urszula całą swą postawą, uśmiechem, burymi oczyma szydersko rzuconymi w hetmana, potem skaczącymi do Kazanowskich po radość z triumfu, po wspólność uciechy, mówiła do wszystkich: „to ja karcę hetmana, to ja plwam mu słowami” [...]. [s. 85]

Zwykle mimika i gest są wyrazem przeżyć bohatera. Zdarza się, że idzie o wyraziste, prawie rzeźbiarskie przedstawienie postaci, bez przedstawiania gestom jakiegoś bliżej określonego znaczenia psychicznego:

¹⁵ Pamiętajmy o roli gestu w *Panu Tadeuszu* (a później u Norwida). Dla wyrazistego opisu zewnętrznego postaci interesujący jest obrazek J. Dzierzkowskiego *Hogarthowskie obrazy* („Dziennik Mód Paryskich”, 1843, nry 3—4). Podniętą było tutaj zarówno malarstwo rodzajowe, jak i powieść angielska. Warto zwrócić uwagę także na studium gestu, jakim jest obrazek Dzierzkowskiego (*ibidem*, 1842, nr 4) pt. *Bałaگوی*. W *Posiedzeniu Bacciarellego* mamy dłuższe rozważania bohatera na temat ekspresywności dłoni ludzkiej. Malarz, jak jaki poeta romantyczny, zastanawia się, co dałoby się odczytać z obrazu, w którym jedynym wykończonym fragmentem byłaby dłoń.

Wycięcie jego twarzy bladej i wyschłej miało rozdęte kości mazowieckich Polan i oczy siwe co się to ślepo rodzą, i ich mierność czoła, a na koniec krępość niewielkiego ciała, co ich udatniejszymi nad innych do konia czyni. [s. 33]

pogładziwszy czaple pióro u czapki zawołał wpółgłośno [...]. [s. 78]

Potarł łysinę krajczy Sieniawski bokiem mu stojący i wesoło pogładnąwszy: „no proszę, zawoła [...]”, a Lew Sapieha palcem orząc po kryształowej szybie rzucił im w mowę [...]. [s. 78]

kędy stał z pismem w ręku Piotrowski, kamerdyner Urszulin z nogą na poły wyciągniętą do biegu, z głową zadartą ku obliczu swej pani, czekający ino skinienia by zerwać z miejsca. [s. 91]

W podanych przykładach idzie głównie o bliższe określenie wygląków przedstawionych postaci, o ich charakterystykę zewnętrzną, ich specyficzny sposób zachowania się, postawę ciała, rysy. Przykłady z Sieniawskim i Sapiehą (s. 78) to wypowiedzi postaci, którym towarzyszy za każdym razem jakiś gest — u każdego odmienny. Autor *Zemsty* widzi ludzi nie tylko barwnie, ale i plastycznie, rzeźbiarsko. To podkreślenie charakterystyczności wyglądu postaci zróżnicowanych między sobą wyrazistymi cechami (gesty, postawa itp.) znamienne jest dla właściwej romantykowi pogoni za tym, co niepowszechnie, co odrębne, indywidualne i tę swoją indywidualność zaznaczające.

A b s t r a k c y j n o ś ć

Obok dążenia do konkretności, do zewnętrznego, barwnego i „malowniczego” ujęcia rzeczywistości (np. poprzez posługiwanie się słowami rzadko występującymi, o szczególnym smaku: „partezany”, „szczebiotliwość”, „przekonwiktował”, „niech się miętusi”), obok ujęcia w jej materialnej, „naocznej”, oddziałującej na zmysły postaci, zauważymy u Magnuszewskiego współwystępowanie przeciwnego bieguna: wydobywanie idei ogólnych, abstrakcji. Zjawiska traktowane są jako przejaw pierwotnej i nadrzędnej idei, są barwnym i plastycznym wyrazem, zewnętrzną manifestacją świata ścierających się pojęć oderwanych. Stąd niezwykle częste personifikacje (o czym mowa była także poprzednio). Rzeczom chętnie nadaje się rangę symbolu:

Chodkiewicz słuchał, oczy wlepił w owe gardło miasta, co mu na głos jego dumny, bojowy odpowiadało — i głos hetmana i głos miasta stanęły sobie naprzeciw jako dwaj ludzie, dwaj szermierze. [s. 27]

ten jeden głos żebraczy zdołał mu w serce zagadać, boć to był czysty wyraz niedoli tak obszernej jak jego przestronna zagroda. On go wziął za całą macierzyńską ziemię wołającą do synów swoich: „Pomocy sierocie!” A Sapiehy polityka zrozumiała ten głos powszechny rynkowy i rzekł Chodkiewiczowi [...]. [s. 28]

niewiasty, starce, dzieci i męskie postacie wychudłe, wszystko to gronem klękło u drzwi farnych: było to nieszczęście kłaniające się matce swojej kościołowi. [s. 37]

dwie myśli siadły w kolebę i leciały ku zamkowi z odkryciem ważnym. [s. 56]

Przekonwiktował Plichta, kiedy ażę szczebiotliwość uwierzyła. [s. 73]

— tzn. ludzie szczebiotliwi, plotkarki, charakterystyczne przy tym jest, że w dążeniu do pojęć oderwanych — cecha zamiast ludzi: „szczebiotliwość” zamiast ‘ludzi szczebiotliwych’ — nie traci autor z oka ich wartości „malowniczej”, na co wskazano omawiając ten sam przykład poprzednio.

i wszyscy patrzali na wyzywających się dwóch starców; na gniew siedzący w złotym stolcu niemocny, manelami spowijany — a przeciw niemu na dumę stojącą w całym swym niewinnym oburzeniu. [s. 84]

tam stanęła niesprawiedliwość w szacie odmówionego wsparcia. [s. 88]

— taka barokowa alegoria umotywowana kolorytem epoki odpowiada także tendencjom stylu Magnuszewskiego.

Zdarzające się metonimie („Sapiehy polityka zrozumiała”) służą tu dla wyabstrahowania cechy związanej z pewnym konkretnym przedmiotem.

W opowiadaniu Magnuszewskiego uderza chętnie posługiwanie się rzeczownikami odsłownymi¹⁶. Wynika to częściowo ze stylizacji archaicznej (w staropolszczyźnie rzeczowniki odsłowne były częściej używane), częściowo zaś z dążenia do abstrakcji — rzeczownik odsłowny obalając hierarchię ważności stawia pojęciową hipostazę na miejsce konkretnego przedmiotu wykonującego daną czynność. Przy tym ważne jest także, że nagromadzenie wyrazów o kategorii gramatycznej raczej rzadko występującej w normalnych tekstach nadaje dziełu swoistą wartość stylistyczną. Osiąga się zresztą także w ten sposób większą zwięzłość, unika się rozwlekłej hipotaksy („znak uroczysty zabrania przezeń głosu” (s. 29) zamiast ‘że zabierze głos’). Pewną rolę gra także, oprócz motywowanego kolorytem historycznym latynizowania składni, dążenie do oderwania czynności od podmiotu, do uczynienia z niej zasady świata poetyckiego (por. wyżej uwagi o dynamizacji przedstawienia). Ruch wy-daje się pierwszą zasadą bytu. Oto przykłady: „Otworzenie warg ku wymówieniu tego słowa” (s. 52); „król wraca [...] pełny myślenia” (s. 64; charakter czynnościowy podkreślony wyraźniej niż w wyrażeniu

¹⁶ Podobnie w *Posiedzeniu Bacciarellego* (s. 307):

„Łachmany skaczące w takt dzwonów, śpiew dyszący całą głupkowatością i ironią mazurską, piana wódki i piana szału, co mówią o hulce miasta, dygotanie członków z zimna i wpychanie się w łachmany, co mówią o nędzy, wszystko to stanęło w oczy Stanisława”.

'pełny myśli'); „Mowa [...] twarda obrzuceniem króla o łatwowierność” (s. 86); „sąd ludu był oświecony jawnością obrad, spowiadaniem się ryccerstwa” (s. 71; zamiast 'spowiedzią'); „brała kłaniania głów wielkich” (s. 77; zamiast 'ukłony'); „iście jego przez komnaty miało coś z podsuwania się piatyhorców” (s. 33); „śmiejowi szyderstwa dał czas powalęsanania na ustach” (s. 87); „każde poruszenie jego rysów to jakby sylaba tego wyrazu, który jego głowę zajął [...]. Otworzenie warg ku wymówieniu tego słowa, wciągnięcie nosa ku dołowi, zmarszczenie lica między nosem a policzkami, kacerzem mówiło” (s. 52); „Władysławowi zebrało się na zmarszczenie czoła” (s. 45); „miał [...] w głowie odmówienie posłuchania u króla” (s. 34; zamiast: 'odmowę'); „i uczucia w tym człowieku jeśliś chciał zbadać to [...] nie w poruszeniu rąk” (s. 33); „drzwi do drugiego pokoju były jakoby żegnaniem wojaczki” (s. 20).

Charakterystyczne, że niekiedy nawet dla nazwania wytworów używa się wyrazów oznaczających czynności („spowiadanie się” zamiast 'spowiedź'; „zawiedzenie” — 'zawód'; „kłaniania głów” — 'ukłony').

O wypieraniu rzeczy przez hipostazy mogłoby świadczyć również częste abstrahowanie epitetów, co jest mnożeniem fikcyjnych bytów pojęciowych (zjawisko zresztą dość powszednie w języku): „Otworzenie warg ku wymówieniu tego słowa” (s. 52) — 'wargi otworzone ku wymówieniu tego słowa'. Podobnie zresztą w wypadku rzeczowników utworzonych od przymiotników: „mierność czoła, a na koniec krępość niewielkiego ciała” (s. 33); „zeszło się [...] ze wspaniałej obszerności szaf [...], z czystej drogości sandału [...], na klejone pstrocinny” (s. 13).

S y m b o l

Stwierdziliśmy poprzednio, że barwnie i plastycznie przedstawiona rzeczywistość jest ujmowana przez Magnuszewskiego jako przejaw idei. Poszczególne zjawiska urastają często do miary znaku wyrażającego ogólne dążności epoki — stają się symbolami, a właściwie raczej alegoriami; jednostki skupiają w sobie cechy ponadindywidualne — stają się głosem sił przerastających poszczególnych ludzi, sił ścierających się, przeciwstawnych, wrogich¹⁷. Urszula Mejerin to symbol zachodnio-

¹⁷ W *Posiedzeniu Bacciarellego* konflikt polega na starciu dwóch rywalek walczących o serce króla: Grabowskiej, reprezentującej patriotyzm, i Luli, uosabiającej francuskie zepsucie. I we wcześniej ogłoszonej *Schadzce artystów* (Ziewonia, 1839, wydanie powtórne pomnożone) bohaterowie to nosiciele idei ogólnych: Alojzy Żółkowski to komizm, Tymon Zaborowski to marzycielska poezja. W *Schadzce* zaznacza się charakterystyczny dla romantyków regionalizm: obrazek jest przejawem „warszawskości” (charakterystyczna dla Warszawy owych czasów postać Żółkowskiego, ścisła lokalizacja akcji — w Ogrodzie Saskim). To związanie z regionem, zainteresowanie jego swoistą malowniczością, i co ciekawsze na tle

europiejskiej zniewieściałości, cudzoziemszczyzny wdzierającej się w surowy obyczaj sarmacki, uosobiony w postaci hetmana Chodkiewicza.

i dwa te ruchy dwóch głów starych [Chodkiewicza i Sapiehy] były jakby całą historią przyszłości tej niewiasty, całym wygadaniem się narodu, który głośnym śmiechem by ramami opasał tę chwilę [...]. [s. 32]

w krzykach, jakimi [jakie] zarzucają ojców [ojcom] naszych [naszym] siedział i krzyk prawd i pojmującego ogółu i dopiero zmalął, gdy niebaczne Zamojskiego słowo przerobiło go na krzyk jednego człowieka. [s. 71]

Symboliczny obraz pozwala tu na skrótowe przedstawienie, co jest jednym z celów stylistycznych Magnuszewskiego.

w prawo nie wchodź iżaliś nie poseł, w lewo iżaliś nie senator; w obie drzwi trzeba pukać naprzód sercem potem szlachectwem; droga ku nim jasna a prosta przez łby tatarskie, klucz do nich przy boku ci brząka [...], tam słowa rodzą prawa, prawa mężów a mężowie lud. Kiedy byś był przy tym wielkim porodzie obejrzałbyś matkę twą rodną jak się tam krząta, biedzi się koło dobra twego, jak rośnie wzdymana tyłą dziarskimi piersiami i wzbiera póty, aż wyleje żelaznymi ludźmi poza Bug [...]. [s. 4]

Opis izby poselskiej i izby senatorskiej staje się pretekstem ukazania dążeń narodu i jego przywódców w ekspresjonistycznie „upotwornionym” skrótowym obrazie symbolicznym matki rodzącej, obrazie, którego nie powstydziliby się unanimita Jules Romains¹⁸.

Dążąc do przepojenia fragmentu jedną skoncentrowaną „idea przewodnią” Magnuszewski redukuje niekiedy także mnogość cech, wyolbrzymia pewne przejawy kosztem innych:

Uczta zemsty poczyna się, patrzmy: ale nie ciekawością tłumu na zewnętrzny obraz [...]. My patrzmy we trzy oblicza, Mejeriny, Chodkiewicza, Piekarskiego; jedno drugiemu podawać będzie wrażenia, jedno drugie wichrzyć, burzyć, pomawiać, na nich odegra się całe zawiązanie dialogu; miecz odbłyśnie w oczach hetmana, w oczach Urszuli, ale jak odmiennie [...]. [s. 95]

W wymienionych tu przykładach jako cecha główna uderza spotęgowanie rzeczywistości, wzmoczenie jej potencjału emocjonalnego, niektóre obrazy (matka rodząca) odznaczają się swoistą *elephantiasis*. Zjawiska zmysłowo dostępne stają się skrótowym przejawem mocy rządzących za kulisami „naocznego” świata.

naszego romantyzmu: malowniczością miasta, wystąpi i w dokładnym opisie rynku staromiejskiego w *Zemście panny Urszuli*. Także i *Posiedzenie Bucciarellego* mieści wiele akcentów „warszawskich”, choćby w opisie insurekcji z charakterystyczną, jak twierdzi Magnuszewski, autentyczną postacią Jacusia, żebraka i piosenkarza owych gorących czasów. Regionalistyczne akcentowanie mazurskości w *Zemście panny Urszuli* nie przeszkodzi Magnuszowskiemu, po zmianie miejsca pobytu, stać się piewcą Pokucia.

¹⁸ Por. L. Spitzer, *Unanimismus in der Sprache Jules Romains. Stilstudien*. München 1928.

F a b u ła

Fabuła opowiadania ukształtowana jest dla monumentalizacji bohaterów. Konflikt hetman i Mejerin jest starciem dwu sił antagonicznych w narodzie: staropolskiego żołnierskiego męstwa i zniechęcającej cudzoziemszczyzny. W to starcie wciągnięte zostało całe otoczenie. Obie zmagające się siły ukazują nam się przy tym w barwnym konkrety, w całym kolorycie historycznym epoki. Oglądamy tło obrazu — Warszawę, później dwie „wrogie” kamienice w rynku, dwa „wrogie” mieszkania. Zawianiem akcji jest ogłoszenie za sprawą Mejerin bannicy na jednego z dworzan królewskich, który ją obmówił. Oburzony wszechwładzą królewskiej faworyty, Chodkiewicz spluwa na przejeżdżającą rynkiem Mejerin, wypowiadając równocześnie słowa potępienia pod adresem Zygmunta III. Hetman nie wie, że słowa jego usłyszy stąpający cicho, jak u dworu wypada, sługa Piekarski i niebaczne słowa weźmie za rozkaz. Piekarski, dodatkowo jeszcze poruszony rozpaczliwym widokiem uciekinierów z ziem ruskich, niosących zwłoki Żółkiewskiego (za klęskę pod Cecorą odpowiedzialny jest król), próbuje zamordować idącego na mszę króla. Zamach wykorzystuje Mejerin, by skompromitować zniechęconego hetmana. Wraz z jezuitą Bobolim próbuje podsunąć królowi myśl, że cios był inspirowany przez Chodkiewicza. Odbywa się przesłuchanie Piekarskiego, który nieprzytomny wymienia wprawdzie imię hetmana (punkt kulminacyjny), ale zaraz dorzuca tyle innych imion ludzi, którzy rzekomo kazali mu zabić króla, że jego zeznania nie mogą być wystarczającym obciążeniem hetmana. Mejerin usiłuje jeszcze poruszyć opinię publiczną przeciw Chodkiewiczowi — byłaby to dla niego klęska zupełna, gdyby okrzyknięto go królobójcą — ale to się jej nie udaje. W końcu dochodzi do posłuchania królewskiego, gdzie Zygmuntowi wyraźnymi aluzjami mierzącemu w hetmana odpowiada Chodkiewicz wprost, że jest niewinny. Król się waha, byłby skłonny przebaczyć. Jednak Mejerin interweniuje, celowo niezręcznie poprawia okrycie nóg królewskich, co sprawia ból Zygmuntowi i odwraca myśl jego od przebaczenia. Nie atakując już hetmana, król występuje z ogólnymi zarzutami, na co ostro odpowiada Chodkiewicz, i na tym kończy się posłuchanie. Chodkiewicz otrzymuje jednak rozkaz, aby był obecny przy straceniu Piekarskiego. Scena kaźni to napięcie bólu u hetmana i tryumf Mejerin (choć niezupełny, bo sam hetman wyszedł obronną ręką).

Obok wątku Mejerin—Chodkiewicz występuje jeszcze ubocznie drugi: Mejerin i jej ulubieniec Hans. Wątek ten został wprowadzony w celu bliskiego scharakteryzowania bohaterki (podwójne życie) i ożywiającego narrację napięcia (element tajemnicy). Wątek ten stanowi także pretekst dla wirtuozerskiego opisu cieni i blasków pokoju oświetlonego je-

dynie ogniem kominka. Jedynym powiązaniem z akcją główną są słowa Hansa, wyjaśniające, że skazany na banicję dworzanin wiedział o mogącej skompromitować bohaterkę opowiadania prawdzie. Na tle akcji dramatycznie zwartej, przechodzącej od starcia do starcia, od jednego napięcia emocjonalnego do drugiego, wątek Hansa jest trochę „odśrodkowy”.

Skoncentrowanie i napięcie fabuły współdziała niewątpliwie w wytworzeniu atmosfery „monumentalności”. Koturnowości opowiadania sprzyja również element tragizmu u hetmana i u Piekarskiego. Hetman jest „winny bez winy” — cierpi, będąc w jakiś sposób współodpowiedzialny za królobójstwo — dziś powiedzielibyśmy, że zabójstwa pragnęła jego podświadomość. Tragizm Piekarskiego ma w sobie więcej fatalizmu. Tego oddanego bez reszty hetmanowi człowieka, jakby przeznaczonego, aby być narzędziem woli wyższej, zgubił — w interpretacji autora — dworski krok:

„Nie widzieli mnie, nie słyszeli, dworskom stąpał, oj! dworsko raz pierwszy, i to mi na złe wyszło — ojcie! kiedy wam stąpić przyjdzie, bijcie całą nogą w ziemię, aby głośny był każdy krok wasz rzucony; powiedzcie ludziom, że przyduszony krok Piekarskiego zrobił go zbrodniarzem, szaleńcem — bom zeszedł nieszczęsny głos, którym cicho wtedy rozmawiało serce wielkiego człowieka z jego duszą — jam głos ten słyszał, jak ciebie słyszę ojcie mój, i ręka mi zagrała wolą szaloną, niepowszednią; mnie się zachciało być większym, jak ów duch rozmawiający”¹⁹. [s. 62]

Podkreślenie fatalizmu mamy w determinacji Piekarskiego. Zatracać własną osobowość staje się, we własnym poczuciu, wyrazicielem woli narodu. Zbrodnię spełnia w przekonaniu jej konieczności. Ponosząc karę doznaje oczyszczenia, uwzniośla się, swoją męką okupuje winę, i dlatego to on ma prawo litować się nad hetmanem.

Charakterystyczne, że zakończenie fabuły nie wprowadza wyrównania potencjału, tzw. harmonii moralnej. Hetmana i Piekarskiego spotyka kara za „wspólną” winę. Natomiast przewrotność Mejerin tryumfuje (choć niezupełnie, bo Chodkiewicz, poniósłszy klęskę, nie został jed-

¹⁹ Ta moralna motywacja (szkodliwość dworactwa) jest właściwie zbędna i wydaje się doczepiona sztucznie, osłabia też „fatalną tragiczność” bohatera. Psychologiczna motywacja decyzji Piekarskiego przeprowadzona jest wystarczająco obszernie i przekonująco: to człowiek ukształtowany przez obóz wojenny (bez żadnych nawet chwilowych skłonności do dworactwa), nawykły do ślepego posłuszeństwa, nie analizujący rozkazów wodza — zgadujący je w lot i spełniający bez najmniejszej wątpliwości wewnętrznej. Ta ślepa wierność bez samodzielnej refleksji sprowadza klęskę Piekarskiego. Do katastrofy jest on w dużej mierze predysponowany przez środowisko, w jakim wyrósł. Warto zauważyć, że pewne nawyki w zachowaniu się, pozornie bez znaczenia (tu sposób chodzenia), także u Norwida grają rolę decydującą w rozwoju akcji (zbyt głośne mówienie w *Stygmacie*).

nak zupełnie zdruzgotany). Zło nie zostało zlikwidowane. Konflikt Mejerin—hetman może w każdej chwili odżyć. Jak widać, bardzo oddaliśmy się od pojęć klasycyzmu. Dramat zakończył się zawieszeniem konfliktu, a nie rozstrzygnięciem i wyrównaniem potencjału. Wynika to w części z gatunku (opowiadanie), obejmującego raczej epizod życia niż pełną i zakończoną historię, jak w powieści i tragedii. Oto jak kończy się ich sprawa:

Tą razą patrzy śmiało w okno hetmańskie, wyzywa okiem na nowe spotkanie, na nową walkę. Jakże hetmanie? Chodkiewicz stał jeszcze w oknie [scena zaraz po egzekucji], ona mu patrzy z koleby, chce przypomnieć ową chwilę obelgi „Plwaj” zdaje się mówić całą tryumfującą zemstę. Ale u niego w oczach wciąż ino odbłysek miecza i głowa lecąca ku niemu. [s. 99—100]

Ostatnie zdanie wspaniałe w swej sugestywności: obraz śmierci Piekarskiego wrył się w świadomość hetmana i trwa tam wciąż żywy. Jest tu i świetna obserwacja psychologiczna, i mistrzostwo stylistyczne w zaakcentowaniu statyki obrazu przez usunięcie orzeczeń: nie ‘głowa, która leci’, ale „głowa lecąca” — jest w tym utrwalenie aktu momentalnego. Brak orzeczeń prowadzi również do emocjonalnej kondensacji zdania nie obciążonego balastem słów, niepotrzebnych dla oddania istotnego sensu sytuacji. Nie bez znaczenia jest też linia melodyczna zdania ujęta w dwie klamry: „u nie g o...” i na końcu zdania „głowa lecąca ku niemu”. Zresztą postawienie „ku niemu” w tak ważnej, z punktu widzenia rytmu, pozycji podkreśla znaczenie psychologiczne tego okolicznika miejsca: głowa Piekarskiego leci ku hetmanowi, bo Chodkiewicz czuje się odpowiedzialny za to, co się stało. W jego wizji wewnętrznej głowa ta jakby wskazuje na właściwego winowajcę.

Walka Mejerin—hetman nie jest zakończona. Ale też nie o klęskę i unicestwienie ludzi tu idzie. Barwność romantycznego historyzmu, odtworzającego epokę w całym bogactwie szczegółów, nie powinna nam przesłaniać rzeczy dość istotnej: konflikt dwu osób, mimo pełnowymiarowości, w jakiej osoby te są nam pokazane, pełni tu rolę nie całkiem samodzielnią. Jest bowiem, w rozumieniu autora, wcieleniem konfliktu sił dziejowych.

Stylizacja

Wrażenie dominujące w trakcie lektury *Zemsty panny Urszuli* dałoby się określić jako wirtuozerskie igranie formą przeciwstawioną materiałowi. Manifestacyjne, trochę „na pokaz” kształtowanie surowego materiału jest dla Magnuszewskiego wprost koniecznością. Amorfizm, wzruszeniowa mgławicowość bez kształtu obce są temu romantykowi z krwi i kości.

Już na początku opowiadania uderza nas barokowym wyrafinowaniem, wypełniony mnogością zmieniających się obrazów, opis Warszawy.

W dalszym ciągu opowiadania tonacja się nieco zmienia — zamiast niespokojnych, falujących barokowo linii stylizacja dąży do zmonumentalizowania przedstawień. Nawet domy stają się wyrazem i symbolem różnych epok, różnych ideałów życiowych. Zmonumentalizowane są także dialogi — będące starciem postaw, a nie rozmową partnerów.

Stylizacją jest paralela między Piekarskim i księdzem. Obaj przygotowują się do złożenia ofiary — jeden krwawej, drugi bezkrwawej. Wyzyskano tu ulubiony w romantyzmie „zgrzyt dysharmoniczny” — kontrast „makabryczny” między obrazem i jego treścią (ofiara Bogu i zbrodnia). Podobnie jak w stylizacji Bobolego na błogosławiącą matkę, gdzie wygrano niesamowitość kontrastu między obrazem łagodności matczynej a złowrogą rolę jezuitę.

Stylizacją jest świetna psychologicznie scena, gdy Mejerin — zgodnie z prawami podświadomego kojarzenia — usiłuje dyskretnie połączyć w umyśle Bobolego słowo „kacierz” z określeniem „inspirowany przez Chodkiewicza”:

Zerwała się Urszula, bo widno jej, wstało jej słońce, rozum wstał z jednym imieniem Chodkiewicza i strząsała sobą tak mocno aż zaszeleściły robroiny; zbudziła Bobolego i mocnym zarzekła głosem: „więc ów Piekarski? — kacierz, kończył Boboli — u Chodkiewicza?” — Dworzanin i kacierz. U Chodkiewicza — powtórzyła Mejerin, ale tą razą wolniej kładła to słowo, aby jego brzękiem rozbudzić zupełnie Bobolego, aby to imię jemu jak jej dało coś do myślenia, aby je przywiązać do czynu sługi, aby je wszczepić tak do owego zamachu jak ona je wszczepiła do swojej zemsty. Tą nazwą „Chodkiewicz” chciała tak opasać umysł Bobolego, aby nie wspomniał słowa kacierz bez Chodkiewicza. Ona miała ku temu imieniowi zemstę swoją, trzeba było jemu urobić stosowną dla niego iżby jego duchownego charakteru dotknęła. Więc mu wykląda teraz, jak herezja z wysoka iść musi i plugawi naród nieświadomy: jako panowie pierwszym są ku temu pochopem, jak słudzy stąpają śladem panów swoich; „kto wie” Mejerina dalej nie bierze na siebie tłumaczenia [„unaoczniająca” przeżycia postaci mowa pozornie zależna], rzuciła księdzu światło, on sam już dalej poleciał, kończy myśl, która mu jasno już na czole pływa; a gdy Urszula próbując go raz jeszcze tym imieniem Chodkiewicza cisnęła; Boboli nań zwyczajną swą odpowiedział myślą: to kacierz. [s. 55—56]

Zwróćmy uwagę na zmienną dynamikę i swoistą melodykę tej sceny wystudiowanej mistrzowsko dla wygrania wszelkich możliwych efektów. Nie jest to zwykły „realistyczny” dialog, naśladowujący „przypadkowość”, amorficzność rozmów codziennych. Najpierw mamy mocny akcent („zerwała się... rozum wstał... strząsała sobą... mocnym rzekła głosem”), później powolny spadek dynamiki i tonu *fortissimo*, wyrażający się zwolnionym rytmem zdania pytającego, zwalniającym tempo czasem niedokonanym („Kacierz, kończył Boboli”). Później zwolniona regular-

ność intonacji pytającej („U Chodkiewicza? — Dworzanin i kacerz”) — zwolnione: „U Chodkiewicza?...”. Zwolnienie tempa podkreślone zostało rozbudowanymi paralelnie zdaniami pobocznymi, które — wyjaśniając długo motywy czynu Mejerin — nie wnoszą do „akcji” żadnego nowego wydarzenia. Tak samo następne rozbudowane zdania stanowią przerwę, „odpoczynek” w akcji sceny. I znów dynamiczniej, dzięki unaoczniającemu *praesens historicum*: „Więc mu wykląda teraz...”, i znów przyspieszony rytm paralelizmów w nerwowym nieco wyliczaniu własnych racji: „jak herezja... jako panowie... jak słudzy...” Potem zwolnienie tempa w „uteraźniejszającym” unaocznieniu przeżyć w mowie pozornie zależnej („nie bierze... tłumaczenia”). I znów mocny akord na zakończenie: „a gdy cisnęła... odpowiedział... to kacerz”. Scena przekonywania Bobolego rozegrana została jak mały dramacik o psychologicznej akcji, zbudowany bardzo regularnie, ze świadomym prowadzeniem linii napięcia, z klamrowym (otwierającym i zamykającym) akcentem dynamicznym, nie mówiąc o subtelności rysunku psychologicznego (działanie na naładowaną obsesjami podświadomość jezuity w myśl zasady odruchu warunkowego).

Mistrzowsko ukształtowana została odpowiedź króla Chodkiewiczowi: nerwowy, niespokojny, regularnymi amfibrachami „rąbany” rytm wyjąkanego tłumaczenia; krótkie zdania samodzielne, nie łączone ze sobą podrzędnie, retorycznie ukształtowane — z paralelnymi poprawieniami się: „bolał, boleje, słuchał, usłuchał”. Wypowiedź świetnie odzwierciedlająca wewnętrzny niepokój króla jest przy tym świadomie skonstruowana i obliczona na efekt formalny; nic tu z naturalistycznego złudzenia o przenoszeniu rzeczywistości „na żywo” w sztukę:

„— O jam nie winien, zatoczył król nieśmiało, śmierci jam nie winien, jam bolał, boleje, słuchał, usłuchał jam mu pomocy nie dostał, nie mógł, radzono tak”. [s. 89]

Stylizacją jest powrót pod koniec akcji motywu oplwania, który był jej zawiązaniem.

Jak istotnym założeniem opowiadania Magnuszewskiego jest stylizacja, świadczy fakt, że fragment przedstawiający rozmowy ulicy komentującej oskarżenie Chodkiewicza o królobójstwo, utrzymany w tonie realistycznym (rozmowy ludu to motyw od czasu *Cromwella* Hugo popolity, szczególnie w dramacie romantycznym — u nas np. w *Kordianie*), razi nas jako coś sprzecznego z wymową artystyczną całości.

Stylizacją także, a mniej dążeniem do odtworzenia rzeczywistości epoki „jako takiej”, jest historyzm opowiadania, manifestacyjny koloryt lokalny: archaizmy językowe, realia obyczajowe (stroje, umeblowanie), psychologia postaci (krewkość hetmana-żołnierza, rozważa Sapiehy-statysty, popędliwość Mejerin okazującej swój gniew na zewnątrz: „wścieka

się, kąsa wargi, z krzesła w krzesło przerzuca, targa paramantelki” (s. 75) — zupełnie jak „jędza” z któregoś z barokowych poematów; ograniczoność wiernego sługi-żołnierza Piekarskiego, wychowanego w obozie, w kulcie dla hetmana, co też się okaże dlań zgubne). Archaizująca stylizacja językowa przejawia się zresztą nie tylko w posługiwaniu się słownictwem, formami gramatycznymi czy syntaktycznymi już nie używanymi, ale także w dążeniu do dosadności, obrazowości cechującej staropolszczyznę, a przede wszystkim w zwrotach zaczerpniętych z retoryki baroku (personifikacje, alegorie, rzymska lakoniczność zdania, pewne utarte a pompatyczne obrazy):

Te marszczki to okop myśli zbrojnych ku dobru ojczyzny [...]. [s. 23]

panom radnym już nie tak pilno ciągnąć wóz Rpltej. [s. 26]

„na pracę ciurów zeszyły prace wysokich urzędników moich, trybuną ich, okno; mieczem ich, plwanie; celem harców: białogłowa; dobra zabawa, a tam na Czerwonej Rusi wieś w popiele, Tatary w miastach, wojska w nieczynie! tam was nie ma, bo tam nie ma rynków ni gawiedzi, co by w płasy biła; tam pustka”. [s. 87—88]

Mamy tu antytetyczne zestawienia: „mieczem plwanie, celem harców białogłowa”, symetryczne uszeregowanie paralelizmów: „trybuną... mieczem... celem harców... wieś... Tatary... wojska...”, mamy rzymską lakoniczność zdań.

Stylizacji służą też takie omówione poprzednio cechy, jak skrótość, dążenie do konkretności, symboliczność, hipertrofia gestu itp. Chwyty artystyczne dobierane są według ich przydatności dla możliwie intensywnego ataku na psychikę odbiorcy (koncentracja — skrótość, dosadność — konkret, dynamika — dramatyczność, syntetyczność — symboliczność, gest wyrazisty „rzeźbiarski”, często zbyt przesadnie „surrealistycznie” wyakcentowany, np. stąpienia Piekarskiego czy Piotrowskiego oczekujący na rozkaz Mejerin z wysuniętą nogą, co robi na nas niezwykle wrażenie — jak zwolniony film). Często pojawiają się obrazy swoiście wyolbrzymione:

stara Warszawa, wąska, ciemna, pokurczona, ku rynkowi brzuchata, wygląda tak z góry jako Turczyn zasiadający na Bejram, kiedy obie nogawice zarzuci pod siebie węzłowatym kręgiem²⁰. [s. 5]

²⁰ Wydaje się, że personifikacje dynamizujące opis miasta stanowiły rodzaj *topos* stosowanego przez wielu autorów epoki. Por. W. Chodźkiewicz, *Trzy lilie*. Wilno. 1846, s. III—IV:

„Pomiędzy nimi [kamienicami] — ukryty, drewniany domek; ten zgrzybiały trzęsący się starzec, z dziwnym, spiczastym dachem, skromną pokryty gontą — pochylał się naprzód jak stary szlachetka, z naciśniętą kapuzą na oczy i zdawał się uciekać z pośrodku tych wystrojonych niewiast [tzn. innych kamienic], z własnej siedziby, nie chcąc patrzeć na te gorszące przykłady ich zbytku, a co bardziej, żalując może gdańskich spleśniałych talarów”.

Często obrazy są wewnątrznie skontrastowane, i przez to pełne szczególnej grozy, jak zestawienie dwóch ofiarników, Piekarskiego i księdza, czy obraz Bobolego jako kochającej matki. Spotykamy szokujące zestawienia metaforyczne, jak np. miasto-potwór (mowa nie o demonicznym Paryżu, ale o spokojnej Warszawie z XVII w.) albo grzebień-rozum wyczesujący myśli, wreszcie troski-upiory. Niejednokrotnie dochodzi przy tym do naruszenia normy językowej (o czym była już kilkakrotnie mowa). Tu trzeba by dodać, że łamanie normy językowej nie zawsze daje korzystny efekt artystyczny. Bardzo często mamy do czynienia po prostu z manierą, z sileniem się na oryginalność, z wprowadzaniem form nie umotywowanych niczym poza dążeniem do niezwykłej nowości, np. „zwitać”, „zarzekła” czy manieryczne unikanie zaimka osobowego. Dla uzyskania efektów plastycznych czy składniowych pojawia się nieprawidłowe użycie wyrazu koślawiące jego sens, np. „Głosy różne rwą się za tym stękiem” (s. 97; mowa o krzyku Piekarskiego podczas egzekucji) czy „głos piskliwy”, który „huczy” (s. 97) albo „do szablicy nie tak już drze się młódź” (s. 27) — choć nie idzie tu o konkretną tak czy inaczej uczuciowo zabarwioną ‘szablę’, ale o pojęcie ogólne ‘rwać się do walki’; również „drze się” zostało użyte gwoli malowniczości, a wbrew sensowi, bo z sensu wynika coś przeciwnego: że młodzież się wcale nie pali do wojaczki. *Curiosum* składniowym jest np. następujące zdanie:

Wycięcie jego twarzy bladej i wyschłej miało rozdęte kości mazowieckich Polan i oczy siwe co się to ślepo rodzą i ich mierność czoła, a na koniec [przypominamy podmiot zdania: „wycięcie twarzy”] krepość niewielkiego ciała, co ich udatniejszymi nad innych do konia czyni. [s. 33]

Widać, że poecie pozwalającemu sobie na takie grzechy językowe nie o wartość logiczną i jasność wypowiedzi szło przede wszystkim, ale o siłę oddziaływania, osiąganą nieraz świadomymi dziwactwami i łamaniem normy ²¹.

²¹ To uwrażliwienie na formę, wywodzące się po części z romantycznego zamiłowania do malowniczości, charakterystyczności, z nowych wzorców estetycznych („żywe” piękno na miejsce „doskonałości”, „poprawności”), stanowiłoby na naszym gruncie podobną fazę rozwoju romantyzmu, jak kult piękna u T. Gautiera, w młodości romantyka, na starość parnasisty. Wyniesienie sztuki przez romantyków na jedno z najwyższych miejsc w hierarchii ważności (sztuka — pełne poznanie, sztuka — ucieczka przed podłością życia) wiodło do autonomizacji wartości artystycznych, do uznania rozkoszy twórczej artysty za rzecz najważniejszą (por. A. Cassagne, *La théorie de l'art pour art en France*. Paris 1905). Poprzez fazę bujności formalnej, fazę swobodnego próbowania własnych możliwości wirtuozerskich wiodła droga do ideału cyzelatorstwa i walki mistrza z opornym materiałem (T. Banville). Warunki zewnętrzne polskiej rzeczywistości nie pozwalały na

Ekspresjonistyczna deformacja służy syntetycznemu symbolizmowi: w *Zemście* podstawowym założeniem jest heglowska dynamika przedstawionego świata, gdzie walczą idee ponadindywidualne skupiające w sobie mnogość poszczególnych zjawisk. I założeniom tym podporządkowana została cała struktura artystyczna utworu, który jest jednym z wybitniejszych osiągnięć naszej prozy w pierwszej poł. XIX wieku.

taki rozwój naszej literatury. Magnuszewski byłby tutaj dowodem, że i my mieliśmy początki podobnego etapu. Gałąź ta jednak nie miała historycznych szans rozwoju.