

Bogdan Zakrzewski

"Ach, to była dziewczica..." : o Mickiewiczowskiej Platerównie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 67/3, 83-105

1976

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.

BOGDAN ZAKRZEWSKI

„ACH, TO BYŁA DZIEWICA...”

O MICKIEWICZOWSKIEJ PLATEROWNIE

W moim pokoleniu to powiedzenie kojarzy się jeszcze nieodmiennie z głośną niegdyś balladą Mickiewicza pt. *Śmierć pułkownika*, poświęconą wydumanej bohaterce powstania listopadowego, Emilii Plater. Z wierszem, którego balladowa puenta nabrała omal samoistnego życia literackiego:

Ach, to była dziewica,
To Litwinka, dziewica-bohater,
Wódz Powstańców — Emilija Plater!

Moja znakomita znajoma, gdym gawędził z nią o zawrotnej karierze Platerówny w patriotycznej legendzie narodowej, zapytała z udaną naiwnością: „Ale czy rzeczywiście była ona dziewicą?” Pytanie pozornie uzasadnione, bowiem w powstaniu styczniowym pojawiają się również tego typu (mniej głośne, oczywiście) bohaterki, na które już współcześni pisali pamflety czy paszkwile, łącząc ich bohaterski zawód z innego rodzaju „posługami” wobec znakomitych skądinąd przywódców powstania. O Platerównie tego powiedzieć nie można. Nie dlatego, że była z natury szpetna, a więc mało ponętna (owoczesna ikonografia rozanieliła jej grube rysy i wyszczupliła „podsadkową” kibić, nadając im romantyczny wygląd delikatnej, szlachetnej „dziewicy” według archetypowych wzorców piękna istot dokonujących najświętszych dzieł!). Przekazy źródłowe — skąpe zresztą — bardzo wczesnie stylizowane na żywoty świętych „za narodową sprawę” (romantyzm miał całą galerię tych świętych, np.: Artur Zawisza, Karol Levittoux, Teofil Wiśniowski), nie mogły w tej konwencji nawet aluzyjnie kompromitować tej „dziewicy-bohater”, choć we wspominkach pamiętnikarskich, a częściej jeszcze w późniejszej beletryście „dorabiano” nieco sercowych, tkliwych jej przygód. Wyreżyż nas przecież znakomita anegdota pt. *Francuz i dziewica*:

Kiedy pewien Francuz przebywający w Warszawie dowiedział się, że na Żmudzi walczy w powstaniu dwudziestoczteroletnia hrabianka Emilia Plater zwana „żołnierzem-dziewicą”, zawołał:

— Dwadzieścia cztery lata i jeszcze dziewica!

Obecny przy tym generał Józef Bem natychmiast odparował nietaktownemu młodzieńcowi:

— Dwadzieścia cztery lata i już bohater, *monsieur*¹.

Jej „dziewictwo”, tak „autorytatywnie” odkryte w balladzie Mickiewicza, dotyczyło przecież zupełnie innych, ważniejszych dla epoki znaczeń.

Tym terminem — w różnych jego funkcjach — posługiwał się Mickiewicz wielokrotnie w swej twórczości². Począwszy np. od *Dziewicy Darczanki* czy od słynnej ballady *Switezianka* o zbanalizowanym później incipicie („Jakiż to chłopiec piękny i młody? / Jaka to obok dziewica?”) poprzez np. „morową dziewicę” z *Konrada Wallenroda*, „dziewicze jagody stawu” z *Pana Tadeusza* czy „serce dziewicze” Tadeusza Soplicy i „dziewicę” Zosię, która „krzyknęła boleśnie” na jego widok, i inne. Prócz folklorystycznego wykładu („dziewica morowa”) owe przykładowo wybrane konteksty terminów są prawie jednoznaczne. *Słownik języka Adama Mickiewicza* przynosi obok bogatych egzemplifikacji cytacyjnych również propozycję ich układu w dwa bloki przy haśle „Dziewica”: 1) „Młoda dziewczyna, panna”; 2) „Kobieta, która zachowała niewinność”. W pierwszym bloku znalazły się interesujące nas wersy: „Ach, to była dziewica...” Natomiast przy haśle „Dziewiczy”, w bloku cytacyjnym „Odnoszący się do młodej dziewczyny, panny; dziewczęcy”, odnajdujemy inny cytat z *Śmierci pułkownika*: „Lecz ten wódz, choć w żołnierskiej odzieży, / Jakie piękne dziewicze ma lica?” Ale *Słownik* — oczywiście nie wyodrębnia toposu dziewicy w heroicznym jego znaczeniu.

Nas interesuje kontekst pogłębiony symbolicznym znaczeniem toposu i jego aluzyjnością biblijną czy nawet antyczną. Dziewica — *virgo intacta* — nietknięta, czysta, jakby *virgo Vestalis* (w świątyni Westy płonął stale podsycany przez westalki ogień, symbol trwałości państwa rzymskiego), a więc godna realizacji najświętszych spraw, także narodowych. Przeciwstawne sobie pojęcia „czystości” i „nieczystości” występują w kulturze wielu ludów pierwotnych i w wielu religiach starożytnych. Czystość ową utożsamia się już to z czystością fizyczną, już to — moralną. Pojęcia czystości i nieczystości rytualnej mają ogromne znaczenie w wielu wierzeniach i obyczajowościach. Ta „odwieczna” świadomość kulturowa znaczenia owych pojęć wiąże je często z wyobrażeniem topicznym owej czystości. Jest nim dziewica sakralizowana lub przeznaczona do wielu wzniosłych, świętych celów i ofiar. A więc jej upostaciowaniem bywa najczęściej dziewica-bohater (*virago*), często męczenniczka za wiarę, za ojczyznę, za własną cnotę. Tysiące takich dziewic płacze się po różnorodnych legendach i żywotach, jakże często przetwarzanych i adaptowanych

¹ Cyt. za: *Stańczyk, czyli śmiejmy się przez cały rok*. Warszawa 1970, s. 10.

² Zob. *Słownik języka Adama Mickiewicza*. T. 2. Wrocław 1964, s. 338—339.

wanych w bujnej literaturze straganowo-odpustowej. Jej czytelnicy szczególnie chętnie smakowali, adorowali ów wzorzec niedościgły, uwikłany zawsze w jakieś piramidalne sytuacje, wiążące się np. z perwersyjną erotyką, zatajaniem płci lub obojnactwem, z wymyślnymi męczarniami itd. Dlatego ten typ bohaterki ma liczne potomstwo literackie, gwarantuje bowiem szeroką i skuteczną komunikatywność społeczną owego toposu, uskrzydla jakby wyobrażenia ludzkich tęsknot za ideałem. Nie należy natomiast — z istotnych a wiadomych względów — utożsamiać owego toposu dziewicy-bohaterki z... amazonką, jak to robią badacze legendy Platerówny, przy innej zresztą okazji.

Dziewica Orleańska była w legendzie nowożytnej najgłośniejszą realizacją tego toposu, szczególnie bliskiego czasom Mickiewiczowskiej Platerówny: młoda wieśniaczka, wyraziicielka uczuć patriotyzmu mas ludowych Francji, święta męczenniczka (jej beatyfikacja i kanonizacja nastąpiła dopiero w XX w.), rozśławiona owocześnie w literaturze (Wolter, F. Schiller), w muzyce (F. Liszt, G. Verdi), w rzeźbie (F. Rude), w malarstwie (P. Delaroche, J. A. D. Ingres). Wiemy, że Mickiewicz jako student również sięgał po ów motyw „zbezczeszczony” przez Woltera, przekładając fragmenty jego *La Pucelle d'Orléans*, które zatytułował *Dziewica Darczanka*.

Niebywały rozgłos europejski bohaterstwa Emilii Plater i balladowej o niej legendy Mickiewicza zawdzięcza się w głównej mierze owemu uludowionemu i mesjanistycznemu toposowi dziewicy-bohaterki, nieodmiennie kojarzonemu z Joanną d'Arc. Potwierdza to w sposób klasyczny Pierre Simon Ballanche w natchnionym wstępie do książki Józefa Straszewicza *Emilie c-sse Plater, sa vie et sa mort*, gdzie porównuje „*la vierge polonaise*” z Joanną d'Arc:

*Emilie Plater se crut une mission semblable pour sa malheureuse patrie. Comme Jeanne d'Arc, elle n'eut d'autre sentiment que celui d'une mission auguste et sainte: ce fut le souffle même de sa vie héroïque. Elle mourit en même temps que cette Pologne tant aimée*³.

I w zgodzie jakby z Mickiewiczowską koncepcją ludowej ballady: śmierć rodzi życie, ów mistyk woła:

*Elle [tj. Polska] a été crucifiée, et du haut de sa croix elle a crié à l'Europe: „Pourquoi m'avez-vous abandonnée?” [...] Et le fruit de l'expiation sanglante n'est point perdu. La gloire et le salut survivent à la mort*⁴.

Zarówno w polskich wierszach na jej cześć, np. Konstantego Gaszyńskiego czy Antoniego Edwarda Odyńca, jak i w obcych, np. Justyna Mau-

³ P. S. Ballanche, wstęp w: J. Straszewicz, *Emilie c-sse Plater, sa vie et sa mort*. Paris 1835, s. xij. Straszewicz również pisze (s. 29), iż Orleanka była niedościgłym wzorcem dla Platerówny.

⁴ *Ibidem*, s. x.

rice'a⁵, Luizy Anny Twamley⁶, i w licznych niemieckich, np. w anonimowym *Die Gräfin Plater*⁷ czy u Ernsta Ortleppa⁸, topos „dziewicy orleańskiej” lub zamiennie „dziewicy-bohater” jest na ogół w stereotypowym guście. Jego uniwersalna eksploatacja poświadcza zapotrzebowanie epoki na takiego bohatera nowych czasów, poświadcza wielką popularność tego toposu w realizacji idei „ducha czasu”. Dlatego np. tak głośne uznanie zdobyła ówczesnie grecka bohaterka Bobolina, walcząca o wolność swego narodu. U nas poświęcano jej wiersze (np. Józef Dunin Borkowski⁹) i przyrównywano do niej, oczywiście, naszą dziewczycę-bohater: „Cześć ci, polska Bublino! cześć ci, Platerówno!”¹⁰.

Ale nawet w „zwycajnym” doniesieniu dziennikarskim (*nb.* nieprawdziwym) Platerówna i jej towarzyszka Maria Raszanowiczówna są nazwane z racji swego bohaterskiego wojowania — dziewczycami: „Kurier Polski” z 31 lipca 1831 (nr 583) informuje: „Przybyła do Warszawy panna Plater, dowódca ułanów żmudzkich, wraz z drugą dziewczycą, swoim adiutantem”. Przecież tak by nie komunikowano wówczas o przyjeździe zwykłych podróżniczek „z towarzystwa”.

Mickiewicz zdawał sobie sprawę, iż eksponowany przez niego topos dziewczicy-bohater jest niezawodnie komunikatywny dla szerokiego odbioru patriotycznych treści ballady, która przecież była balladą o przyszłym powstaniu, dla przyszłego powstania ludowego. Dziewica-bohater była dla poety wyobrażeniem cnoty, którą definiował m. in. w swym haśle słownikowym:

C[nota] kobieca — czystość ciała. Od przeszłego wieku już i w pismach o kobietach cnota znaczy często patriotyzm. [D 7, 265]¹¹

⁵ *Élégie* (cyt. za: Straszewicz, *op. cit.*, s. 336):

*Salut à toi, salut vierge, auguste héroïne,
Jeanne d'Arc de la France! oh! quel front ne s'incline
Devant ta vie et ton cercueil!*

⁶ *From verses to the Memory of the countess Emilia Plater* (cyt. jw., s. 346):

*And oh! if „the lion will turn and flee
From a maid in the pride of her purity”,*

⁷ *Den wie Johanna, als das Land der Franken* (cyt. jw., s. 342—343):

*Von fremder schaar mit untergang bedroht,
[.]
Und mit Johanna du ein gleich geschmeide,*

⁸ *Gräfin Plater*. W: S. Leonhard, *Polenlieder deutscher Dichter*. T. 1. Kraków 1911, s. 139.

⁹ J. Dunin Borkowski, *Wybór poezji*. Wydał i opracował A. Ważyk. Warszawa 1950, s. 76.

¹⁰ *Na obchód 29 listopada*, utwór anonimowy drukowany w „Zjednoczeniu” (1831, nr 32). Cyt. za: J. Znamirska, *Liryka powstania listopadowego*. Warszawa 1930, s. 146.

¹¹ W ten sposób lokalizujemy cytaty z edycji: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. Warszawa 1955. Pierwsza liczba po skrócie wskazuje tom, następane — stronicę.

Bohaterstwu wyjątkowych (dla dziejów narodu) kobiet romantyzm z reguły przydawał atrybut dziewictwa, sakralizującego ich wielkie posłannictwo, korzystając z obiegowych odniesień do *carmen patrium*, pieśni walczącego rycerstwa polskiego — *Bogurodzica*, *Dziewica*. Wiadomo także, iż uwznioślający atrybut dziewictwa uzyskiwały nawet uliczne nierządnice, oczyszczone ogniem idei rewolucyjnych i wolnościowych, w imię których walczyły, a nieraz umierały.

Mickiewiczowska dziewica-bohater sankcjonowała jakby rozrost owego toposu w literaturze naszej po r. 1831, szczególnie w wariacie: dziewica-wieszcz. Tym mianem obdarzano wybitne wówczas Polki-patriotki, które walczyły o sprawy najistotniejsze dla narodu. I to zarówno szablą jak piórem. Julia Molińska, poetka i publicystka, żyjąca — jak głośno jej to wypominano — „na wiarę” z Ignacym Woykowskim, była również „dziewicą”, chociaż nie „dziewicą-bohater”; w wierszach dedykacyjnych, które składali jej rówieśni poeci, nazywano ją: „wieszczka-dziewica”. W ten sposób święcił ją w improwizacji Franciszek Żygliński¹², który w swych utworach aż nadto szafował tą rangą. Otóż „wieszczka-dziewica”, tj. Julia Woykowska, ów zaszczytny tytuł zyskała dzięki swym profetycznym wierszom rewolucyjnym, przepowiadającym rychły gniew i zemstę ludu, zagładę dworu, i nową, sprawiedliwą społecznie, wolną Polskę. U Gustawa Ehrenberga równie częsty jest motyw dziewicy w znaczeniu patriotki, bohaterki czy młodej „prawej” wiejskiej dziewczyny, wyobrażającej lud, przeciwstawionej starej nierządnicy — magnaterii; a więc dziewczyna ta symbolizuje nową Polskę (zob. np. *Szlachta w roku 1831*).

Mickiewicz podkreślał niejednokrotnie konieczność zbierania i opracowywania zbioru żywotów świętych męczenników za sprawę narodową. Znał funkcję takich wzorców biograficznych, podtrzymujących i aktywizujących ducha narodowego. Zdawał sobie sprawę, że będą one lekturą popularną, tak jak legendy hagiograficzne. W liście do Joachima Lelewela pisał, iż chce namówić Leonarda Chodźkę:

Niechby on zaczął układać Martyrologię polską, katalog alfabetyczny męczenników narodowych od czasu konfed[eracji] barskiej [...], jeśli się podejmie, pošlę mu moje myśli i postaram się o materiały.

List był pisany z Drezna 23 marca 1832, na pięć dni przed powstaniem *Śmierci pułkownika!* W listopadzie (?) tegoż roku napisał Mickiewicz *Litanie pielgrzymką*, będącą jakby poetyckim uogólnieniem owych koncepcji. W tym kontekście łatwiej nam zrozumieć genezę legendy narodowej o śmierci Platerówny oraz rolę, jaką ta śpiewana ballada miała pełnić w życiu narodowym. Ballada właśnie o jej śmierci, a nie o bohaterskich czynach partyzantki, bo śmierć według koncepcji Mickiewicza i romanty-

¹² „Tygodnik Literacki” 1844, nr 21.

ków jest ekstatycznym apogeum żywotów męczenników narodowych, ona rodzi życie: czyn.

Powstanie wiersza o Platerównie wiąże się na ogół z relacjami o niej uzyskanymi przez poetę np. od brata, Franciszka Mickiewicza, od Józefa Straszewicza, Ignacego Domeyki czy Wincentego Matuszewicza. Nie sądzę przecież, aby miały one już zakrój hagiografii ludowej. *Nb.* mitologizację Platerówny rozpoczęły wcześniej np. gazety warszawskie i poznańskie¹³. Trzeba przecież zdecydowanie podkreślić — ubiegając przysze wywody analityczne — iż Mickiewicz kreował Platerównę na ludową bohaterkę, a więc zajął z gruntu „opozycyjne” stanowisko wobec ówczesnej „rodzinnej” hagiografii o bohaterskim życiu właśnie hrabianki. I ten jego model przyjęła tradycja narodowa.

Fabula Mickiewiczowskiej ballady o Emilii Plater jest sprzeczna z relacjami autentycznymi o jej czynach i okolicznościach śmierci. Badacze tej sprawy nieodmiennie i jakże chętnie wytykają czy raczej wyliczają owe sprzeczności. Zapomina się także nieraz, że — po latach — poeta jako profesor Collège de France mówił bez mitotwórczego bałwochwaltwa o swej bohaterce na wykładzie z 17 czerwca 1842:

Znane jest nazwisko hrabianki Plater, tej młodej i delikatnej panny, pochodzącej z arystokratycznego rodu, która podniosła powstanie w swym powiecie; brała ona udział w wielu bitwach, należała do tych, co oparli się postanowieniom dowódców chcących przejść granicę pruską; pragnęła po klęsce przebić się przez nieprzyjacielskie wojska; zmarła z trudów i wyczerpania. [D 10, 380]

Wśród wspomnianych konfrontatorów warto przytoczyć opinie choćby dwojga najnowszych. Danuta Ciepieńko-Zielińska w swej książce o Emilii Plater pisze:

Pod wpływem [...] opowieści powstał [...] słynny wiersz *Śmierć pułkownika*, z którego każde dziecko dowiaduje się już w szkole, kim... nigdy nie była Emilia Plater.

[...] nigdy nie uzyskała stopnia pułkownika, nigdy „rota strzelców” nie stanęła u wrót domu, gdzie konała, nigdy — nie mówiąc już o innych okolicznościach jej śmierci — łożem śmiertelnym nie był „pastuszy tapczan” w „chatce leśnika”¹⁴.

O wiele bogatsze konfrontacje, na szerszym materiale, głównie z epoki romantyzmu, przeprowadza Józef Bachórz w bardzo cennym artykule *O Emilii Plater i „Śmierci pułkownika”*. (*Refleksje sceptyka*) oraz w felietonie pt. *Panna Plater, czyli kłopoty amazonki*. W felietonie interesująco szkicuje rodzenie się legendy patriotycznej o Platerównie:

¹³ Zob. J. Maciejewski, *Mickiewicza wielkopolskie drogi*. Poznań 1972, s. 346—347.

¹⁴ D. Ciepieńko-Zielińska, *Emilia Plater*. Warszawa 1966, s. 290, 291—292.

po klęsce powstania listopadowego decydującą rolę odegrała [...] polska zbiorowa potrzeba posiadania wielkiego i niezwykłego bohatera historii współczesnej oraz wzoru osobowego dla przyszłości. Nie mógł tym bohaterem być żaden z ocalałych dowódców, obwinianych przecież o współodpowiedzialność za przegraną. Mogli być i bywali wodzowie polegli (np. gen. Sowiński), ale atrybut niezwykłości z daleko większą oczywistością przysługiwać mógł kobiecie niż mężczyźnie.

Intencji ukazania idealnego wodza, kochanego przez wojsko, wiernego świętej sprawie aż do końca, nieugiętego i ofiarnego — zostały podporządkowane wszystkie korektury i przeinaczenia, jakich romantycy dokonywali na biografii Emilii Plater¹⁵.

Bachórz konsekwentnie odbrażwia legendarne bohaterstwo Platerówny za pośrednictwem materiałów źródłowych, układanych starannie w łańcuch jej niepowodzeń i upadków (tak, właśnie upadków z konia i omdleń); za pomocą stwierdzeń, iż żadnym chwalebny czynem żołnierskim się nie odznaczyła. Pisze (ale to już chyba w granicach nie zamierzonej „fantazji historyka literatury”!):

Na dobrą sprawę nie wiadomo, czy choć raz w potyczce wypaliła w kierunku wroga z pistoletu, który stale miała przy boku¹⁶.

Jednym słowem, traktując ją jako amazonkę, a więc zawodową żołnierkę, i to „niewydarzoną”, lub jak — mówiąc językiem współczesnym — wyczynowca np. ze znakomitego klubu sportowego, jest nie tyle zawiedziony, co radośnie uświadomiony, iż jej sprawność i tężyzna fizyczna nie dorastają do rangi nadanej jej przez owocześnie kształtującą się legendę. No cóż, ujęcie historyczne problemu walczącej kobiety jest nieco inne od zagadnienia premiowania sukcesów choćby dobrze nam znanej nie tak dawno wydajności traktorzystki lub olimpijki. Jest inne przede wszystkim dlatego, iż wymaga romantycznej legitymacji czynu oraz romantycznej jego kwalifikacji, oceny i rozumienia. Uparta wola walki „dziewicy” symbolizującej idee wolnościowe (*nb.* odprawianej wielokrotnie z oddziałów partyzanckich), wierność (mimo wielu przeszkód) aż do końca, do ostatka — narodowej sprawie (rzecz jasna — nie jest to wykwittem legendy), znaczyły dla owoczesnych więcej lub tyle co największe zwycięstwa w potyczkach partyzanckich.

Fakt, iż Platerówna wzięła udział w powstaniu (co według Bachórza większość owoczesnych potępiała, a według... Mickiewicza — znikoma tylko mniejszość!), nie uprawnia do snucia przez niego wywodów na temat absurdalności „uznania zasady służby wojskowej kobiet”. Wesprzyjmy się jednak argumentacją Mickiewicza-profesora, gdy egzemplifikując ten typ bohaterstwa wymienił nazwisko drugiej niewiasty, bliskiej sobie, bardzo wtedy czczonej przez ogół patriotyczny, mianowicie Klaudyny

¹⁵ J. Bachórz, *Panna Plater, czyli kłopoty amazonki*. „Literatura” 1975, nr 43.

¹⁶ *Ibidem*, s. 9.

Potockiej, która w czasie powstania „krążyła po szpitalach i s p o j r z e n i e m s w y m dodawała otuchy żołnierzom wśród najboleśniejszych operacji” (D10, 380; podkreśl. B. Z.). Nie żądał zatem od niej nawet kwalifikacji, spełniania posług sanitariuszki (choć w rzeczywistości nią była!). I właśnie Potockiej ofiarował Mickiewicz w Dreźnie kopię wiersza *Śmierć pułkownika*.

I jeszcze jeden argument polemiczny z repertuaru egzemplifikacji Bachórza w jego artykule, dotyczącej obrazu Delacroix, symbolizującego Wolność (o którym będzie tu jeszcze mowa). U Bachórza owa Wolność „w czapce frygijskiej i z karabinem w dłoni” prowadzi „lud na barykadę”¹⁷. Taka interpretacja obrazu, akcentująca tylko te dwa zasadnicze symbole rewolucji (karabin oznacza tu czynną walkę), jest niezgodna z sytuacją obrazu, z wyobrażeniem funkcji owej „córy ludu”. Ona wiedzie lud do walki: w prawej, wyciągniętej w górę ręce dzierząc rozwinięty sztandar, w lewej, opuszczonej i w pół zgiętej trzymając „karabin” z nasadzonym bagnetem. To jest gest chorążego rewolucji, a nie przywódcy atakującego bronią. Podkreślałam owe różnice interpretacyjne w odczytaniu funkcji „Wolności” z obrazu Delacroix. Wyjaśniają one także, w swoisty sposób, istotę różnic w naszych poglądach na temat romantycznej koncepcji posłannictwa i roli „dziewicy-bohater”.

Bachórzowa deheroizacja „ekscentrycznej hrabianki” jest zatem tendencyjna, wbrew powoływaniu się na jego prawa historyka literatury, który *nb.* zdziera nieraz ową legendę skalpelem... psychoanalitycznym.

Warto tutaj przytoczyć trafną refleksję Aleksandry Okopień-Sławińskiej:

Rozbieżność między rzeczywistym przebiegiem wypadków a ich poetyckim przedstawieniem ani nie dyskwalifikuje historycznej roli tego ostatniego, ani nie jest w stanie osłabić jego społecznej dominacji, jeżeli tylko wizja poetycka odpowiada narodowym oczekiwaniom i ideałom. Mit stworzony przez poetę nabiera wówczas wartości historycznego faktu, od którego nie ma odwołania, choćby nawet świadomi rzeczy kronikarze albo naoczni świadkowie twierdzili, że było zupełnie inaczej¹⁸.

W stwierdzeniach badaczy (nie u Bachórza), wymieniających owe sprzeczności, odczuć można nieraz satysfakcję „uczonego historyka”, który obnaża nieścistości zaszczonej przez wielkiego poetę legendy. Owa satysfakcja ma ukryć nieraz bezradność interpretacyjną przy wyjaśnianiu takiego chwytu artystycznego poety. Niejeden wszakże dodaje, że sztuka literacka w pełni usprawiedliwia tę fikcję życiorysową Platerówny. Genolog orzeknie również, iż gatunek tej ballady sankcjonuje nie tylko „cudowność” jej puenty, tj. rozpoznanie w bohaterze czczonym przez

¹⁷ J. Bachórz, *O Emilii Plater i „Śmierci pułkownika”*. (Refleksje sceptyka). „Prace Historycznoliterackie” t. 2 (Gdańsk 1973), s. 48.

¹⁸ A. Okopień-Sławińska, *„Śmierć porucznika”*. W zbiorze: *Czytamy utwory współczesne. Analizy*. Warszawa 1967, s. 251.

lud — jego rzeczywistej płci — kobiety, dziewicy; ale że ten typ ballady chętnie heroizuje tzw. bohaterów historycznych, odbierając im historyczną osobowość, indywidualność, a zastępując je stypizowanymi cechami baśniowego nieraz bohatera.

Zapomina się nieraz o sprawie najistotniejszej: Mickiewicz kreował Platerównę na bohaterskiego męczennika narodowego, który z ran ginie, umiera za ojczyznę. Umiera według prastarych, przekształconych schematów ikonograficznych (jakże często uludowianych) — jak święty męczennik z malowideł kościelnych lub jak wielki wódz z krypt katedralnych, w apoteozie swojego czynu: wprowadzie na „pastuszym tapczanie”, ale ten tapczan, „krzyż w rękę, w głowach siodło i burka [a więc głowa sarkofagowo podwyższona!], / A u boku kordelas, dwururka” — nieodparcie kojarzą się z sarkofagami wielkich bohaterów, a jednocześnie z wyobrażeniem mar baśniowych bohaterów o pokroju ludowym. Stylizacja na śmierć ludowego bohatera (to nie hrabianka umiera ani „świątobliwy wódz”, jak mylnie akcentują badacze) z wieloma realiami ludowymi: „chatka leśnika” (ludowe *deminutivum!*), śmierć w ubogiej izdebce na „pastuszym tapczanie”, „tłumy wieśniacze”, „lud prosty”, a „nawet starzy Kościuszki żołnierze” oplakujący wodza¹⁹, ów koń okulbaczony, z którym żegna się bohater, wszystko to ma swoje poświadczenie w ulubionych motywach pieśni i baśni ludowej, w legendach hagiograficznych posługujących się typowym motywem apoteozy śmierci męczennika.

W balladzie Mickiewicza czynnikiem apoteozującym jest lud prosty, oplakujący i beatyfikujący swego bohatera stylizowanego na ludowo.

Umierający pułkownik — to żołnierz nie lada, jak świadczą okoliczności zgonu. Ale najwymowniejszy, na pierwszy plan wysunięty rys jego wielkości — to ten, że zyskał on serca wieśniacze²⁰:

Wódz to był wielkiej mocy i sławy,
Kiedy po nim lud prosty tak płacze
I o zdrowie tak pyta ciekawy.

Aluzje do inwertowanych motywów z żywotów świętych, pisanych lub wyobrażanych w sztuce kościelnej, oraz owa stylizacja ludowa miały zapewnić balladzie Mickiewicza szeroką popularność. Jednak zgon literackiej Platerówny — jak chcą niektórzy, nie ewokuje „krzepiącym morałem” o pośmiertnej nagrodzie w niebie, choć przynosi w tym względzie stylizację ludowo-hagiograficzną, potrzebną również np. dla wymierzania balladowego czasu dramatycznego zbliżającej się śmierci. Zgon ów jest wyłącznie apoteozą śmierci bohaterki ludowej, która życie oddała ojczyźnie. Podkreślmy: umiera żegnając się z tym, co miała najświętszego

¹⁹ Warto przypomnieć przy tej okazji, że Platerówna umiała odtwarzać ludowe lamentacje żałobne. Zob. W. Bruchnański, *Emilia Platerówna jako folklorystka*. „Lud” 1906, z. 2, s. 185.

²⁰ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. T. 2. Lublin 1958, s. 33.

w swym życiu żołnierskim, jakby za chwilę chciała z tym ryszunkiem i okulbaczonym koniem, „w każdej sławnym potrzebie” — wyruszyć w nowy bój. Ta ułuda gotowości do nowej walki z wrogiem nie wygasa nawet po śmierci pułkownika. W rękę dano mu krzyż — znany w tej obrzędowości symbol rozstania się z życiem. Cały ryszunek — jak w legendach o śpiących rycerzach — złożono przy zmarłym, by go zbudzić w stosownej porze. Jego idei jednak budzić z uspienia śmierci nie potrzeba: ona zaczęła swe życie autonomiczne właśnie poprzez zgon męczennika narodowego, i to w adoracji ludowej.

Balladowa demaskacja płci zmarłego pułkownika odbywa się również według specyficznej koncepcji, mianowicie nie za pośrednictwem żołnierzy, dla których nie było to tajemnicą, ale za pośrednictwem samego ludu. Właśnie w sytuacji, gdy „Z rannym świtem dzwoniono w kaplicy” (w ludowych wierzeniach dusza opuszcza ciało w styku nocy z brzaskiem świtu), gdy żołnierze musieli opuścić chatkę leśnika, „Bo już Moskal był w tej okolicy”, właśnie wtedy „Przyszedł lud widzieć zwłoki rycerza”. Ogląda je zatem z bliskości, charakterystycznie upozowane i jakby w pochyleniu nad nimi odkrywa prawdziwą płć bohatera. Wtedy dopiero zgrzebny opowiadacz (z innej perspektywy narracyjnej) eksklamacyjnie wyjaśnia ludowi, że tym bohaterskim wodzem powstańców jest Litwinka, „dziewica-bohater” — Emilia Plater (*nb.* jego wyjaśnienie ma poetykę epitafijną o wyjątkowo współgrających rymach). Dla ludu, rzecz jasna, jej nazwisko nieme — jest wyłącznie oznaczeniem toposu „dziewicy-bohater”, która złożyła swe życie w ofierze za ojczyznę.

Takich wzorców heroizmu narodowego trzeba było dostarczyć współczesnym. Takie hagiografie narodowe nieodmiennie wzruszają najszersze masy, a ich reakcje, nastroje, dążenia decydowały wówczas o wielkich ruchach narodowyzwoleńczych, społecznych. Dla nich Mickiewicz stworzył „ofiara życia” Platerówny, stylizując ją na bohaterkę partyzantki ludowej.

O ideale Polki mówił w wykładzie z 1842 r. analizując *Marię Malczewskiego*. Dla naszego tematu opinia to niezwykle ważna z kilku przyczyn: poprzedza cytowaną już charakterystykę Emilii Plater z tegoż wykładu, wskazuje na czynniki powodujące ewolucję „idealnego typu” Polki oraz podkreśla „wielkie zagadnienie wyzwolenia kobiety”, które w Polsce jest „znacznie dalej posunięte niż w którymkolwiek kraju” (D 10, 380).

Ostatnie powstanie — mówił Mickiewicz — wydało kilka przedstawicieli tego idealnego typu. Widzieliśmy już, jak fakty jedynie mają moc rozwiązywania wielkich zagadnień, jak legiony skruszyły dawną stanowść, jak rządy Napoleona zrównały warstwy społeczne w Księstwie Poznańskim i w Królestwie Polskim. Napoleon, jak nadmieniałem, domagał się naprzód ofiary. Taką jest nieunikniona droga ludzkości: potrzeba najpierw ponieść ofiarę,

aby nabyć jakieś prawo. Tym to sposobem wyzwala się w Polsce kobieta; ma ona tutaj większą wolność niż gdziekolwiek indziej, jeszcze więcej szanowana, czuje się towarzyszką mężczyzny. Nie przez rozprawianie o prawach kobiet, nie przez obwieszczanie urojonych teorii zdobędą kobiety znaczenie w społeczeństwie, ale przez ofiary.

W Polsce kobieta bierze udział w spiskach wraz z mężem i braćmi, z narażeniem życia niesie pomoc więźniom, bywa sądzona jako zdrajczyni stanu, zsyłana na Sybir; niejedna kobieta z wyższych warstw społecznych odbierała z rąk kata chłostę na placu miejskim. Toteż nie brak im odwagi sięść na koń i prowadzić do boju szeregi. [D 10, 379—380]

Profesor w dalszym ciągu swych wywodów stwierdza, iż tylko jednostkowe głosy opinii społecznej (warszawskiej) nie akceptowały kobiety-żołnierza, podczas gdy „ogół narodu, przeciwnie, uznawał bohaterstwo owych niewiast i umiał je ocenić” (D 10, 380). A więc w dziesięć lat po napisaniu ballady o Platerównie problem ów — w swej ewolucji — nie przestawał poety zajmować jako nauczyciela narodu.

Wysoką rolę, jaką romantyzm wyznaczył kobiecie bohaterce i jej ofierze w walce za wolność, spopularyzował po 1830 r. słynny obraz Eugène'a Delacroix: *La Liberté guidant le peuple*, nazywany także *La Liberté sur les Baricades*. Ową Wolność wyobraża młoda, piękna, silna, do pół obnażona kobieta na barykadach, porywająca lud do ataku swym eksplozywnym gestem chorążego rewolucji. Obraz pomyślany jako wspomnienie rewolucji lipcowej, stał się wkrótce powszechnym hymnem ku chwale wolności. (Nb. podobne toposy — mniej głośne — spotykamy w rodzimych ikonicznych jej apoteozach, np. z okazji Konstytucji 3 maja.)

Mickiewiczowski topos potwierdził słuszność wyboru wzorcowej bohaterki, i to nie tylko na gruncie rodzimej kultury polskiej. Zapotrzebowanie światowe na ten typ kobiety-bohaterki musiało wówczas być duże, zważywszy, iż wkrótce po „niebohaterskiej” śmierci Platerówny rozpoczęła się omal błyskawiczna kariera legendy o jej wielkich czynach. Legendy, która tak szybko owocowała w kulturze europejskiej z kilku przyczyn. Po pierwsze, ze wspomnianego zapotrzebowania na tego typu wzorzec, żyjący w świadomości szerszej jako topos Joanny d'Arc, który Wielka Rewolucja Francuska upostaciowała w kobiecie symbolizującej cele tej rewolucji. Po drugie, klęska powstania listopadowego nie była sprawą tylko naszą, ale całej postępowej Europy. Platerówna — aktorka tego powstania — stała się nagle wyobrażeniem, wcieleniem jego tragizmu, bohaterstwa wielkiego, nie dającego się ujarznić narodu. Po trzecie, enigmatyczne informacje o jej czynach wojennych i biografii żołnierskiej pozwalały szybciej przystrajać to życie legendą. Po czwarte, stylizacja śmierci tej dziewicy na bohatera ludowego zapewniała jej powszechniejszą popularność światową.

O błyskawicznej europejskiej i pozaeuropejskiej karierze legendy

o Platerównie świadczy wiele faktów znanych dobrze historykom lub mniej spopularyzowanych. Niektóre — jako klasyczne wzorce — wypadnie powtórzyć dla uzyskania odpowiedniej argumentacji o funkcjonalności toposu zrealizowanego w balladzie Mickiewicza.

„*La couronne poétique*” została już wyzyskana²¹; publicystycznych wystąpień, okazjonalnych napomknien i artykułów typu biograficznego (często — jak je wtedy określano — to „*horrenda*”!) było sporo. Platerówna jako pierwsza bodaj ze współczesnych kobiet polskich dostała się do leksykonów europejskich (np. F. A. Brockhousa) na równi z takimi bohaterami o sławie światowej, jak król Jan III, Tadeusz Kościuszko i książę Józef Poniatowski²². Miała nawet swoją samozwanę (charakterystyczny motyw dla mistyfikacji romantycznych różnych Makren, stygmatyczek, mesjaszów i sprytnych... „królewiczów arrakańskich” czy baronów de Richemont):

Gdy z początkiem 1832 r. jakaś awanturka oszukująca publiczność francuską w Lionie przedstawiła się tam jako Platerówna, przyjęto ją z zapalem; dopiero senator francuski a wielki przyjaciel Polski generał Lafayette, dowiedziawszy się od Cezara i Władysława Platerów o niewątpliwej śmierci Emilii, uwiadomił o tym władze i wyprowadził z błędu rozentuzjzmowanych Francuzów²³.

Była również heroiną popularnych wówczas we Francji bulwarowych melodramatów, układanych przez naszych emigrantów (np. Aleksandra Warkulewicza czy J. O. Glińskiego²⁴) i Francuzów. Szczególnie melodramat-*monstre* Augusta Le Poitevin de l'Égreville, pt. *Les Polonais. Événement historique en quatre actes et en douze tableaux*, wystawiony 22 grudnia 1831 w Cirque Olimpique, cieszył się olbrzymim powodzeniem, grany bez przerwy omal przez cały rok, a oglądany przez nasze znakomitości emigracyjne, np. Joachima Lelewela (widział również siebie na scenie „w jaratacce i czapce rogatej”!²⁵), Mickiewicza, Słowackiego, Chopina. Naszych widzów bawiły niepomierne i jednocześnie denerwowały potworne duby historyczne o powstaniu listopadowym i jego bo-

²¹ Nowych informacji o utworach poświęconych Platerównie, poza pracami K. Żurawskiego (*Dziewica-bohater. Życiorys Emilii Platerówny*. Lwów 1913, s. 43 i *passim*) oraz Bachórz, dostarcza książka M. Straszewskiej: *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji. 1831—1840*. Warszawa 1970, s. 420 i *passim*.

²² S. Garczyński w liście z Drezna pisze 22 IV 1833 do E. Garczyńskiej (cyt. za: Z. Sudolski, *Stefan Garczyński w świetle nowych źródeł*. „Archiwum Literackie” t. 11 (1967), s. 297): „Nie Polacy w Dreźnie, ale pan Brockhaus w Lipsku, drukarz, chce w dalszym ciągu *Conversations-Lexicon*, który wydaje, życie panny Plater umieścić”.

²³ Żurawski, *op. cit.*, s. 43—44. Wybrałem tę wersję jako przeznaczoną dla „maluczkich”.

²⁴ Zob. Straszewska, *op. cit.*, s. 299, 420.

²⁵ *Ibidem*, s. 70—71.

haterach. Tak np. Chopin w liście do Tytusa Wojciechowskiego z dnia 25 grudnia 1831 pisał:

Dają też teraz na teatrze [...], gdzie tylko dramy i *tableau* z końmi wystawiają — całą historię ostatnich naszych czasów. Ludzie latają jak szaleni widzieć te wszystkie kostiumy. — Pannę Plater, która także tam gra rolę z indywiduami, którym dają nazwiska na kształt Lodoiski, Faniski — i tak jedna się nazywa Floreska — jest generał Gigult jako brat Platerówniej, itd.²⁶

A Słowacki w liście do matki o tymże widowisku pisał 24 stycznia 1832:

Nie możecie sobie wystawić, jak są głupi Francuzi — jak chcąc coś wydać wielkiego, właśnie z prostoty wpadają w deklamacją śmieszną. [...] Smutne to było dla nas — i czasem łyzy się kręciły w oczach, czasem śmieliśmy się do rozpuku²⁷.

Natomiast jeden z uszczypliwych felietonistów francuskich pokpiwał:

Jeżeli tylko zajmiecie pierwsze łoże, będziecie mogli Kałmuka pociągnąć za wąsy albo poczęstować tabaką hrabiankę Plater, tęgą, dziarską amazonkę, która siedzi na koniu jak dwóch Franconich²⁸.

Melodramat *Les Polonais*, jego paryska realizacja sceniczna, a także jego odbiór wśród przeciętnych widzów²⁹ są klasycznym wprost dowodem na chwytność tak przeobrażonego tematu, zrealizowanego według smaku publiki paradyzowej, mianowicie z przeistoczeniem ikonograficznym stereotypu polskiej Orleanki — przeistoczeniem w guście ludowo-patetyczno-cyrkowym.

Alina Witkowska w książce o Mickiewiczu traktuje „drobne” utwory Mickiewicza związane z powstaniem listopadowym, a napisane po jego upadku, jako utwory, dzięki którym stał się „*ex post* poetą powstania listopadowego, a z pewnością twórcą jego legendy”. I argumentuje:

To on powołał do pośmiertnego życia „dziewięć-bohatera” — usentymentalnioną [!], uwzniośloną i upięknioną zarazem (bo urodziwa nie była) Emilię Plater; to dzięki *Reducie* w przeświadczeniu Polaków wysadza się w powietrze bohaterski porucznik Ordon, choć ten dzielny żołnierz dożył na emigracji późnych lat, przeciętych decyzją samobójstwa³⁰.

²⁶ *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrał i opracował B. E. Sydow. T. 1. Warszawa 1955, s. 209.

²⁷ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 92—93.

²⁸ „Journal des Débats” z 22 XII 1831. Cyt. za Straszewska, *op. cit.*, s. 70.

²⁹ „Le Voleur” z 23 XII 1831 pisał (cyt. jw., s. 386): „Wielka liczba Polaków wraz z ich narodowym komitetem była obecna na tym przedstawieniu; wszyscy widzowie byli wzruszeni; mocne brawa świadczyły o całej sympatii, jaką czcigodna sprawa polska wywołuje we Francji; dzielni wygnańcy byli rozczuleni i nieraz łyzy popłynęły z oczu ofiar bohaterskich”.

³⁰ A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1975, s. 320.

Nic bardziej mylącego nie mogło wynikać z podążania duktem tradycyjnej interpretacji. Mickiewicz nie był *ex post* poetą powstania listopadowego. Omal wszystkie bowiem drobne utwory jego związane z powstaniem napisane były nie tyle dla jego upamiętnienia i stworzenia legendy, co przede wszystkim dedykowane potomnym dla projekcji nowego, przyszłego powstania. Na jego przyszłe hasło czeka — w marzeniach i majakach nocnych — internowany żołnierz ludowy z *Pieśni żołnierza*:

Już bym tej nocy nie zasnął,
A czekałbym na kaprała,
Gdyby znowu w ramię klasnął
Krzyząc: „Pódźwa na Moskala!”

Dla jego przyszłych wzorców bohaterstwa każe zginąć Ordonowi:

lecz wiem, gdzie dusza Ordoną.
On będzie Patron szanów! — Bo dzieło zniszczenia
W dobrej sprawie jest święte, jak dzieło tworzenia;³¹

Wobec wiadomości o zwycięskiej bitwie powstańców każe zrezygnować Naczelnikowi (*Nocleg*) z najtragiczniejszej zemsty osobistej, daruje on życie mordercy swej rodziny:

„Idź wolny!
Precz od nóg mych — byś nóg mych nie podlił!
Jam dziś karać nikogo niezdolny...”

Wiadomo, iż pierwowzorem Naczelnika był Wincenty Matuszewicz, jeden z najokrutniejszych wodzów, oprawców-mścicieli. Nie dla jego rehabilitacyjnej legendy (był dreźnieńskim znajomym Mickiewicza) powstał ów utwór, ale dla wzorcowej projekcji postawy etycznej powstańca-mściciela. O *Śmierci pułkownika* nie wspominamy tu, odnośne bowiem propozycje interpretacyjne wyłożono w innym miejscu tego szkicu.

A że te intencje Mickiewicza były tak właśnie rozumiane, świadczy dowodnie ciągła recepcja narodowa tych utworów, żyjących nie tyle jako wspomnienie i czczenie powstania listopadowego i „konkretnych” jego bohaterów, co jako patriotyczny wzorzec na dziś i na jutro. Tak je pamiętam śpiewane i deklamowane jeszcze przez moich rodziców, tak je rozumiałem jako dziecko nie znające historycznych realiów i legendy, tak je wreszcie odbierałem jako historyk literatury, zdumiony i zarazem wstrząśnięty w pewnej chwili, że żyją jeszcze w ustach, w śpiewie moich uczniów.

Śmierć pułkownika, jak twierdzą niektórzy znawcy twórczości Mickiewicza, nie jest najlepszym utworem wśród jego wierszy związanych z powstaniem listopadowym (choć np. W. Borowy jest innego zdania). A jednak ten utwór, a nie *Reduta Ordoną*, zdobył największą po-

³¹ Jakże podobny będzie motyw śmierci Wołodyjowskiego!

pularność. Model kreowany według naszego najpopularniejszego wzorca „męczennika za sprawę narodową” operuje również niezawodnym odwołaniem do tradycji wzorowego żołnierza — Stefana Czarnieckiego. Spopularyzował go przecież m. in. *Mazurek Dąbrowskiego*, a przede wszystkim w owych czasach *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza (wskazywano nieodmiennie na określony topos śmierci Niemcewiczowego bohatera, topos świadomie wprowadzony przez Mickiewicza). Czarniecki osłabiony wskutek wielu odniesionych ran umiera w chacie wiejskiej, żegnając się z koniem (stereotyp utrwalony we wspomnianej dumie Niemcewicza oraz w bardzo popularnej akwarceli Juliusza Kossaka) i swymi ryszunkami. U Mickiewicza:

Kazał konia Pułkownik kulbaczyć,
Konia w każdej sławnego potrzebie;
Chce go jeszcze przed śmiercią obaczyć,
Kazał przywieść do izby — do siebie,
Kazał przynieść swój mundur strzelecki,
Swoją kordelas i pas, i ładunki;
Stary żołnierz — on chce, jak Czarniecki,
Umierając swe żegnać ryszunki.

Czarniecki był jednym z nielicznych wodzów, o którym pamięć przetrwała w pieśni ludowej. Mickiewiczowskie odwołanie było również zabiegiem celowym w tej stylizacji, zabiegiem apelującym także do zakorzenionego głęboko i popularnego w świadomości narodowej toposu wielkiego bohatera.

W cytowanym wyżej fragmencie pożegnania przedśmiertnego z ryszunkiem żołnierskim zastosował Mickiewicz charakterystyczną anaforę w stylu pieśni ludowej: „K a z a ł konia [...] kulbaczyć”; „K a z a ł przywieść do izby”; K a z a ł przynieść swój mundur”.

Pożegnanie przedśmiertne z ryszunkiem ma bodaj nie jedno tylko poświadczenie proveniencji „uludowionej”, jak choćby we fragmencie pieśni z motywem ostatnich życzeń skazanego na śmierć wodza (i tu znów — anafory):

Podaj, chłopcze, skrzypce,
Podaj mi oboje,
Niech ja zagram senatorom,
Patrząc na śmierć swoją.

Podaj, chłopcze, szablę,
Podaj mi i olstrę,
Niechże ja się nią nacieszę
Jak rodzoną siostrą.

Podaj, chłopcze, konia,
Podaj mi wronego,
Pojadę ja na przeprawę
Pana Pułaskiego⁸².

⁸² Cyt. za: J. S. Bystroń, *Historia w pieśni ludu polskiego*. Warszawa 1925, s. 72.

Mickiewiczowskim odwołaniem posłużył się aluzyjnie w *Beniowskim* Słowacki, parodiując niezbyt chyba szczęśliwie intencje autora ballady:

Nasz bohater
Dom swój opuszczał ze swym starym sługą,
Jak opuszczała swój dom panna Plater....
A kiedyś, dawniej, Czarniecki z kolczugą....³³

Również komentator owej „dygresyjnej fugi” nie wyczuł stylizacyjnych intencji Mickiewicza, pisząc m. in.: „W rzeczy samej hetmański gest pożegnania z koniem bojowym źle pasuje do śmierci ukrywającej się po klęsce powstania Platerówny³⁴. (Nb. ów „gest” żegnania się umierającego żołnierza z koniem lub konia ze zmarłym żołnierzem dostąpił powszechnej nobilitacji — w pieśni ludowej.)

O popularności i żywotności tej ballady zadecydowały również inne ważkie czynniki, np. jej meliczność. Utwór rychło był śpiewany, a więc przeznaczony do szerokiego i najbardziej zemocjonalizowanego odbioru. Posiada co najmniej dwie melodie. Pierwszą, wybraną przez Mickiewicza, „na nutę pierwszych czterech wierszy *Non più andrai z Nozze di Figaro*” Mozarta³⁵. Ta ulubiona Mickiewiczowska aria, grana przez Frejenda na flecie, wtóruje Konradowej *Pieśni zemsty z Dziadów* części III. Drugą melodię skomponował Albert Sowiński i wydał z tekstem polskim oraz francuskim w zbiorze *Mélodies polonaises. Album lyrique* (Paryż 1833).

Balladę stylizował Mickiewicz według gustów „maluczkich”, i to zarówno w zakresie „zgrzebnych” środków artystycznych, jak też nawiązywania do ludowych tradycji niepodległościowych — kościuszkowskich.

³³ J. Słowacki, *Beniowski*, pieśń I, w. 337—340. W: *Dzieła wszystkie*. T. 5. Wrocław 1954, s. 63.

³⁴ S. Treugutt, „*Beniowski*”. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1964, s. 46. A w dalszym ciągu pisze: „Ten zgrzytliwy efekt historycznego porównania podchwycił Słowacki parodystycznie, celowo za Mickiewiczem kojarząc nazwiska Czarnieckiego i Emilii Plater. *Śmierć pułkownika* drukował Mickiewicz w t. VIII *Poezji* (Paryż 1836); gdy tom ten ukazał się na rynku, Słowacki akurat podróżował Nilem, a po powrocie do Europy, widąc jeszcze w czasie pisania *Beniowskiego*, uważał wiersz o Platerównie za nowość, liczył na chwytliwość aluzji”. Fragment ten wymaga kilku sprostowań. Otóż Słowacki poznał balladę Mickiewicza bardzo wcześnie. Już 22 IV 1832 pisze do Odyńca przebywającego w Dreźnie (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 114; podkreśl. B. Z.): „Znam improwizację Mickiewicza o pannie Plater”. Pierwodruk tej ballady ukazał się również znacznie wcześniej, bo w połowie r. 1833, wraz z przekładem francuskim i nutami. Owa pieśń balladowa, wkrótce szeroko znana, nie była — oczywiście — w czasie pisania *Beniowskiego* „nowością”, a o chwytliwość tej aluzji Słowacki nie potrzebował się niepokoić. Podjął drwiąco ów motyw, znając ogromną popularność ballady Mickiewicza (podobnie jak i „śpiewu historycznego” Niemcewicza *Stefan Czarniecki*, z motywem „opuszczenia domu”). Nb. passus z listu Słowackiego: „panna Plater” — upoważnia również do nieco innej komentarzy, niż to ma miejsce u Treugutta.

³⁵ Zob. odpis A. E. Odyńca w: D 1, 562.

W sprawie pierwszej są to np.: charakterystycznie potraktowany ballado-opowiadacz, sztafaż ludowy współgrający z rycerską tradycją, ludowy nastrój lamentacji żałobnej, świadoma prostota w zakresie wielu elementów stylu, języka, wersyfikacji, obrazowania. Wacław Borowy podkreślał:

I znów to utwór o ogromnej prostocie i oszczędności słowa, utwór idealnie przystępny — niby jakaś pamiątka ludowa. A przecież brzmi niezwykle! Cemu? Bo zastosowawszy styl zgrzebny, nadał mu Mickiewicz swoisty puls rytmiczny ³⁶.

Ludowa stylizacja narzucała autorowi zrezygnowanie z indywidualizacji zarówno rysów zewnętrznych swej bohaterki, jak i jej życiorysu oraz czynów żołnierskich: skonstruował je według prawideł poetyki ludowej, według mitotwórczych pojęć o ludowym bohaterze. Te pojęcia były mu — jak się wydaje — potrzebniejsze dla ewokowania nowego typu bohatera niż mitotwórcze koncepcje ujęcia historycznej postaci. Zapominają lub nie dostrzegają tego badacze zaprzątnięci konfrontowaniem tych koncepcji z prawdą o rzeczywistej Platerównie.

Tak np. Bachórz wyznaczając granice tego, jak wolno, a jak nie wolno poecie apoteozować bohaterstwa Platerówny („zgodnie ze starą tradycją historiograficzną”), zabrania chłopskiemu rymopisowi — Ferdynandowi Kurasiowi (jego wiersz *Platerówna* powstał w r. 1901) — tak pisać:

Gdzie się zjawi, szablą błysnie,
Wróg pada jak łan na niwie,
I przez matnie się przecięnie
Zawsze cało i szczęśliwie ³⁷.

Przecież to nie „rekord górnolotności w sławieniu rycerki”, lecz zwykła stereotypowa stylizacja na baśniowego bohatera, przejawiająca się również w fakturze pierwszej części wiersza. Od takich stereotypów rymowanka Kurasia aż się roi. Rzecz jasna, iż korzystał on również z podniet ballady Mickiewiczowskiej.

Kiedy wielki poeta czerpie z opowieści, które ukształtowały się w fantazji wspólnoty ludzkiej, nie obiektywizuje on tylko swej jednostkowej sfery doznań. Reagując z niezwyklej wrażliwością na słowa i obrazy, które już wyrażają emocjonalne doświadczenie wspólnoty, poeta tak je organizuje, by w pełni zużytkować ich siłę ewokatywną. W ten sposób osiąga on oraz obejmuje we władanie wizję przeżycia rodzącego się między jego duszą a otaczającym życiem i przeżycie to, jednostkowe i zbiorowe zarazem, przekazuje innym tak, by zdolni byli adekwatnie zareagować na użyte słowa i obrazy ³⁸.

Badaczom nie podoba się również puenta balladowa: zbyt sztuczna i zbyt patetyczna w przedstawionej sytuacji. Owa puenta, jak tłumaczy-

³⁶ Borowy, *op. cit.*, t. 2, s. 33.

³⁷ Cyt. za: Zurański, *op. cit.*, s. 47.

³⁸ M. Bodkin, *Wzorce archetypowe w poezji tragicznej*. Przełożył P. Mroczkowski. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2, s. 217.

liśmy, spełniała ważne funkcje dla polskiego modelu Dziewicy Orleańskiej. Trzeba ją interpretować w sposób historyczny, ale zarazem nie wolno jej traktować jako upostaciowania manifestu „heroistycznego indywidualizmu” — jak robią to niektórzy badacze, nastawieni wyłącznie na śledzenie legendy o prawdziwej Platerównie. Ale nie o tę jej rolę wyłącznie nam idzie.

W utworze Mickiewicza następuje demaskacja prawdziwej płci Pułkownika, co nie tylko nie umniejsza, ale potęguje jego bohaterstwo i apoteozę śmierci Platerówny w roli ludowej bohaterki. Z jakże innego materiału zbudował Mickiewicz puentę „przebieranki... psychicznej” w balladzie *Nocleg*, poświęconej również bohaterowi powstania listopadowego. W *Śmierci pułkownika* poeta sięgnął do wypróbowanego stereotypu literackiego „przebieranki”, nadając mu głęboką funkcję heroizacyjną.

Owa puenta nawiązuje w sposób świadomy do archetypów przebiezanek („dziewczyna chłopcem”), które w okresie romantyzmu cieszyły się wyjątkowym wzięciem. Motyw ów ma, według Krzyżanowskiego, dwa ukierunkowania: tragiczne albo komiczne (np. Viola w Szekspirowskim *Wieczorze Trzech Króli*)³⁹. Dla naszych rozważań podział ten nie jest najważniejszy, natomiast bardzo istotna jest egzemplifikacja Krzyżanowskiego, który *Śmierć pułkownika* uznał za najbardziej reprezentatywny w naszej literaturze przykład pierwszego ukierunkowania, w funkcji — według mnie — heroizacyjnej.

Wspomniany archetyp występuje w całej literaturze od dawien dawna; także w literaturze ludowej: w bajkach (według systematyki międzynarodowej — T 514), legendach, przypowieściach, podaniach, facecjach. W różnego typu tragediach, komediach (z motywem np. „z chłopca król”), farsach, melodramatach, szopkach, jasełkach. Wielkim powodzeniem cieszyły się np. uludowane później niesamowite historie o kobietach, które w przebraniu, zataiwszy płeć, żyły w klasztorach męskich, demaskowane dopiero po śmierci (historie te zdobyły nawet hagiografię naszą i obcą!)⁴⁰, czy powieści o Joannie papieżycy⁴¹ i ich liczne potomstwo wariantowe. Obficie owocował ów archetyp (traktowany tragicznie lub komicznie) w świeckiej tematyce szczególnie średniowiecza i romantyzmu, z typową przebiezanką na rycerza, żołnierza, dokonujących nieraz arcybohaterskich czynów, wynagradzanych zresztą w stypi-

³⁹ Zob. J. Krzyżanowski, *Dziewczyna chłopcem*. W zbiorze: *Słownik folkloru polskiego*. Warszawa 1965, s. 93—94. Stąd czerpię niektóre przykłady.

⁴⁰ Zob. S. Jodłowski, *Święty Marynus*. (*Kościelno-ludowe podanie o dziewczycy-zakonnicy*). „Lud” 1932.

⁴¹ J. Krzyżanowski: *Powieść o Joannie papieżycy*. W: *W wieku Reja i Stańczyka. Szkice z dziejów odrodzenia w Polsce*. Warszawa 1958; *Romans polski wieku XVI*. Warszawa 1962, s. 197—204.

zowany sposób. Genialną jego realizację artystyczną przynoszą przeprawy bohaterskiej Bradamanty z Ariostowego *Orlanda szalonego*.

W naszym folklorze i literaturze podejmuje ów archetyp m. in. średniowieczne podanie krakowskie o Nawojce, która w przebraniu męskim studiowała na Uniwersytecie Jagiellońskim, czy powieść Kraszewskiego *Biały Książę* (1882) ⁴².

W lekturowo-teatralnym zasięgu mógł Mickiewicz zetknąć się z owym motywem przebieranek w starych i nowych powieściach różnego gatunku (np. u Waltera Scotta czy Byrona), szczególnie awanturnicznych. Chętnie stosowali ten motyw autorzy komedii i fars, np. Aleksander Fredro; wspomnijmy też tytuł „komedii w 1 akcie z francuskiego przełożonej”: *Panna pułkownik huzarów* (1822), granej wówczas we Lwowie i w Warszawie ⁴³.

Tłumaczona przez Mickiewicza *Dziewica Darczanka* (nb. właśnie w ocalonych jej fragmentach) nie pozbawiona jest tego typu motywów, bezpiecznych wprawdzie i przewrotnych: przebieranki i obojnactwa płciowe, walka dziewczycy z jej gwałcicielami, Hermafrodyt, „który stając się w dzień mężczyzną, a w nocy niewiastą, chciał Joannę i Diunoa użyć dla dogodzenia swym chuciom”. Bardzo szybko przecież Mickiewicz sakralizował ów motyw przebieranki w największym dostojenstwie Grażyny palonej na stosie:

Niewiasta, choć ją męska zbroja kryje,
Niewiasta z wdzięków, a bohater z ducha;

I przydał ostatniemu wersowi „erudycyjne” objaśnienie, zaświadcza-
jące nie tylko o wadze ideowej owego motywu, ale i o własnym zainte-
resowaniu się tym toposem, legitymowanym w odległej historii.

Także jako recenzent *Jagiellonidy* Dyzmy Tomaszewskiego zwrócił
szczególną uwagę na walczącą w męskim stroju Elmini, odwołując się
do niedościgniętego wzorca Kloryndy z *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa (zob.
D 5, 177—178).

Trzeba również podkreślić, iż sławę Joanny d’Arc, „co w męczyżń-
skiej szacie Anglików gnała precz szeregi” ⁴⁴, spopularyzował właśnie
„sam” Napoleon, przygotowując się do wojny z Anglią, że gloryfikował
ją później znakomity historyk Jules Michelet — przyjaciel Mickiewicza.

Przykłady tego rodzaju przebieranek można by mnożyć, czerpiąc nie
tylko z owoczesnego piśmiennictwa, w którym ten topos szczególnie
bujnie się rozwija, ale wskazując na jego biorącą początek w odległej
starożytności ciągłość, siłę żywotną w określonych czasach oraz na ewo-
lucję aż po naszą współczesność. (Z wielu jednak względów nie mamy

⁴² Zob. Krzyżanowski, *Dziewczyna chłopcem*, s. 93—94.

⁴³ Komedia według E. A. Scribe’a.

⁴⁴ F. Villon, *Ballada o paniach minionego czasu*. W: *Wielki testament*.
Przełożył i wstępem opatrzył T. Boy-Żeleński. Warszawa 1954, s. 37.

takich ambicji. Podobnie musieliśmy je spętać rygorystycznie przy omawianiu toposu „dziewicy-bohater” i jego bogatych mutacji, np. rodzimych.)

Nic więc dziwnego, iż ta stereotypowa puenta posiadająca tak odległe i żywotne w świadomości powszechnej parantele, które z czasem weszły szeroko do twórczości plebejskiej, ludowej, musiała oddziaływać najskuteczniej w odbiorze „maluczkich”, w ich świadomości kulturowej, oraz oddziaływać niezawodnie na masowego odbiorcę tej śpiewanej ballady. A na niego przecież Mickiewicz liczył przede wszystkim i jemu dedykował swoją balladę.

Mickiewiczowska balladowa przebieranka podejmuje w pewnym sensie również motyw tak częsty u poety, mianowicie „przeobrażenia bohaterów”: Alfa w Konrada, Gustawa w Konrada, Jacka Soplicy w księdza Robaka. Ów motyw interesuje nas głównie z uwagi na jego ideową wymowę:

Do poezji przeobrażeń charakterowych wnosi [...] Mickiewicz nowe słowo, ukazuje ludzi, dla których ojczyzna jest największym trybunałem moralnym, ludzi, dla których obowiązek patriotyczny jest źródłem największej inspiracji i największej siły. Z tej inspiracji i z tej siły właśnie wynikają ich przeobrażenia⁴⁵.

Dla naszej współczesności żywot Emilii Plater jest już tylko wzorcem pretekstowym, sygnałem wywoławczym, uosobieniem bohaterstwa i poświęcenia za sprawę narodową. To znaczy: wie się na ogół bardzo mało o jej faktycznym i legendarnym życiu, natomiast życie to upostaciowiło najwznioślejszą ofiarę. Topos Platerówny przechodzi — oczywiście — przez wiele przeobrażonych wzorców, konstruowanych dla różnych patriotyzmów. Takie są prawa rozwoju narodowych toposów, które dostały się do krwiobiegu narodowego życia i jego związków z tradycją. Z narodowego toposu Platerówny, stworzonego w balladzie Mickiewicza, korzystały i korzystają nieraz różnorakie ideowo orientacje. Nie dlatego, aby był on wieloznaczny ideowo. Sięgano po ów topos „różnymi rękami” — jak by powiedział poeta romantyczny Gustaw Ehrenberg: „czarnymi od pługa” i sytymi „wonnym cygarem”.

„Bohaterka” powstania listopadowego, stylizowana przez Mickiewicza na ludowego wodza partyzantki, stała się patronką I Samodzielnego Batalionu Kobiecego Fizylierek, w ludowym wojsku polskim (wchodzącego w skład I Dywizji Piechoty im. T. Kościuszki; w 1945 r. owe fizylierki osiedliły się w jednej wsi dolnośląskiej, zwanej obecnie Platerówką).

Oto najdowodniejsza droga życia i ewolucji Mickiewiczowskiego toposu „dziewicy-bohater”; ewolucji, dla której archetyp przebieranki jest ciągle jeszcze szczytnym, choć już nie szokującym, bo upowszechnionym obowiązkiem, i to obowiązkiem zawodowym.

⁴⁵ W. B o r o w y, *Poeta przeobrażeń*. „Twórczość” 1948, z. 12, s. 42.

W latach okupacji, na terenie tzw. Generalnego Gubernatorstwa powstała Platerówny — symbol partyzantki ludowej — „ożyła” w najdziwniejszy sposób, i to za zgodą władz hitlerowskich, nie znających tego narodowego toposu ikonograficznego. Mianowicie pojawiła się na banknotach 50-złotowych emitowanych w Krakowie 1 marca 1940 oraz 1 sierpnia 1941. Jej sztychowana tam podobizna była po prostu kopią najbardziej spopularyzowanego wizerunku Platerówny według rysunku Devéria, litografowanego przez de Villaina. Jakże odważny musiał być artysta wykonujący projekt tego banknotu. W razie odkrycia symbolu groziła mu co najmniej śmierć w obozowym krematorium⁴⁶.

W okresie tragicznych walk narodu wietnamskiego Emilia Plater w Mickiewiczowskim wierszu patronowała licznym ofiarnym partyzantom⁴⁷. Widać, że topos ludowy bohaterskiej dziewczyny (*nb.* nieobcy jakże odległym historiom powstań pod wodzą siostr Trung Trac i Trung Nhi, w 39 r. n.e.) posiada niezawodną moc eliksiru wolności, owej baśniowej „żywej wody”.

Utwór tak mocno osadzony w tradycji i świadomości narodowej, aż po jego frazeologiczną, aluzyjną codzienność użytkowania, najlepiej pasuje — jako wzorzec stylizacyjny — do różnorakich „grotesek narodowych”. Odnajdujemy go w groteskowo-parodystycznym i farsowym epilogu sztuki Sławomira Mrożka pt. *Śmierć porucznika*⁴⁸. Autor posługuje się w tym fragmencie trawestacją upowszechnionych toposów, obrazów, frazesów i cytacji z określonych utworów Mickiewicza i Wyspiańskiego, znając łatwość inwersyjnego oddziaływania takich aluzyjnych znaczeń, uzyskując absurdalną groteskowość ich obecności w sytuacji dramatycznej. Groteskowość wywołaną również przez mieszaninę i zderzenie rozmaitych stylów, typów języka (wzniosłego i wulgarnego, swojego i cudzego) i jego satyryczne przedrzeźnianie.

„Faktyczna” śmierć 153-letniego Starca (tj. Ordon), który w grotesce Mrożka przeżywa osobistą tragedię żyjącego a jednocześnie uśmierconego literacko (przez Mickiewicza) bohatera, rozgrywa się w epilogu według stereotypowego wzorca śmierci Emilii Plater z ballady Mickiewicza. Ów stereotyp bowiem stał się narodowym toposem sakralizującym męczeńską śmierć za sprawę ojczyzny, toposem z panteonu mitów

⁴⁶ Zob. M. Kowalski, *Ilustrowany katalog banknotów polskich*. 1916—1966. Warszawa 1967. Na s. 64 fotografia 50-złotowego banknotu z emisji 1 III 1940. Zob. też na s. 39 fotografię banknotu 20-złotowego, emitowanego 20 VI 1931, z podobizną (w kole) głowy E. Plater. Jest ona spowinowacana z podobiznami zamieszczonymi na dwu wymienionych wyżej emisjach okupacyjnych. Natomiast wszystkie inne „ozdobniki” tych banknotów różnią się. Przypuszczam, że ich autorem był W. Borowski.

⁴⁷ Informację tę zawdzięczam prof. Zygmuntovi Świechowskiemu.

⁴⁸ S. Mrozek, *Śmierć porucznika*. „Dialog” 1963, nr 5. Utwór powstał w klimacie gorących dyskusji wywołanych pojawieniem się w 1962 r. książki Z. Załuskiego *Siedem polskich grzechów głównych*.

narodowej kultury masowej, z którymi Mrozek się rozprawia wypróbowaną bronią absurdałnej groteski, wychodząc z przekonania o historycznej zmienności postaw oceniających tego typu ofiarę z życia oraz o preponderancji poetyckiej prawdy nad rzeczywistością — biograficzną⁴⁹.

Wspomniany końcowy fragment epilogu przedstawia „ostatnie”, w więzieniu, chwile konającego Starca-Orдона, w otoczeniu „Wykolejonej Młodzieży”, *anno* 1963!

Starzec: Umieram nie wysadzony!

Chór Wykolejonej Młodzieży: Co on mówi? Nie do wiary! Zawsze taki krzepki stary!

Starzec (*unosząc się na łokciu*): Pamiętacie noce majowe, gdyśmy bili w lipowej alei, junackie noce majowe, w noc odchodzę bez nazwy...

Chór Wykolejonej Młodzieży: Jakaż nas przejmuje boleść, gdy odchodzi stary koleś!

Starzec (*opada, majaczy*): Podajcie mi... mój ukochany kastet... mój nóż, mojkę i szpadrunki.

Chór Wykolejonej Młodzieży: Stary żołnierz, on chce, jak Czarniecki, umierając, swe żegnać ryszunki!

Starzec: Konia!

Chór Wykolejonej Młodzieży: Co za dziwy, co on gada, jaka twarz u niego blada...

Jeden z Młodzieńców: Tu nie ma żadnego konia.

Chór Wykolejonej Młodzieży: Co za pierś, jakie dziwne, zgrzybiałe ma lica!

Wykolejona Młodzież dyskretnie ociera tzy. W drzwiach staje Klucznik.

Klucznik: Nawet ci, co zakała młodzieży, co drogę zepsucia wybrali, choć nieczuli, a teraz płakali...

Starzec: Wreszcie pękło serce! (*umiera*)

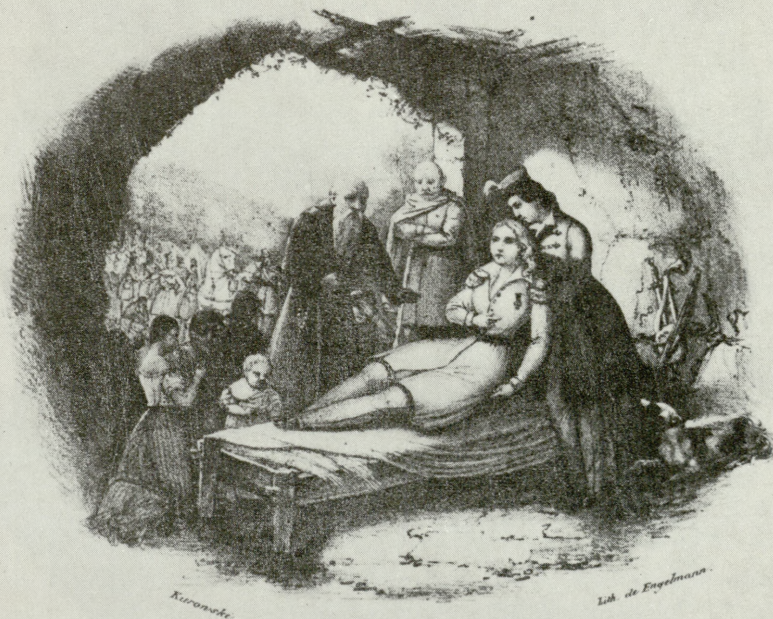
Klucznik: Oto, jak nareszcie z wielkim trudem znika narodowy problem śmierci porucznika⁵⁰.

Sparodiowanie uświęconego i zmitologizowanego archetypu śmierci bohatera narodowego, będące wykpieniem żywotności narodowych romantycznych toposów literackich, stanowiło „protest” przeciwko uschematyzowanym i spetryfikowanym wzorcom myślenia o patriotyczno-tragicznym obowiązku ofiary idealnego bohatera. Przeciwno ich wyrażaniu językiem skonwencjonalizowanej poetyki romantycznej, pełnej martwych, zwietrzałych, pustych, dekoracyjnych i tromtadrackich już stereotypów. „Protestem” absurdałnej groteski narodowej. Sam jednak fakt podjęcia przez Mroźka problemu kompromitowania romantycznych mito-bohaterów i męczenników za sprawę narodową, żyjących uparcie i na różnych prawach w świadomości współczesnej, dowodzi, iż ów „narodowy problem

⁴⁹ Zob. Okopień-Sławińska, *op. cit.*

⁵⁰ Mrozek, *op. cit.*, s. 28—29. W niniejszym szkicu korzystałem również z pracy magisterskiej pisanej pod moim kierunkiem w r. 1970: J. W. Brzóška, „Śmierć pułkownika” A. Mickiewicza w historii i tradycji literackiej.

La mort du Colonel.



.....
*Lez ton wedze choc' wrobluiskij odrazu
Jakie pikhne, dzianwice ma lica
Jakie pierw! ach to byta dzianwica.*

1. *Smieré pułkownika.* Rys. J. Kurovski, litogr. Engelmann.

Reprod. z: *Mémoires polonais. Album lyrique [...].*
Paris 1833.



2. *Emilia Plater*. Rys. Devéria, litogr. de Villain.

Reprod. z: J. Straszevicz, *Émilie c-sse Plater* [...].
Paris 1835.



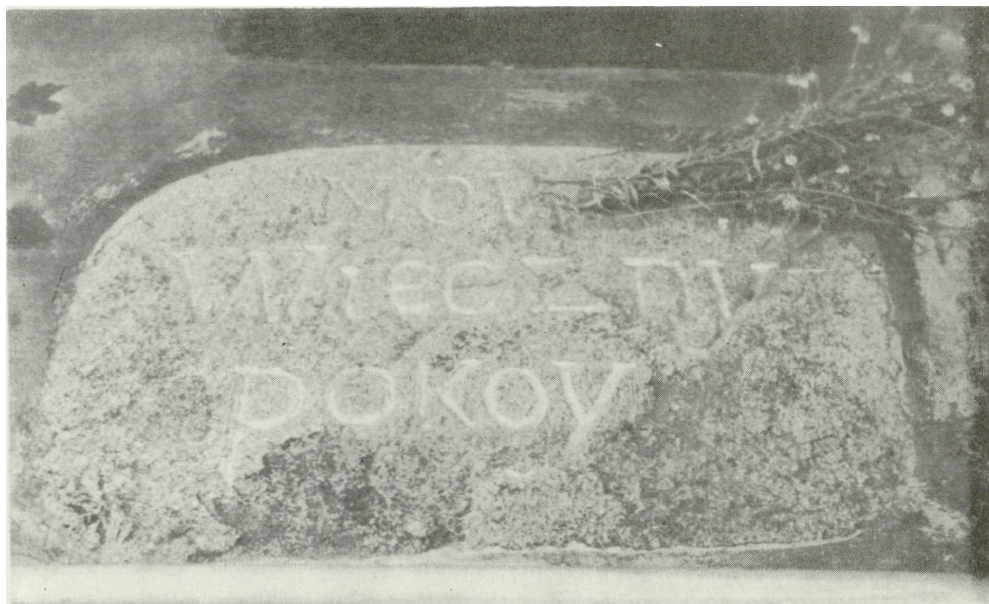
3. Medalion z podobizną Emilii Plater. Autor nieznan
(druga połowa XIX w.).

Muzeum Sztuki Medalierskiej we Wrocławiu



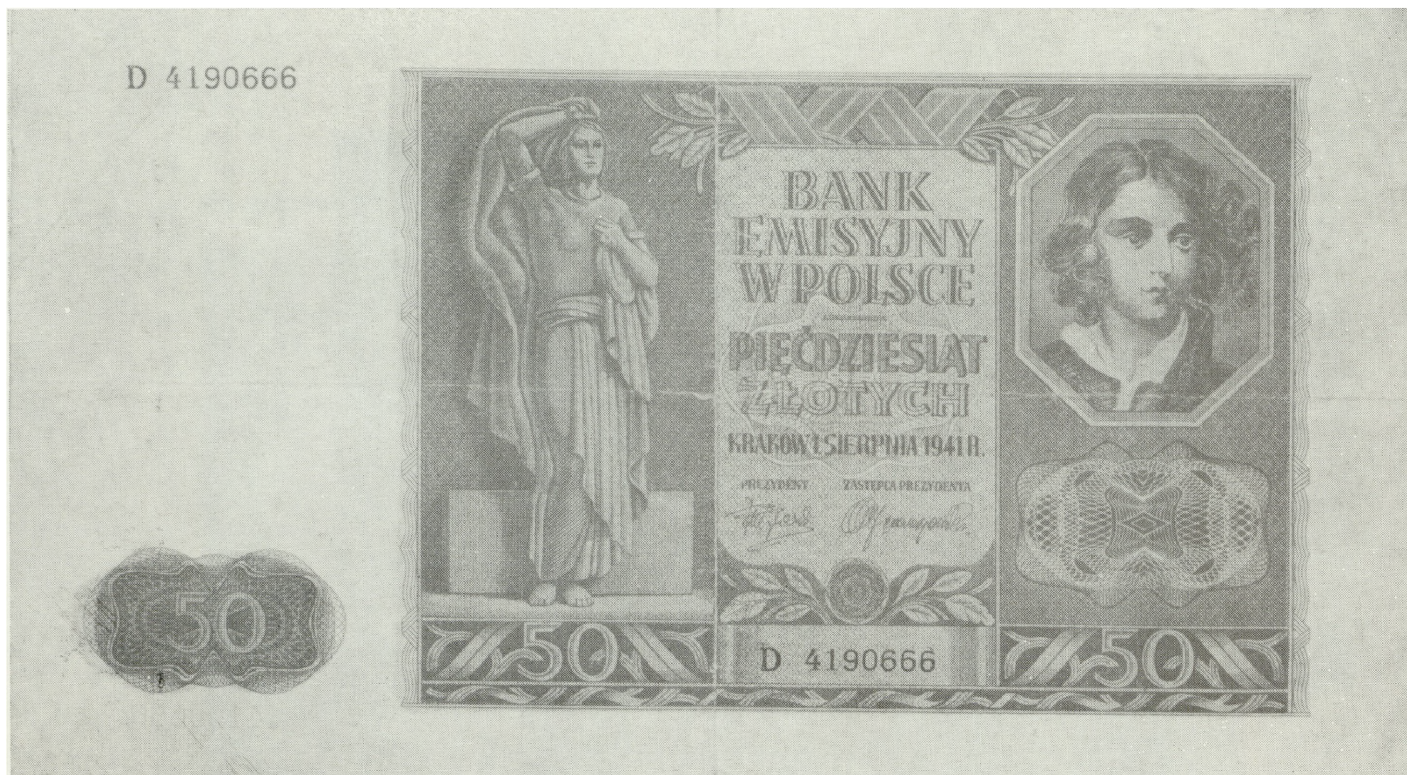
4. Grób Emilii Plater (stan z 1970 r.)

Fot. S. Cieleisz



5. Płyta na grobie Emilii Plater (stan z 1970 r.)

Fot. S. Cieleisz



6. Banknot 50-złotowy z podobizną Emilii Plater.

śmierci porucznika” jest ciągle aktualny, żywy, nawet „wśród Wykolejonej Młodzieży”, potraktowanej tak stereotypowo.

Banalizowane bowiem oraz kompromitowane toposy i archetypy są niezniszczalne w kulturze narodowej, w kulturze ludzkości. Choć po-
grzebano je niby na zawsze i w pełni, odradzają się jak feniks z własnych popiołów, i to najczęściej wówczas, gdy nikt nie przypuszcza ani nie wierzy w ich zmartwychpowstanie.

Rzecz jasna, iż Mickiewiczowska ballada o Platerównie jako utwór literacki, meliczny, nie może dziś już liczyć na dawną popularność, wprost folklorystyczną. Natomiast Mickiewiczowski topos Platerówny odradzać się będzie zawsze, nie tylko w różnych modelach rzeczywistego bohaterstwa, ale także i w różnych wzorcach „bohaterstwa literackiego”.

Andrzejowi Mularczykowi, jako autorowi książki *Co się komu śni* (1968) proponuje Stefania Dukła „autentyczny temat”:

Niech pan się zajmie Emilią Plater *anno* 44. Miała lat dwadzieścia, świetnie jeździła konno, strzelała jak myśliwy. W czasie okupacji walczyła w oddziale AK, który został otoczony w lasach łukowskich. Dosięgnął ją śmiertelny postrzał. Niemcy wystawili jej ciało na rynku, w nadziei, że towarzysze broni zgłoszą się po zwłoki. I tak przez kilka dni leżał trup partyzantki na bruku miasteczka. Nazywała się Wiśka, pochodziła z majątku pod Łukowem. Którejś nocy udało się wykraść jej ciało. Mieszkańcy miasteczka znają jej historię...⁵¹

Jak by ów temat „Emilii Plater” wyglądał w „narodowej grotesce” Sławomira Mrożka?!

Grób Emilii Plater, w guście galanterii wiejsko-cmentarnej, ocalał pośród zanikających mogiłek w Kopciowie. Tak by ją pochował balladowy stwórca — Mickiewicz. Bohaterów mitycznych bowiem nawet wolny naród nie wynosi na sarkofagi katedralne. Żywa o niej pamięć zapewniła i opiekę nad tą mogiłką ludowej hrabianki, ozdobioną stereotypowym pomniczkiem. Jego sztafpową prostackość poetyzują „tych brzoź kilka” i rozległe pola, łąki. Wiechetkę polnych kwiatów składa pątnik na starszej od pomnika — bo romantycznej — płycie nagrobnej. Kazano na niej wyryć ongiś wiejskiemu kamieniarzowi czytelną dotąd sentencję, będącą zaprzeczeniem żywotności toposu owej partyzantki:

Moy wieczny pokoy⁵²

⁵¹ Cyt. za: A. Mularczyk, *10 krzyży dla seledynowo-amarantowych*. „Prze-
krój” nr 1604, z 4 I 1976.

⁵² Fotografie nagrobka Platerówny i płyty nagrobnej (stan z 1970 r.) udostępnił mi łaskawie p. Stanisław Cieleśz, poprzez prof. dra R. Kaletę.