

# Barbara Hirsz

---

## Na rocznicę : "Dyktator" Jerzego Żuławskiego (1903)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 89/2, 93-107

---

1998

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

BARBARA HIRSZ

## NA ROCZNICĘ

„DYKTATOR” JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO (1903)\*

*Dyktatora* – dramat Jerzego Żuławskiego traktujący o powstaniu styczniowym – można określić jako teatralne epitafium. Pisany specjalnie na czterdziestą rocznicę wybuchu powstania<sup>1</sup>, dramat ten utrwala pamięć poległych za ojczyznę bohaterów i opowiada o polskiej ofierze. Ale nie jest to budująca relacja o polskiej glorii, chwale i męstwie pisana dla „pokrzepienia serc”. Zaproponowaną tu szkołę myślenia o przeszłości można określić jako szkołę niełatwego patriotyzmu, dokonującego wiwisekcji polskiej męki, dramatów, błędów i konfliktów.

Niewątpliwie należy *Dyktator* do literackiego nurtu młodopolskich obrachunków z historią. Żuławski angażował się tym utworem w spór o sens naszej przeszłości i o wyobrażenia na jej temat: w owym sporze szukała dla siebie wyrazu modernistyczna samoświadomość narodowa. Autor odrzucał konserwatywną krytykę powstania, lecz jednocześnie pisał utwór bezkompromisowy w stosunku do legendy eposu styczniowej, w której fala patriotyzmu przełomu wieków wołała odnajdywać jedynie wzory bohaterstwa i poświęcenia. Nawiązując do romantycznych dążeń ku wolności – kształtował swój obraz Polski w polemicznym dialogu z romantyczną wizją historii. Reprezentował wyzwolenicze nastroje młodej generacji, lecz ostro i ze zgrzytem przełamywał wzrastające zamówienie społeczne na literacką konwencję martyrologii powstańczej i rysował przeszłość bez poetycznej przeszłości. Pokazał Polskę straconych nadziei, „przełajdaczoną” przez wodzów i polityków, cmentarzysko kolejnych pokoleń, którego bronili – po to, by zginąć – ostatni desperaci. I choć głosił chwałę bohaterów, to dochodził do niej metodą zdzierania idealizujących masek z powstańczego czynu.

Powstanie dało pisarzowi pretekst do dyskusji na temat Polski. Dla Żuławskiego, twórcy urodzonego w dobie pozytywizmu i dojrzewającego niejako w cieniu klęski powstania, rok 1863 stanowił stały punkt odniesienia jako moment krystalizacji problemów moralnych i patriotycznych, które okazały się probierzem dla współczesności. Stąd płynął głos dajmoniona narodu skłaniający do wielkich rozrachunków ze społeczeństwem.

To ostatnie stwierdzenie oddaje, jak myślę, główną intencję Żuławskiego, symbolicznie zaszyfrowaną w strukturze utworu. Jego ośrodkiem, spoiwem

\* Artykuł jest fragmentem większej pracy omawiającej dramaty Jerzego Żuławskiego.

<sup>1</sup> *Dyktator* miał premierę na scenie Teatru Miejskiego we Lwowie 22 I 1903.

kompozycyjnym, a w konsekwencji kluczem do interpretacji dramatu jest Nieznajomy – symboliczna postać prowadząca widzów przez wybrane etapy Stycznia. Nieznajomy to w głębokim sensie dajmonion narodu, sumienie i płynący poprzez losy powstania głos ostrzegawczy, który miał działać na świadomość współczesnych, a w dalszej perspektywie kształtować samowiedzę zbiorową. Jego symboliczna podróż przez etapy Stycznia to opowieść o powstaniu jako o „ranie historycznej”, która nie mogła się zabić. Której nie można i nie wolno było zaleczyć, by przypominała o drodze do wolności. I o piekle – wymuszonym, ale i samorodnym – polskiej historii.

Relację o powstaniu poprzedza Nieznajomy apelem do współczesnych serc i sumień, ironicznie skierowanym do „trzeźwego wnuka” odrzucającego bohaterski *ethos* walki „szalonych” ojców i dziadów z roku 1863. W gorzkim i oskarżycielskim wystąpieniu przeciwstawia obojętnym na losy kraju wnukom czyn ich przodków, tragiczny i daremny, poświęcony rozrzuconymi po lasach mogiłami, które pod gęstą trawą zapomnienia przechowują moralny testament dla potomnych – umiłowanie Polski aż po ofiarę z życia.

Żuławski skomponował monolog Nieznajomego jako poetycką diatrybę przeciwko obojętności na sytuację polityczną kraju rozdartego przez zaborców. „Szaleństwo” i „trzeźwość” – słowa, którymi walczone o Polskę – zaangażował w modernistyczny atak na polską współczesność.

W świadomości ówczesnych odbiorców pojęcia te funkcjonowały w interpretacji romantycznej oraz konserwatywnej z okresu pozytywizmu. Powstanie styczniowe inspirowało się wyzwolenczą ideologią romantyczną, która egzaltację patriotyczną „ludzi szalonych” przeciwstawiała logice „ludzi rozsądnych”, pogodzonych z sytuacją polityczną narzuconą siłą<sup>2</sup>. Po klęsce powstania ideolodzy konserwatywni przewartościli pojęcie patriotyzmu. „Stańcyzy” w jakby pisanych kaduceuszem przestrojach dla kraju potępiali „szalone” wysiłki wyzwolencze i zalecali wiernopoddaną „trzeźwość” polityczną. „Trzeźwość”, czyli rezygnację z dążeń do własnej państwowości<sup>3</sup>.

Poprzez monolog Nieznajomego, w poetyckiej grze słowami-kluczami, Żuławski zabierał głos na tematy polityczno-moralne, grał w istocie o sprawę kluczową – o Polskę. Powracał do postawy romantyków, ale ze wszystkimi modernistycznymi komplikacjami. „Szaleństwo” wskazywało tu obligację patriotyczną, której tragiczny wymiar odsłoniło najgłębiej powstanie styczniowe. W monologu Nieznajomego „trzeźwość” stała się synonimem niemocy, bezwoli, zleniwienia, marazmu, obojętności. I nie chodziło Żuławskiemu jedynie o spustoszenie, jakie czyniła w umysłach współczesnych konserwatywna indoktrynacja. Choć przecież także i o to. Chodziło o to, co w ostrych słowach Stanisław Witkiewicz nazwał „znikczemnieniem”, o logikę podległości, która zdominowała popowstaniową egzystencję Polaków. O nieskończenie uległą adaptację, którą Żuławski w poetyckich impresjach *Z domu niewoli* postrzegał jako „zabawę w kajdanach”. Także o bezideowość i oportunistyczny trzeźwo lojalnej filisterii, Polskę panów Benetów, z którą walczył Brzozowski w *Legendzie*

<sup>2</sup> Zob. A. Mickiewicz, *O ludziach rozsądnych i szalonych*. „Pielgrzym Polski” 1833, nr 8, z 27.

<sup>3</sup> Zob. S. Koźmian, *Rzecz o roku 1863*. T. 1–3. Kraków 1896.

*Młodej Polski*. O to, co Żeromski z rozpaczą odnotowywał w *Dziennikach* jako powszechne „trzeźwienie”, czyli obejmującą szerokie kręgi społeczne rezygnację z wysiłków dla wyzwolenia kraju.

W krytyce współczesności dokonywanej przez Żuławskiego można wyczytać głęboki lęk przed zerwaniem związków z przeszłością, przed zanikiem wzorców tożsamości kulturowej. Obawę o przyszłość Polski wynikającą z utraty wiary w intelektualną wartość współczesnego pokolenia i możliwość zbiorowej aktywności na rzecz wyzwolenia kraju. Kończące monolog słowa: „Ty się baw, narodzie...!”<sup>4</sup>, paradoksalnie najciemniejsze w swojej emocjonalnej tonacji, wyrastają przeciw z poczucia absurdalności życia w kraju, którego mieszkańcy przywykli do podległej egzystencji na gruzach dawnej wielkości i niedawnych wysiłków jej odzyskania. Widziana w perspektywie czynu roku 1863 powstaniowa rzeczywistość wydawała się groteskową nierzeczywistością.

Monolog wstępny, formalnie wprowadzający w temat dramatu, można określić jako wezwanie do podróży „przez padół płaczu”. Nasuwa się tu skojarzenie z otwierającym *Wojnę Grottgera* kartonem *Pójdź ze mną przez padół płaczu*. W ujęciu Żuławskiego nie jest to tylko wezwanie do oglądania dantejskich scen powstania styczniowego. To z równą mocą skierowany do „trzeźwego wnuka” apel o odkrywanie historii zakłętej w grobach. Apel na sposób modernistyczny podejmujący literacką konwencję rozmów z umarłymi czy też ugruntowany w tradycji nakaz słuchania mowy grobów, gdy nie ma wolnej ojczyzny.

Nieznajomy symbolicznie otwiera „mogiły stare, zapomniane, ciche”:

Pora zaczynać! Niechaj czas się wstrzyma  
i przed waszymi otworzy oczyma  
mogiły stare, zapomniane, ciche, –  
ból z nich wywiedzie, poświęcenie, pychę  
i bohaterstwo większe, że bezplodne,  
duchy przezyste, słabe lub niegodne – [s. 16]

– i wprowadza na scenę „widziadła z mogił wygrzebane”.

[...] poważne i smętne,  
z ściśnionym sercem, rozwidnioną twarzą,  
z oczyma, które o przyszłości marzą... [s. 15]

– by mieć spokojną egzystencję i dręczyć sumienia ludzi głuchych na sprawę kraju. I skłonić ich do wsłuchania się w tajemnicę powstańczych grobów, które opowiadały o bohaterskiej ofierze i ostatecznym poświęceniu najwierniejszych ojczyźnie żołnierzy.

Modernistyczna „terapia grobami”, czyli ujawnianie sekretu powstańczych mogił rozumiane jako inicjacja w polskość, miała budzić poczucie identyfikacji ze wspólnotą narodową oraz potrzebę ofiary dla ojczyzny. Jednocześnie symboliczny gest Nieznajomego sygnalizuje odbiorcy przesłanie filozoficzne *Dyktatora*, utworu należącego do kręgu problemowego, który można określić jako modernistyczną hermeneutykę ofiary. Uchylenie tajemnicy grobów uzyskuje tu bowiem rangę wtajemniczenia. Wtajemniczenia w prawdę o meandrach polskiego losu i polskiej historii.

<sup>4</sup> J. Żuławski, *Dyktator. Prolog i cztery akty z krwawych dni 1863 r.* Lwów–Kraków 1903, s. 16. Następne cytaty z tego utworu lokalizujemy w nawiasach w tekście głównym.

Jednakże nie za cenę stereotypizacji wyobrażeń o dziejach. Modernistyczne łamanie *tabu* mógł to niejako symboliczna reprezentacja nowej postawy pisarzy zmierzających do łamania *tabu* historycznego i światopoglądowego, szukania nowego spojrzenia na tematy z obszaru narodowych świętości. Tak więc Żuławski odchodzi od utrwalonych modeli ujmowania narodowej martyrologii. Poprzez rewizję historii, inwersję zastanej tradycji literackiej i malarskiej, polemikę z Mickiewiczem i Grottgerem, poprzez poszukiwanie nowej ekspresji dla nowych odczuć eksploruje – niekiedy boleśnie aż do okrucieństwa – dylematy polskości.

Pisarz postrzega powstanie jako sprawę dramatycznie polską, która poprzez swoją ekstremalność ujawniła nowe aspekty pojęcia narodu i patriotyzmu. W *Dyktatorze* – skazane na przegraną, bezsilne wobec liczebnej przewagi wroga, jak żadne przedtem – powstanie 1863 roku jaskrawo odsłoniło osobliwość narodowych cech i postaw. Stało się niejako summą polskości. Niezwykłą manifestacją bohaterstwa i obojętności, poświęcenia i egoizmu, męczeństwa i hańby. Tych właściwości Polaków, które – wprawdzie przy innej okazji, ale obrazowo – Witkiewicz nazwał „wallenrodyzmem” i „znikczemnieniem”<sup>5</sup>.

*Dyktator* prezentuje wydarzenia z pierwszych miesięcy powstania: kampanię wojskową Mariana Langiewicza i wypromowanie jego osoby na dyktatora. Związany z tą dyktaturą spisek „białych” przeciwko „czerwonym” – „skandal Langiewicza”, jak ujął rzecz całą modernistyczny publicysta Wilhelm Feldman<sup>6</sup>, poruszał opinię przełomu wieków jako szczególnie drastyczny przykład „historii na usługach stronnictw”<sup>7</sup>. Żuławski koncentrując utwór wokół postaci Langiewicza odsłonił kontrowersyjny moment powstania, kiedy to „biali” i „czerwoni” spod znaku Mierosławskiego walczyli nie przebierając w środkach o przejęcie władzy nad ruchem. I pokazywał skutki tej rywalizacji, która walkę o niepodległość zamieniała na walkę orientacji politycznych wyniszczających się wzajemnie w imię odmiennych definicji ojczyzny. A co za tym idzie – ujawniał wewnętrzne rozwarstwienie i rozpad wspólnoty narodowej, która nie potrafiła zjednoczyć się dla dobra państwa.

Jest w *Dyktatorze* pasja demaskowania polskich wad wynikająca – prawem kontrastu – z doświadczeń załamania się romantycznej utopii o „idealnej Polsce”, owej naczelnej Idei, do której miał dążyć naród poprzez wspólną ofiarę oraz rozwijanie szczególnych zalet ducha. To przeświadczenie, bliskie wielu ludziom epoki, wyraził wprost Witkiewicz:

W klęsce 63 roku zginęła idealna Polska, ta ojczyzna z myśli i uczuć, która ponad wszystkimi materialnymi podziałami, ponad walkami klas i interesów utrzymuje całość narodu i wskazuje jeden punkt zbieżny dla wszystkich dróg życia<sup>8</sup>.

Krach romantycznego maksymalizmu, z jego misją konsolidowania społeczności dla wielkich zadań, wyraża Żuławski metodą ujawniania zła, wskazy-

<sup>5</sup> S. Witkiewicz napisał *Wallenrodyzm i znikczemnienie* w 1904 roku, na wieść o udziale delegacji polskiej w uroczystości odsłonięcia pomnika Katarzyny II w Wilnie. W eseju tym omawia dwie postawy wobec zaborów charakterystyczne dla Polski popowstaniowej: „wallenrodyzm”, który jest dla autora synonimem patriotyzmu i nieprzejednanej walki wyzwoleniczej, oraz „znikczemnienie”, czyli lojalność wobec zaborców.

<sup>6</sup> W. Feldman, *Dzieje polskiej myśli politycznej w okresie porozbiorowym*. T. 1–2. Kraków 1914–1919. T. 3. Warszawa 1920.

<sup>7</sup> W latach 1895–1896 ukazała się książka K. Bartoszewicza *Rok 1863. Historia na usługach ludzi i stronnictw*, w której autor rzucał światło m.in. na spisek „białych”.

<sup>8</sup> S. Witkiewicz, *Wallenrodyzm czy znikczemnienie*. Oficyna „Bezimiennych”, 1982, s. 9.

wania choroby poprzez analityczny opis stanu chorego. Przedstawia wynaturzenia życia politycznego i społecznego. Odsłania polskie zawiści, mechanizmy walki o władzę, intrygi, prywatę, ciemne machinacje, walkę interesów, egoizm. Pokazuje skutki wielowiekowych uprzedzeń społecznych, zawinioną przez szlachtę obojętność chłopów dla sprawy narodowej, tragicznie powiązaną z losami powstania niewiedzę ludu, owych „szakali”<sup>9</sup> okradających zwłoki powstańców. Niejako wylicza winy Polaków powodujące „samoniewolę narodu”. Wspólną ofiarę dla ojczyzny zamienia na ofiarowanie się najszlachetniejszych jednostek.

Taka koncepcja powstania nie współbrzmiała z Grottgerowskim gestem uwznioślenia dziejów. Żuławski inspirował się rysunkową epopeją powstańcą Grottgera – ale po to, by przełamać tę wizję 1863 roku, jaką wyobraźni Polaków narzucił romantyczny twórca. W *Dyktatorze* relacja Nieznajomego o powstaniu nie jest taką samą wędrówką przez „padół płaczu”, jaką odbywał Artysta w *Wojnie*. Bo przecież pisarz nie chciał przywoływać gotowych (jakże często wywodzących się z kanonu romantycznego) wzorów uczuciowych i intelektualnych ani powracać do ugruntowanej w świadomości społecznej stereotypowej wiedzy o przeszłości. Żuławskiego nie tyle interesuje – tu warto przywołać pojęcia zaproponowane przez Wacława Berenta<sup>10</sup> – „logos”, czyli projekt historii formowany do celów dydaktyki i konsolacji społecznej, ile „bios”, a więc bezpośrednie doświadczenia, doznania i przeżycia ludzi aktywnie działających w danym momencie dziejów. Zaabsorbowanie tym, co niesie „bios”, poszukiwanie realnej prawdy obrazu historycznego, aż po zjawiska w swej prawdzie niepoetyczne, które niekiedy kłócą się z formułą dramatu poetyckiego, jakim jest *Dyktator*, czynić ma świat przedstawiony w dramacie reprezentacją dynamiki życia. I umożliwić autorowi postawienie pytania o udokumentowany rzeczywistym doświadczeniem sens naszej historii.

Tak więc podróż Nieznajomego przez powstanie styczniowe to lekcja prawdy narodowej i historycznej z uprzywilejowanym tematem czynu i ofiary. Właśnie „wallenrodyzmu”, jak chciał Witkiewicz. Żuławskiego fascynuje problematyka czynu, splot trudności, jakim musi stawić czoła jednostka w walce o wolność, osobisty dramat wyboru w sytuacji tragicznej, a więc bez szans na pozytywny finał, tak jak nie miało szans powstanie roku 1863. A w związku z tym fascynuje umysłowość modernisty dramatyczne starcie historii z mitami polskiej kultury wypracowanymi przez romantyzm. W myśl bezlitosnej diagnozy utworu w obiektywnie istniejącym świecie musiała nastąpić klęska w sferze faktów historycznych, bo bieg dziejów nie spełnił profecji narodowej wieszczów; poniosły też klęskę mity romantyczne, które nie wytrzymały próby rzeczywistości. Styczniowi Konradowie zostaną więc w *Dyktatorze* skonfrontowani ze społeczeństwem, z logiką egzystencji, z prawami historii, z Bogiem, by kontynuatorzy ich czynu w przyszłości działali świadomi swych uwarunkowań.

<sup>9</sup> *Ludzie czy szakale* to tytuł A. Grottgera z teki *Wojna*. Karton ten zainspirował Konopnicką (poezje z cyklu *Z teki Grottgera*), Żeromskiego (*Rozdziobią nas kruki, wrony...*) oraz Żuławskiego (*Dyktator*).

<sup>10</sup> W. Berent, *Opowieści biograficzne*. Opracował W. Bolecki. Kraków 1991. Zob. też A. Brodzka, *Historia: przeszłość czy dziejowość? (O sposobach widzenia historii w literaturze polskiej ostatniego półwiecza. Prekursorstwo Berenta)*. W zb.: *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*. Red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz. Wrocław 1986.

Pokazać nasze dzieje i nas samych trzeźwo, krytycznie, bez mistyfikacji i osłonek – to zadanie powierzył autor Nieznajomemu, postaci symbolicznej, kształtowanej jako eksperyment artystyczny. Po wygłoszeniu monologu wstępnego Nieznajomy miał prowadzić widzów przez wybrane sceny z roku 1863, od dnia ogłoszenia branki i wybuchu powstania, poprzez nominację Langiewicza na dyktatora, po finalną bitwę pod Grochowskimi, w której toku wódz powstania uciekł z pola walki. Podstawową rolę Nieznajomego, tj. rolę przewodnika ukazującego fazy wydarzeń historycznych, wzbogacił pisarz o dodatkowe funkcje. W efekcie relacja Nieznajomego o powstaniu stała się skomplikowaną symbolicznie podróżą po ścieżkach polskich przeznaczeń, które patriotycznych straceńców wiodły aż po kres egzystencji (Nieznajomy jako symbol śmierci i bohaterstwa ubrany w wojskowy szynel), gdy inni rezygnowali z walki (Nieznajomy w kostiumie błazna jako symbol niemocy i rezygnacji). Tak komponowana postać, łącząca w swych słowach, gestach, ubiorze pierwiastki empatii, tragizmu i groteskowego szyderstwa – reprezentuje koncepcję powstania jako szczególnego doświadczenia, w którym sprzeczne idee i postawy splotły się w przedziwną polską tragigroteskę.

Właściwy dramat powstańczy rozpoczyna *Prolog* przedstawiający mieszkańców szlacheckiego dworku na Sandomierszczyźnie w trakcie przygotowań do walki. Tę część utworu zbudował pisarz zgodnie z regułami nastrojowego dramatu maeterlinckiego. Sugestywnymi środkami ekspresji, których walory i symbolotwórczą funkcję podnosił Zenon Przesmycki w artykule omawiającym twórczość Maurice'a Maeterlincka<sup>11</sup>, tworzy Żuławski dramat przeczuć, nastrojów duchowych, nie uświadomionych intuicji. Aranżuje niesamowity *Stimmung*, by oddać atmosferę lęku i obaw przed nadchodzącymi wydarzeniami. Zapowiada przyszlą katastrofę.

Kluczową rolę odgrywa w *Prologu* Nieznajomy, który – podobnie jak Nieznajomy w dramatach Stanisława Przybyszewskiego<sup>12</sup> – jest symboliczną projekcją stanu duszy bohaterów, a także zwiastunem ich śmierci.

Gdy po rozsunięciu kurtyny ukazuje się sceneria *Prologu*, ubrany w wojskowy szynel Nieznajomy przechodzi przez środek sceny i wnosi do wiejskiego dworku przecucie śmierci. Zaczyna płakać dziecko, podobnie jak w dramatach Maeterlincka, w których płacz dziecka zapowiadał nieuchronną śmierć. W *Ślepcach* dziecko płakało na widok tajemniczej i nie nazwanej przez autora postaci, która pojawiała się pod koniec utworu. W *Intruzie* niemowlę zaczęło kwilić w momencie śmierci matki. W *Prologu* Żuławskiego do dworku wchodzi „intruz” i wywołuje w bohaterach przecucie nieszczęścia. „Tędy ktoś przeszedł! Czuję...” – mówi Maria nieomal cytatem z *Intruz*a, w którym Maeterlinck sugestywnymi środkami opisywał wejście śmierci do domu chorej kobiety.

*Prolog*, podobnie jak Grottgerowski *Znak z teki Litwania*, ma pokazywać pełne napięcia oczekiwanie na sygnał rozpoczęcia powstania. Wiejski dom,

<sup>11</sup> Z. Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck*. W: *Wybór pism krytycznych*. Opracowała E. Korzeniewska. Kraków 1967.

<sup>12</sup> Nieznajomy to postać symboliczna, znana romantykom i modernistom. W dramatach Przybyszewskiego *Złote runo* i *Goście* Nieznajomy zapowiadał nieuchronną śmierć lub symbolizował sumienie, o czym pisze I. Sławińska (*Tragedia w epoce Młodej Polski*. Toruń 1948). Literatura romantyczna znała Nieznajomego-szatana. Wynikające z romantycznego rodowodu funkcje tej postaci w *Dyktatorze* omawiam w innym miejscu.

noc, dziecko w kołysce, okno – to elementy łączące dzieła malarza i pisarza. Ale karton Grottgera został przez Żuławskiego zinterpretowany modernistycznie. To niewątpliwe, że *Prolog* zapowiadając nadchodzący bieg zdarzeń – zwiastuje nadchodzące żniwo śmierci. To jej „dotyk” obudził dziecko Bohdana i Zofii. A okno Grottgera zastąpione zostało przez okno maeterlinckowskie – symbolicznie otwarte na tajemnicę, przeczucia, transcendencję. To właśnie przed takim oknem, pełniącym funkcję symboliczną, stoi Maria, dziewczynka wrażliwa na to, co nadprzyrodzone. Motyw dziewczynki i okna, popularny w młodopolskim Krakowie dzięki teatralnemu afiszowi Stanisława Wyspiańskiego do inscenizacji *Wnętrza* Maeterlincka, pełni więc w *Prologu* ważną rolę symboliczno-ideową. Wpatrzona w tajemniczy i budzący trwogę świat za oknem, Maria wyczuwa zbliżanie się tego, co „nienazwane”, a co zadecyduje o losach jej rodziny i całego kraju:

## MARIA

wpatrzona w okno

Zbliża się zwolna – czuję – idzie lasem,  
połem się wlecze, przez śnieżne rozłogi,  
coraz już bliżej, nad domem się waży,  
nad krajem całym...

[. . . . .]  
...i kiedy wiatr czasem

poruszy drzwiami...

[. . . . .]

...staję, bo myślę, że przez drzwi rozwarte  
już to straszliwe, groźne, nieodparte,  
to nienazwane...

[. . . . .]

– lecz coś, coś... nie wiem... jakiś lęk mnie nęka,  
którego nazwać nie umiem, nie mogę –  
i razem pragnę, razem czuję trwogę... [s. 19–20]

Lęk towarzyszący przeczuciu śmierci odczuwają również bohaterowie *Intruza* i *Ślepców*, którzy słyszą zbliżające się tajemnicze „kroki”. U Żuławskiego nie tylko Maria ma złowrogie przeczucia. Również z ust Zofii słyszymy:

Coś szcęknęło w lesie,  
mimo wicher słyhać, krok, jak gdy kto niesie  
rzecz jaką ciężką... [s. 25]

W atmosferze niepokoju mieszkańcy dworku rozmawiają o planowanym powstaniu: marzenia o wolności kraju splatają się z lękiem przed ofiarami, jakże dobrze znanymi z przeszłości. Maria płacze. Zofia, która przygotowuje powstańczy sztandar dla męża, przy haftowaniu orła nie może ukryć obaw o los najbliższych. I martwi się, by jej szczęście rodzinne nie „odleciało” wraz ze wzbijającym się w górę ptakiem:

[...] Całą przymuszam się siłą,  
aby szyc dalej, i prawie bym rada  
odwlec robotę, tak się czegoś boję,  
że cały spokój, całe szczęście moje  
odleci z ptakiem, co skrzydła rozkłada  
na krwawym polu... [...] [s. 21]

Godło polskie, sugestywnie uwikłane w marzenia o wolności wplecionej w krąg śmierci, stało się szczególnym symbolem powstania skazanego na nie-



równą walkę, przegranej już w momencie startu. Iść do powstania oznaczało przecież iść na śmierć. To wyjątkowe powiązanie wolności i śmierci podpowiada Nieznajomy symbolicznie poprzedzając wiadomość o rozpoczęciu walki. „Widmo” postrzegane przez Marię to nie tylko zapowiedź indywidualnej śmierci, to także „widmo” nieuchronnej klęski powstania.

Zatem obraz powstania zarysowany w *Prologu* to wizja walki beznadziejnej, w której gest patriotycznej ofiary nabiera specyficznej wymowy. Przede wszystkim jest to wojna sprowokowana przez obcych i swoich (przez Rosjan oraz Aleksandra Wielopolskiego jako pomysłodawcę i organizatora branki) w wyjątkowo niekorzystnym momencie (zima, brak broni i wyćwiczonych żołnierzy), narzucona społeczeństwu skłóconemu, podzielonemu na różnorodne grupy interesów. W ówczesnej sytuacji politycznej czyn garstki patriotów miał znamię tragicznej misji. Bez względu na to, czy został podjęty z nadzieją na wygraną (Sewer), czy bez nadziei (Bohdan), czy przez solidarność moralną (Ojciec) – jest to bunt dla podtrzymania pamięci kulturowej, potwierdzenia krwią istnienia Polski wymazanej z mapy Europy, rodzaj patriotyczno-moralnego gestu, który miał „dać świadectwo” i ocalić przed duchową zagładą.

Taką koncepcję patriotycznej ofiary deklaruje Bohdan, który idzie do powstania w imię wierności dla tej niezbywalnej idei, jaką jest wolność kraju – nawet, a może przede wszystkim, w obliczu nieuchronnej klęski. Jest to jeden z tych, którzy uważają, że trzeba umieć umierać dla ojczyzny, gdy jedynie śmierć może być nieugiętym protestem. Na ujęcie tej postaci miała wpływ modernistyczna fascynacja ludźmi poświęconymi ojczyźnie bez reszty, wbrew jakimkolwiek kompromisom egzystencjalnym. Bohdan pójdzie do powstania pomimo miłości do żony i synka, a jego wewnętrzna zgoda na śmierć, więcej, jego powierzenie się śmierci, wydaje się mocno związane z modernistyczną ideą ofiary. Ofiary całopalnej, na pozór daremnej i straceńczej, ale – właśnie przez to, że jest dokonywana wbrew rozsądkowi, rachubom i okolicznościom – ocalającej doniosłość sprawy, którą reprezentuje. Ujmowanej jako moralny gest kontynuowany przez pokolenia, by historia nie zatrzymała się w miejscu, by pozostawić po sobie świadectwo czynu jako obligację dla sumień następców. I – jednak – w przekonaniu, że właśnie męczeńska śmierć to posiew przyszłej wolności. Toteż gdy trzeba będzie iść do lasu, Bohdan przekaze synkowi nakaz wierności aż do końca. I poprosi Zofię, by nauczyła ich synka kochać „śmierć dla wolności”.

W kolejnych aktach dramatu Żuławski komponuje fresk historyczny i szczegółowo charakteryzuje powstanie. Ujawnia, jak nadzieje i poświęcenie zwykłych ludzi rozplývają się w kłótniach elit politycznych. Historię partyzancką przesłania bowiem „historia partacka” – politykierstwo, brak kompetencji, spiski, rozgrywki ambicjonalne dowódców, małostkowość i zwykła niefrasobliwość. Jest to opowieść o Polsce, w której ciągle brakło wybitnego przywódcy, jednolitego działania w sytuacji krytycznej, a samotne i straceńcze akty bohaterstwa marnowali polityczni manipulatorzy.

W centrum zainteresowania pisarza znajduje się Marian Langiewicz, postać analizowana z perspektywy młodopolskiej dyskusji o roli wybitnych indywidualności w kształtowaniu dziejów.

Jako najsprawniejszy dowódca w początkowym okresie powstania jest on jednocześnie w najtrudniejszej sytuacji. Budzi ogromne nadzieje rodaków,

równocześnie jest celem skoncentrowanego ataku rosyjskiego wojska. Ten zdecydowany przeciwnik Mierosławskiego, wrogi „czerwonemu widmu” rewolucji, nie szuka szansy zdynamizowania powstania drogą przekształcenia ruchu w wojnę ludową. Doświadczony w walkach włoskich pod Garibaldim, woli prowadzić wojnę regularną, która wymaga zorganizowanej armii. Taka wojna w ówczesnych warunkach była jednak niemożliwa.

Osaczony przez Rosjan, Langiewicz chce wzmocnić swoje siły poprzez połączenie się z armią Antoniego Jeziorańskiego. Okazuje się jednak, że wraz z Jeziorańskim przechodzą do obozu Langiewicza nieustanne spory i kłótnie. Pułkownik to człowiek zawistny, butny, a jego zazdrość o władzę kulminuje i osiąga cel w czasie bitwy pod Grochowiskami. To właśnie Jeziorański doradza Langiewiczowi ucieczkę z pola bitwy, a jego radość z ośmieszenia dyktatora odcina się haniebnym zgrzytem od tragedii, jaka się wkrótce rozegra. Negatywną rolę spełnia także Tomasz Winnicki, intrygujący „mierosławczyk”, w wiecznej opozycji do Langiewicza jako szef jego sztabu. I w ogóle sztab z adiutantami przegrywającymi powstanie w karty pozostawia fatalne wrażenie: gdy dowództwo uchyla się od walki i uprawia hazard — prości żołnierze nie mają co jeść i biwakują w śniegu.

Wiadomość o klęsce Mierosławskiego w Poznańskim ucieszy Langiewicza: nadchodzi moment, gdy wzrasta znaczenie jego nazwiska i pozycji. Ambicje Langiewicza, chęć odegrania znacznej roli w powstaniu, plany wojskowe, tworzą wokół niego aurę bohaterstwa. I takim właśnie widzi go jego adiutant — Henryka Pustowojtówna — jako heroicznego przywódcę, który stanie na wezwanie losu, by walczyć o Polskę.

Langiewicz jednak nie doprowadzi do ogólnonarodowego zrywu. W ujęciu Żuławskiego nie jest on wybitną indywidualnością kształtującą historię. Uwikłany w politykę, spętany siecią intryg, przyjmuje funkcję „białego” dyktatora, nie zdając sobie sprawy z tego, że pada ofiarą spisku. Brak charyzmy i silnej osobowości odsłania w postaci Langiewicza Nieznajomy, który pojawia się w chwili ogłaszania nominacji na dyktatora. Nieznajomy w stroju błazna, ciągnąc po ziemi wojskowy szynel, trzymając na znak ironii wawrzynowy rekwizyt sławy i bohaterstwa — staje przed Langiewiczem jako projekcja podświadomości, symbolizuje jego „niemoc” i słabość charakteru. Zapowiada też rychłą niesławę dyktatora.

Na stanowisko głównego wodza wybrany został człowiek — jak pokazuje Żuławski — pozbawiony nietzscheańskiej „woli mocy”, niezdolny do niezależnego czynu, do narzucenia innym swojego planu działania, a co za tym idzie — do pokierowania losem powstania. Tak charakteryzowany bohater nie był w stanie spełnić nadziei Polaków i przywrócić wolności krajowi. I taka właśnie myśl przebija z wypowiedzi Pustowojtówny:

Tyś sobie uchybił,  
kiedyś z innymi ten... targ wstrętny przybił!  
Gdybyś na polu, po zwycięskiej walce,  
wśród trupów wroga, na skrwawionym łanie  
był dyktatorem ogłosił się, panie,  
sam! i od szabli wznosząc w niebo palce  
przysiągł ludowi, ufny w własne siły,  
że mu odwalisz ten kamień z mogiły,  
iżby jak Chrystus powstał; gdyby łuna  
świecącym tłem była twej jasnej postaci

nad tłum wzniesionej ramionami braci,  
z piorunem w oku, z błyskami pioruna  
na szabli nagiej: pierwsza pod twe nogi  
ja bym runęła, witając cię, pana,  
zbawcę, półboga, któremu jest dana  
moc, jaką mają zwycięskie półbogi! [s. 196]

To, co w monologu Henryki wydaje się najciekawsze, to filozoficzno-poetycki sposób, w jaki Żuławski dochodzi tu do własnej definicji przywódcy narodu. Pisarz przywołuje symboliczną opozycję Chrystus – „półbóg”, znaną z pism Friedricha Nietzschego, by zaangażować ją w młodopolski dyskurs na tematy narodowe. Naród (niczym złożony w mogile Chrystus) oczekuje wodza („zbawcy, półboga”) zdolnego przywrócić mu wolność (tj. „odwalić [...] kamień z mogiły, / izby jak Chrystus powstał”). Tym samym odrzuca Żuławski mesjanistyczną koncepcję Polski jako Chrystusa narodów (wymowna symbolika Chrystusa niezmartwychwstałego) i rysuje świecką perspektywę historiozoficzną. Akcentuje nietzscheański aktywizm i odpowiedzialność człowieka za historię. W podtekście sugeruje, że Polacy sami muszą wywalczyć sobie wolność pod kierunkiem utalentowanego naczelnika powstania.

*Dyktator* pokazuje, do jakiego stopnia brak wodza z charyzmą zaważył na przebiegu powstania styczniowego. „Niemoc” Langiewicza ujawnia w pełni bitwa w lesie pod Grochowskimi: dyktator porzuca wówczas swoich żołnierzy i wraz ze sztabem dezerceruje z pola walki. I choć Langiewicz w planie prywatnym uzyskuje wymiar tragiczny jako bohater, który przegrał z losem, choć odchodzi w poczuciu własnej tragicznej winy, pełen wyrzutów sumienia symbolicznie reprezentowanych przez Nieznajomego (śmiech Nieznajomego oraz jego pościg w błazeńskim kostiumie za dyktatorem mogą być zinterpretowane jako negatywna samoocena bohatera), świadom tego, że niechlubnie uciekając z pola walki postępuje niehonorowo, łamie zasady ethosu rycerskiego – to w planie filozoficznym dramatu pozostaje on antybohaterem, bo rozminął się z oczekiwaniami współrodaków i nie zrealizował swojej historycznej misji.

W rzeczywistości Langiewicz przekroczył granicę galicyjską w parę dni po tej bitwie, która przeszła do historii jako przykład pyrrusowego zwycięstwa. Żuławski prawem *licentia poetica* przyspieszył ucieczkę dyktatora wraz ze sztabem i umiejscowił ją w czasie walk pod Grochowskimi, by tym bardziej jaskrawo pokazać swoją koncepcję tragedii Stycznia. Jej istotę upatrywał pisarz właśnie w kontraście między poświęceniem prostych żołnierzy a błędami, czy wręcz zdradą decydentów wojskowych i politycznych, od których należało oczekiwać zarówno konstruktywnego działania dla sprawy, jak i odpowiedzialnej postawy moralnej. A ocenę postępowania uczestników ruchu powierzył Nieznajomemu, który funkcjonuje także jako symbol i bohaterstwa, i „niemocy”.

Po ucieczce przywódców na polu bitwy rozgrywa się symfonia śmierci, a grochowski las zamienia się w cmentarzysko poległych:

ADIUTANT

Ten las jest jak cmentarz –  
tyle tu trupów – ludzi i nadziei,  
ze krzyżem zda się każde drzewo w kniei... [s. 215]

Cmentarzysko, nad którym krążą stada kruków. Dla opisanego grozy i okrucieństwa wojennego kataklizmu Żuławski stosuje szokujące środki wyrazu,

ekspresjonistycznym gestem przełamuje oczekiwania związane z dramatem poetyckim. Zderza różne perspektywy widzenia, miesza tonacje i stylistyki, łączy przeciwieństwa. W naturalistycznych ujęciach pokazuje śmierć ojca młodych powstańców i zakopywanie jego zwłok przez jednego z synów; czyn żołnierski z całą nędzą i poniewierką, z nieomal zwierzęcą fizjologią głodu i strachu; bestialskie postępowanie chłopów, którzy okradają poległych. Ostre jakości estetyczne, dysharmonia i „turpistyczne” chwytły malują tu obraz wojny bez patosu, pełen śmierci i cierpienia, niewolny od wynaturzeń moralnych i rozchwiania norm obyczajowych.

Gdy walka w lesie grochowskiem zamienia się w dziką ucieczkę przed śmiercią, na pobojuwisku zostaje grupka powstańców, m.in. Bohdan, Wikary i Grzela, którzy postanawiają osłaniać uchodzących kolegów i do końca bronić ojczyzny. Wbrew wszelkiemu rozsądkowi. Przeciw całemu światu. Przeciw dezerterującym wodzom i żołnierzom, którzy stracili wiarę w sens dalszej walki.

Osamotniona grupka straceńców Stycznia dociera na mogiłę powstańców z Listopada i z pełną świadomością, na tym właśnie miejscu, wybiera śmierć jako posiew przyszłej wolności. Niewielka mogiła ze starym, pochylonym krzyżem staje się centrum ostatnich scen utworu. Jest to polska topografia sakralna, konstytuująca system wartości, jakie określają sens działania bohaterów. Wróg, który ma się tu wdrzeć, to „obcy”, bezczeszczący *sacrum*. Obrońcy grobu to ofiarnicy patriotycznego imperatywu. Ich męczeńska ofiara, a raczej samoofiadowanie się, urasta do symbolu miłości do Polski. Ale jednocześnie hermeneutyka ofiary w interpretacji Żuławskiego przeciwstawiona została koncepcji wieszczów i wpisana w niemesjański obraz historii.

Zgromadzeni wokół mogiły powstańców Listopada powstańcy Stycznia przygotowują się na śmierć i w ostatniej modlitwie zwracają się do Boga. Pretekstem literackim tej modlitwy jest *Litania pielgrzymska*. Litania garstki ofiarników z dramatu Żuławskiego to rozpaczliwa i pesymistyczna reinterpretacja modlitwy modlitw Mickiewicza. Pojęcia: Bóg – Wolność – Ojczyzna, które Mickiewicz, najwybitniejszy hermeneuta polskiej ofiary, połączył na trwałe po to, by dać Polakom poczucie zagwarantowanego przez Opatrzność sensu historii i wiarę w znaczenie narodowej ofiary w Bożej ekonomii dziejów – Żuławski konfrontuje z rzeczywistością. I wykazuje brak zgodności czy współdziałania między inicjatywą Boską a inicjatywą ludzką.

Żuławskiego litania ofiarników wypowiedzana jest w obliczu Boga „milczącego” (*Deus „absconditus”*), nie interweniującego w historię i ziemskie losy ludzi. Pisarz podzielił ją na dwie części. Pierwsza – to modlitwa pokutna:

WIKARY

Iżeśmy w Imię Twoje krwawe bitwy  
wiedli za Wolność!

CHÓR

Ty nam przebac, Panie!

WIKARY

Iż nie zdołamy, gdyś nam wziął nadzieję,  
żyć po jej stracie!

CHÓR

Ty nam przebac, Panie!

WIKARY

Wiarę, że dłoń Twa kości nasze sieje,  
by bój był wieczny!

CHÓR

Ty nam przebacz, Panie! [s. 253]

– modlitwa wypełniona rozpaczliwym doznaniem nieobecności Boga w historii. Bóg, który wedle profecji Mickiewicza miał gwarantować wolność narodów i spełnienie nadziei Polaków na – cytuję *Litanie pielgrzymską* – „wojnę powszechną za wolność ludów”, nie wziął w walce o wolność udziału. Stąd wypełniające powstańców uczucie zawodu i rozczarowania Stwórcą, który nie objawia swojej wszechmocy w obronie sprawy najświętszej w historii, jaką jest wolność narodu. Głębokim podtekstem inwokacji jest bluźniercze zakwestionowanie zaufania do nie-ludzkiego Boga, który nie opowiada się po stronie słabszych, gnębionych, walczących z przemocą i niesprawiedliwością.

Część druga to modlitwa błagalna:

WIKARY

Przyjmij ofiarną krew Twoich żołnierzy  
za winy ludu!

CHÓR

Prosimy Cię, Panie!

WIKARY

Niechaj tej miary, którą gniew się mierzy  
Twój – krew dopełni!

CHÓR

Prosimy Cię, Panie!

WIKARY

Lecz wnukom naszym Wolności zaranie  
pozwól oglądać!

CHÓR

Wysłuchaj nas, Boże! [s. 253]

– modlitwa odślaniająca głęboki sens ofiary straceńców. Powstańcy podejmują desperacką próbę zbawienia ojczyzny za cenę samoofiarowania się nieznanemu Bogu. I błagają Stwórcę o przyjęcie ofiary z ich życia jako odkupienia win narodu i jako zadatku przyszłej wolności. Cała modlitwa układa się jakby w „liryczny krzyk”. W przejmujące błaganie o obecność Boga w historii i możliwość nadania jej sensu.

Litania ofiarników odślania tragiczne doświadczenie egzystencji i historii, jakie jest udziałem bohaterów dramatu. Wyrasta z przeżycia piekła historii, rozpaczy po stracie ojczyzny, krewnych i przyjaciół, z doznania zła, dla którego nie ma usprawiedliwienia. Jednocześnie modlitwa tej garstki straceńców na grobie poprzedników z Listopada staje się w uogólnieniu artystycznym syntezą polskiego doświadczenia, podsumowaniem kontynuowanej przez pokolenia ofiary powodującej rozpaczliwe doznanie historii, która nie przyniosła wolności. Ofiary interpretowanej przez Żuławskiego przeciwko Mickiewiczowi. Modernistyczny pisarz rozłącza historię i teologię. Pokazuje historię nie-Boską, bezlitosną, bezsensowną, z której nie można wyczytać Bożego planu świata. Golgotę romantyków, będącą znakiem sakralności martyrologii Polaków, zamienia na ekspresjonistyczną Golgotę straceńców: samotną wobec Boga, który

opuścił ludzi, z ofiarą daremną i bezowocną, pokazującą, że nawet najwyższe poświęcenie nie zmienia biegu wydarzeń. A której towarzyszy wewnętrzne emocjonalne rozdarcie — doskonale oddane w antytetycznej budowie litanii ofiarników — między bluźnierczym zwątpieniem w dobroć Stwórcy a metafizyczną tęsknotą i nadzieją.

Ale to właśnie śmierć ofiarników stanowi potencjał przyszłości. Dobrowolna martyrologia — a greckie „*martyros*” znaczy przecież „męczennik” i „świadek” — potwierdza świętość tej wartości, jaką jest wolność ojczyzny. Toteż ostatnie chwile egzystencji bohaterów otacza Żuławski aurą symboliczną. Szczególną misję ofiary powstańców potwierdza Nieznajomy, który pojawia się w podwójnej roli Thanatosa-Horusa. Gdy zmęczeni walką powstańcy zasypiają, Nieznajomy szepta im słowa ukojenia, które przenikają w ich przedśmiertne sny:

NIEZNAJOMY

*patrzy na uśpionych:*

Niech wam opromienia  
słońce ostatnie na ziemi marzenia

*Posuwa się ku uśpionym i podszeptuje:*

Wiosna na świecie!

MŁODY CZŁOWIEK

*przez sen:*

Pachną w lesie kwiaty  
i młode listki...

INNY

*przez sen:*

Cały bór skrzydlaty  
ptactwem — tak dzwoni!

BOHDAN

*przez sen:*

Zośka!

NIEZNAJOMY

*podszeptuje:*

Jest przy tobie!

BOHDAN

*przez sen:*

Zośka... daj synka! A! jak rączki obie  
ku mnie wyciąga... Patrz, mój ojczyste stary...

NIEZNAJOMY

*do Grzeli:*

Hej, kmieciu, wiosna!

GRZELA

*przez sen:*

Owies trzeba jary  
zasiać... A! Kuba już nastroił pługi...

NIEZNAJOMY

Na święty Józef rozstajały smugi —  
bociany lecą!

GRZELA

*przez sen:*

Tam na strzesze gniazdo... [s. 254—255]

Z tych wyobrażeń, które pojawiają się w snach powstańców, Nieznajomy układa sugestywną strukturę: symboliczny pejzaż polski (wiosna, las, dom

rodzina, sianie zboża, przylot bocianów). Bohaterowie śnią Polskę. Każdy element ma tutaj znaczenie naddane i należy do symboliki odrodzieńczej.

W tej symbolicznej scenie szczególne zabarwienie uzyskuje marzenie senne Wikarego, uformowane jako skierowane do Boga pytanie o przyszłość ojczyzny:

Z monstrancją w ręku, z przenajświętszą gwiazdą  
idę przed ludem... Jaki orszak długi!  
To rezurekcja! to jest Zmartwychwstanie –  
Twoje i nasze! – nieprawdaż, o Panie?... [s. 255]

W obrazie tym powracają motywy mesjańskie. Żuławski, choć odrzuca interpretację historii zaproponowaną przez wieszczów, to dostrzega w niej jednak wyjątkowy i znany tylko Polakom przejaw miłości do ojczyzny. Miłości, która Polskę podniosła do Chrystusa aż po utożsamienie z Nim, a wolność narodu uczyniła sprawą świętą.

Zaaranżowany przez Nieznajomego sen o Polsce – najważniejszy, bo potwierdzony poświęceniem i ofiarą – utkany ze znaków odrodzieńczych, z pragnień zmartwychwstania ojczyzny, jest w swej warstwie emocjonalnej niczym magiczne zaklęcie będące wyrazem marzenia Polaków o wolności.

A w czasie przygotowań do ostatniej walki z zaborcą, w brzasku budzącego się dnia, bohaterowie ujrzą zarysy Krakowa wyłaniające się z mgieł poranka. Miasto – świadectwo świetności dawnej Polski, ujęte w ikoniczny wizerunek „świętego grodu”, staje się tu wizją przyszłości, symboliczną stolicą upragnionej wolnej Polski. Widoczne w panoramie Krakowa budowle, Wawel (symbol niezależnej władzy) i kościół Mariacki (symbol katolicyzmu, który w warunkach niewoli był synonimem narodowości), wraz z kopcem Kościuszki (symbol zbratania wszystkich stanów w walce z zaborcą) współtworzą wizualny znak utrwalający ideę wolnego narodu. Natomiast wyróżniona przez autora trójka bohaterów: szlachcic Bohdan, Wikary oraz chłop Grzela – reprezentuje symbolicznie ideę solidaryzmu społecznego i współtworzy wraz ze wspomnianym obrazem Krakowa aktywny mit polityczny. Zgromadzeni wokół grobu powstańców Listopada, wpatrzeni w wizerunek „świętego grodu”, opróśnieni blaskiem wschodzącego słońca, ostatni żołnierze armii Langiewicza wpisani zostają przez dramaturga w teatralną apoteozę gloryfikującą polskie bohaterstwo.

Niewątpliwie, jest Dyktator afirmacją styczniowej ofiary zobowiązującą współczesnych do odegrania aktywnej roli w historii. Albowiem „szalone” i „bezpłodne” bohaterstwo ojców stało się dla Żuławskiego, by tak rzec, realnym mitem – narodowym i rodzinnym (pisarz dedykował utwór ojcu, który brał udział w powstaniu), mitem o poświęceniu, o wierności ojczyźnie i o tych, dla których ojczyzna była wartością absolutną, nie podlegającą żadnym racjonalizacjom. Przypominając dzieje ojców, apelował pisarz do „trzeźwych wnuków” o wierność tamtym czynom, kontynuację tradycji „wallenrodyzmu”, co oznaczało wierność idei wolności.

Na toczącej się na przełomie wieków dyskusję o sposobach kształtowania losów Polski, w której to dyskusji padały argumenty „szalone” i „trzeźwe” – ścierały się przecież w najrozmaitszych splotach postawy niepokornych i zachowawców – Żuławski odpowiadał swoim utworem, przed współczesnymi Nieznajomego stawiając sumienie. A chyba nikt nie zdefiniował bardziej przejrzysto społecznej potrzeby owego sumienia niż Stanisław Witkiewicz w przywoływanym już eseju politycznym *Wallenrodyzm czy znikczemnienie?*:

Polityki naszej nie prowadzi nasz rząd odpowiedzialny i obdarzony zaufaniem powszechnym, politykę prowadzi nasze sumienie, które w każdej chwili musi czuć, więc musi być czyste i nietknięte ani przez strach, ani przez podłość, ani przez głupotę<sup>13</sup>.

Żuławski zastosował w swoim dramacie terapię wstrząsową. Dlatego Nieznajomy, oferując „trzeźwemu wnukowi” lekcję ofiary roku 1863, stawiał go przed koniecznością wyboru. Opór wobec politycznego zła, nawet za cenę cierpienia? Czy też odrzucenie polskiej historii, szaleństwa powstań i ofiarnictwa dla jakiego takiego dobrobytu i egzystencjalnego przetrwania nawet w niewoli? Symboliczna misja Nieznajomego jako dajmoniona polega właśnie na wykazaniu, że to odwaga posunięta aż do szaleństwa służy obronie wartości najwyższej, jaką jest wolność narodu.

Wędrownik Nieznajomego w przeszłość ma za zadanie wskazywanie przyszłości. Jest apelem o zbiorowy wysiłek „wybijania się na niepodległość”. Motto Dyktatora: „*Suum fac et ne respicias finem*” dodatkowo podkreśla osobiste przekonanie pisarza o obowiązku walki z zaborcą: ze wszystkimi konsekwencjami, z ryzykiem ofiar, ze świadomością okrucieństwa wojny i samotnością człowieka w historii.

Nie jest to wezwanie w formie łatwej do przyjęcia. Przeciwnie, Żuławski uważał, że Polacy muszą być w pełni świadomi swojej prawdziwej historii, by wziąć za siebie odpowiedzialność. Dlatego napisał dramat gorzki i pesymistyczny. „Pisz krwią” – rzekł Zaratustra. Nie inaczej pisali o Polsce Wyspiański, Berent czy Żeromski.

---

<sup>13</sup> Witkiewicz, *op. cit.*, s. 15.