

# Sucharski Tadeusz

---

## „Patriotyzm pejzażu” Józefa Mackiewicza w Buncie rojstów

---

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 3, 155-72

---

2004

Artykuł został 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.

**Tadeusz Sucharski**

Pomorska Akademia Pedagogiczna  
Ślupsk

## „PATRIOTYZM PEJZAŻU” JÓZEFA MACKIEWICZA W *BUNCIE ROJSTÓW*

W jednym z ostatnich numerów „Kultury” z roku 1978 Józef Mackiewicz zamieścił wspomnieniowy szkic, będący nostalgicznym „powrotem” do wydarzeń opisanych 40 lat wcześniej w *Buncie rojstów*, w książce, która z dziennikarza znanego tylko w środowisku wileńskim uczyniła go autorem cieszącym się ogólnopolską sławą. W lirycznym wprowadzeniu, z nietypową przecież dla siebie smutną rezygnacją, stwierdzał:

Ze wszystkich powracających na świecie najczęściej powracają myśli. [...] Jest na przykład jesień, liście żółkną. I nagle ni z tego, ni z owego myśl powraca do jakiejś tam bylej jesieni. Tak się złożyło raptem. Do zanotowanej kiedyś w mojej książce *Bunt rojstów*. Bardzo dawno temu. Ani tej jesieni nikt pamiętać nie może, a i książki nie pamięta, bo i po co ona komu<sup>1</sup>.

Gorycz słów Mackiewicza, konstatujących całkowite zapomnienie *Buntu rojstów*, była w pełni uzasadniona. W ciągu czterech dziesięcioleci dzielących rok wydania książki i otrzymania przez nią nagrody „Wiadomości Literackich” od opublikowania cytowanego szkicu, pomijając przedwojenne entuzjastyczne recenzje tej pracy, nie ukazała się najmniejsza krytyczna wzmianka jej poświęcona<sup>2</sup>. Spełniła się zatem kasandryczna wizja Ksawerego Pruszyńskiego z 1938 roku, który w omówieniu *Buntu rojstów* prorokował:

Będzie zwalczana, będzie przemilczana, zmobilizuje się przeciw niej ludzi o znanych nazwiskach, spędzi wielkich pisarzy i pogna małych podjezdnych szczwaczy, a gdy braknie argumentu, uruchomi się szmonces. Jak jeszcze przeciwko żadnej książce w niepodległej Polsce<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Mackiewicz, *Powroty*. „Kultura” 1978 nr 11; cyt. za: *Bunt rojstów*. Londyn 2002, s. 211 [Dziela, t. 13].

<sup>2</sup> Do takich wniosków prowadzi analiza szczegółowej bibliografii opracowań twórczości Józefa Mackiewicza.

<sup>3</sup> K. Pruszyński, *Książka o człowieku głębinowym*. „Wiadomości Literackie” 1938, nr 9; cyt. za: W. Lewandowski, *Józef Mackiewicz. Artyzm. Biografia. Recepcja*. Londyn 2000, s. 75.

wobec zła jest miłość. Lecz jeśli bohater Micińskiego zginął, zanim kogokolwiek udało mu się uratować, to narrator tego opowiadania mógł już z przekonaniem powiedzieć w ostatnim swoim słowie, podobnie jak Miciński w regule Zakonu Braci Słonecznych<sup>35</sup>, „że powstaje plemię nowych ludzi, jakich jeszcze nie widziano. Jesteśmy w drzwiach” (s. 179).

Adam Grzymała-Siedlecki, dając w „Rzeczpospolitej” najpełniejsze omówienie opowiadań Małaczewskiego, zatytułował jeden z odcinków słowami *Wojujący Kościół Polskości*. Wskazał tam na bolszewizm, niszczący naszą narodową tradycję, któremu duch rosyjski nie umie się sprzeciwić, gdy tymczasem nasz go zwycięża, i zakończył tę myśl podobnie optymistycznie jak Małaczewski, chwając przy tym naszych rodaków mieszkających na Kresach:

Rzeczywistość materialna wykosiła polskość na kresach, wykreśliła fizyczną jej istotę. Ale całą polskość, której życie kresowe, bojujące było częścią, moralne jej wnętrze – zwyciężyło!<sup>36</sup>

Podobne zdanie miała na ten temat znająca najlepiej pisarza Stanisława Daszkiewicz-Czajkowska<sup>37</sup>, kiedy wskazywała w swoich wspomnieniach na genezę pojmowania przez niego polskości:

Małaczewski – poznawszy duszę moskiewską aż do gruntu, zmierzwiwszy otchłań rewolucji rosyjskiej aż do dna – i zetknąwszy się w kulturą Zachodu, która na wypolerowanym statku cywilizacji do Archangielska zawinęła – między tymi dwoma biegunami – między Wschodem a Zachodem – uświadomił sobie i skryształizował w sobie polskość. I przez pryzmat tego kryształu zaczął dopiero na świat i ludzi spoglądać<sup>38</sup>.

Taka Polska jednak nie powstała... Zateśknął wtedy za Polską idealną, daleką od wszelkiego zła, które uosabiał bolszewizm. Tak jednak się nie stało, chociaż bolszewizm i *Państwo ponurej anegdoty* przestały istnieć, z czego Małaczewski byłby na pewno zadowolony.

---

<sup>35</sup> Por. tamże, s. 288-289.

<sup>36</sup> A. Grzymała-Siedlecki, *Wojujący Kościół Polskości*. „Rzeczpospolita” 1921, nr 236, s. 4.

<sup>37</sup> Zapewne spokrewniona z Michałem Czajkowskim, opiekowali się Małaczewskim w Humaniu, a potem przyjaźnili się ze sobą w Warszawie.

<sup>38</sup> S. Daszkiewicz-Czajkowska, *Garść wspomnień o Małaczewskim*. „Hallerczyk” 1925, nr 8, s. 16.

cji, w pierwszych akapitach poprzedzał je często frontową notatką. Przede wszystkim interesowała go jednak treść, natomiast w mniejszym stopniu zwracał uwagę na formę jej przekazu. Stąd kłopoty z określeniem gatunku jego utworów, które dawniej nazywano często nowelami, a później opowiadaniem. Słusznie jednak mówił Dębicki, że na nowele pisarski żywioł Małaczewskiego nie miał ciepłoty. Był z niego „urodzony narrator, tak, jak urodzonym narratorem był każdy szlachcic polski XVII i XVIII wieku”<sup>32</sup>, snujący swoje opowieści.

W obrazach wojny najbardziej okazało się czytelne bolszewickie zło. W jego aureę wprowadzało swoim przewrotnym tytułem opowiadanie *Miodowy miesiąc na Ukrainie*, a potem działo się ono „*Tam gdzie ostatnia świeci szubienica*” i wreszcie oskarżał je najbardziej *Koń na wzgórzu*. Pomimo jednak całej ohydy bolszewickich zbrodni, rozgrywających się tak często w słońcu wśród sielankowych obrazów natury, nie znajdujemy u Małaczewskiego ani nienawiści, ani chęci zemsty. Dzieje się tak za sprawą mesjanizmu Hoene-Wrońskiego, którego poglądy poznał dzięki Józefowi Jan-kowskiemu. Przez niego w warszawskim Instytucie Mesjanicznym pisarz zaprzyjaźnił się m.in. z prof. Janem Bieleckim<sup>33</sup>. Mógł więc uzewnętrznić swoje mesjanistyczne przekonania w ostatnich dwóch rozdziałach tytułowego opowiadania.

Kiedy został ciężko ranny i trafił do szpitala, często śniła mu się utopiona w studni siostra oraz ów nieszczęsny koń. Męczyły go te senne majaki tak długo, dopóki nie porozmawiał z szarytką, siostrą Honoratą. Wówczas zrozumiał, że złem nie uda się zwalczyć bolszewizmu, będącego najpełniejszym wcieleniem wszystkiego, co najgorsze, więc takie przedstawił swoje mesjanistyczne credo:

Zali tę zionącą na wszystek świat przepaść zdziczenia i nienawiści, której na imię bolszewizm, my „obroncy cywilizacji i chrześcijaństwa”, zdołamy zasypać, jak faszyną, jedynie gruzem polskich ciał, pozbawionych ducha wyższego niż zły duch w przepaści się miotający?

Czymś zasadniczo innym stać się musimy. Bo kto by chciał nienawiść, zło złem zwalczać a nienawiścią, niech pamięta, że wielką nienawiść zwalczy tylko od niej większa, zaś zło wielkie może być pożarte jeno przez zło od wielkiego większe [...]

Przeciw ich duszy, okropnej jak ów koń na wzgórzu odarty ze skóry, musimy wystawić zwyciężające wszystko Boże człowieczeństwo duszy (s. 170-171).

Ma ono wiele wspólnego z głoszonym przez Hoene-Wrońskiego odrodzeniem duchowym Polaków i także z *Hymnem o miłości św. Pawła*, co przypomina sytuację bohatera noweli Micińskiego *Nad Bałtykiem*<sup>34</sup>. Tam, zapatrzony w zło swego jestestwa, lucyferyczny Olaj po lekturze słów z *Listu św. Pawła do Koryntian* przebaczył w imię chrześcijańskiej miłości córce i ruszył na pomoc ginącym podczas sztormu rozbitkom, zaś tutaj bohater Małaczewskiego rozumiał, co znaczy dobro i jaką siłą

<sup>32</sup> Z. Dębicki, „*Koń na wzgórzu*”. „Kurier Warszawski” 1921, nr 195, s. 3.

<sup>33</sup> Prof. J. Bielecki interesował się także teozofią i był w bliskich kontaktach z Mieczysławem Geniuszem, który korespondował i przyjaźnił się z Tadeuszem Micińskim (por. T. Linkner, *Skończyło się maskaradą...*, s. 101). Kiedy więc Witold Parkott zakończy w 10-lecie śmierci wspomnienia o Małaczewskim słowami wiersza Micińskiego, nie będzie to żadnym przypadkiem, a dowodem na znaczną wspólnotę ich myśli.

<sup>34</sup> Por. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą...*, s. 75-78.

W przestrzennym obrazowaniu tych opowiadań nie zabraknie także morza, które Małaczewski znał z lat przedwojennych, ponieważ już w młodości miał okazję poznać Morze Czarne. Kiedy uczył się w Humaniu, wyjechał któregoś roku na wakacje w okolice Odessy i tam powstały jego pierwsze wiersze<sup>29</sup>. Podczas wojny zajmował się nieraz poezjowaniem, ale jego żołnierskie opowiadania ukazały się wcześniej niż tomik poezji *Pod lazurową strzechą*. Znalazło się tam wiele wierszy marynistycznych, jak chociażby *Pieśń kobiety do morza*, *Na Atlantyku*, *Placz Wisły*. W okresie międzywojennym, kiedy rzeczywiście rozbudziło się zainteresowanie polskim morzem, musiały one znaczyć wiele, jeżeli ich autor zyskał nawet miano „poety morza”<sup>30</sup>. Co prawda na miano marynisty nie zasługiwał, bo o morzu wiele nie napisał, ale znał morze z autopsji i umiał o nim opowiadać poezją i prozą.

Obrazy morza występują najpierw w *Dziejach Bałki Murmańskiej* oraz w *Na dalekim cmentarzu*. W ostatnim utworze towarzyszą tylko obszernej prezentacji północnego krajobrazu Murmańska. W pierwszym natomiast, chociaż widziane przez białego niedźwiedzia, to opowiadane zawsze jako przestrzeń groźna, gniewna, wzburzona i surowa, pokryta krami łamanymi przez fale i rzadko jaśniejąca w słońcu, które jedynie o zachodzie czyni lodowce na jego brzegach, „jakby pokryte wiśniętymi grzędami hiacyntów” (s. 50).

Potem będzie to już morze widziane przez naszych żołnierzy z pokładu parowca płynącego do Gdańska; zupełnie inne od tamtych – od Morza Białego, Morza Barentsa, Oceanu Lodowatego – bo przede wszystkim swojskie i dlatego nawet zimą niegroźne:

Zimowe nadmorskie słońce jaśniało na wysokościach bładobłękitnego nieba. Nikły warkocz dymu snuł się z komina, niby z olbrzymiego cygara wytkniętego pionowo w pokład okrętu. Za sterem ciągnęła się po wodzie śnieżno-zielona wrząca bruzda, rzekłbyś wiorstwowy niewód napelniony po brzegi kotłującymi się rybami. Morze, drgające krótką, płaską falą, zdawało się kołysać nieustannie tysiącami luster, które odbijały tyle mokrego słońca, że blask ten zaczął po oczach wprost boleśnie, jakby biczem ukręconym z promieni (s. 62).

### III

Zdzisław Dębicki mówił o Małaczewskim, jako „najniepowszedniejszym, najniepospolitszym, a stąd największej godnym uwagi zjawisku literatury, narodzonej w ogniu wielkiej wojny i z jej doświadczeń czerpiącej soki”<sup>31</sup> i nie było w tym żadnej przesady. Małaczewskiemu bowiem sugestywnie i symbolicznie zarazem udało się opowiedzieć w *Koniu na wzgórzu inferno* wojny i bolszewickiego zła. Umiał nie tylko przekonująco zdać sprawę z nieszczęścia i tragedii, ale także kojarzyć radosne z poważnym. Wszystko, co zamieścił w swych opowiadaniach przeżył osobiście i umiał to barwnie opisać. Aby nie sprawiały one wrażenia literackiej fik-

<sup>29</sup> Por. S. Daszkiewicz-Czajkowska, *Garść wspomnień o Małaczewskim*. „Hallerczyk” 1925, nr 7, s. 12.

<sup>30</sup> Por. J. Kulpa, *Eugeniusz Małaczewski jako poeta morza...*

<sup>31</sup> Z. Dębicki, *Portrety*. Warszawa 1928, s. 222.

w lustrze wody ujrzy śmierć. Tutaj utopiła się jego siostra, ratując się przed gwałtem bolszewickich żołdatów. Małaczewski skorzysta z symboliki spękanego lustra i pajęczyny, aby uczynić swoją opowieść tym bardziej znaczącą. Oczywiście, nie zapomni przy tym wszystkim o ciszy letniego południa, ale tym razem nie będzie to już cisza słonecznej nirwany z wiersza Tadeusza Micińskiego *Palmy*, lecz cisza tragicznej rzeczywistości:

Cicho było w studni. Głęboko, na samym dnie świeciła woda. Wilgoć spadała z cembrowin, dzwoniąc kropla po kropli. A po każdej kropelce na jasnym oku dalekiej wody powstawały zmarszczki, jakby drganie sieci pajęczej na okrągłym lusterku w głębinę wielką uronionym... (s. 162).

Chociaż słońce sierpniowego południa usypia, to ujawnia wszelkie nieszczęścia i budzi ślepą nienawiść. Jednak dopiero słońce zachodu pozwala ujrzeć zło wojny w całej jej infernalnej grozie, czego tytułowy *koń na wzgórzu* okaże się najpełniejszym dowodem. Lecz zanim do projekcji tego okrutnego obrazu dojdzie, poprzedzi go i jednocześnie zapowie ekspresjonistyczny zachód słońca:

Słońce zapadało właśnie za owo wzgórze, czerwieniąc zachodnie niebo szkarlatem niezmiernie krwawym. Na szczycie wzgórza kilka krzaków uschłych czy bezlistnych wyolbrzymiewało do rozmiarów fantastycznych, jak to bywa na polu, w tej godzinie światła spadających ukośnie. Purpurowa źrenica słoneczna, pozbawiona już aureoli dziennej, podobna do niesamowitego księżyca, patrzyła przez te wyolbrzymiałe pręty czerniejących na wzgórzu krzewów niby przez czarne palce rozstawione szeroko (s. 163).

Kiedy zaś słońce ukryje się za wzgórzem, jakby wstydząc się, nie chcąc bolszewickiego okrucieństwa oglądać, ani tym bardziej w nim uczestniczyć, żołnierze ujrzą obdartego żywca konia. Natomiast gdy *W państwie ponurej anegdoty* w lipcowe południe zostaną zamordowani w pociągu kilkunastoletni chłopiec i kobieta, to jedynie wypalony słońcem step i rzeka o szarej barwie popiołu będą tej śmierci towarzyszyły:

Południe lipcowe jaśniało w okrąg na spieczonym stepie; przecinała go rzeka Wolga, wyglądająca w oddali niby rozścielona na trawie szeroka sztuka szarego płótna, dziergana przez słońce w złote i srebrne supelki i nicie (s. 132-133).

Podobnie jak śpiewane przy tym pieśni,

przepaściste i bezplodne w swym smętku okrutnym jak step, który jest w dzień miedziany od słońca, a w nocy upiornie srebrny od księżyca (s. 133).

Dopiero słońce w Tatrach, słońce ojcyste, niosące pisarzowi mistyczne odczucia, przestanie budzić grozę i pozwoli czuć się bezpiecznym. Religijnie będą go nastrojały góry, okryte śniegiem i oświetlone słońcem południa. Tęsknotę za słońcem będzie budziła nawet mgła, impresjonistyczny atrybut moderny, bez którego opowieści o Tatrach nie mogły się w tej epoce obyć.

je tym bardziej porażającym i wymownym, czego przykładem może być opis właśnie tej letniej nocy po dokonanej zbrodni:

Była noc, tak piękna, jaka bywa tylko wiosną na Ukrainie. W zbitej gąszczy listnej drzew czereśniowych dojrzewające jagody polśniewały, jak drobne usta kobiece, spragnione całowania po ciemku. Słowiczy śpiew nocny dolatywał zewsząd i drgał w powietrzu, aż strzykało w zasluchanych uszach. Żaby kumkały i rechotały, pławiąc się w ugrzanej wodzie rzeki i stawów. Na niebie ciemnoniebieskim świecił księżyc w pełni i mrugały wszystkie gwiazdy. Od blasku miesięcznego topole rosnące na ulicy lśniły od szczytu do podstawy pnia, niby kolumny rzeźbione w srebrze, a pochyle strzechy zdawały się być poszyte snopkami czesanego lnu i najsrebrzystszej pajęczyny (s. 87-88).

Natomiast w kolejnym utworze, mającym wymowny tytuł „*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*”, skazańcy prowadzeni na przesłuchanie zauważą, przypominający im ojczystą ziemię, rosnący, czy raczej wegetujący w surowym klimacie, krzew bzu, który nigdy nie zakwitnie i podobnie jak oni „zmarnieje”. Zabrzmią w tym jakby słowa Mickiewicza z mało znanego wiersza *Do sosny polskiej*<sup>27</sup>, kojarzącego sytuację zagubionej we Francji naszej sosny z tragiczną samotnością polskiego emigranta. Bohaterem tego opowiadania oczekującym w więziennej celi, wśród podobnych sobie towarzyszy niedoli, już tylko na śmierć, towarzyszy martwe światło księżyca, uważane wedle dawnych wierzeń za wielce niebezpieczne<sup>28</sup>, nie pozwalające im o nieszczęsnym wyroku ani na chwilę zapomnieć.

W opowiadaniach Małaczewskiego zbrodni i śmierci towarzyszy najczęściej słońce. Pałace co prawda bezlitośnie latem i oślepiające swoim blaskiem zimą, ale nieobojętne na nieszczęścia. W upalne południe sierpnia narrator ujrzy zrujnowany przez bolszewików rodzinny dom i pozna okrutną prawdę o śmierci siostry. Zanim jednak się to stanie, najpierw dozna zniewalającej potęgi słonecznych promieni, które szczególnie w południe usypiają wszystko wokół, sprawiając takie wrażenie, jakby umierała cała przyroda. Zastyga przy tym czas, który, wahadłem zegara tu odmierzany, o myśli Schopenhauera znów nie pozwala zapomnieć:

Oprócz strzykania koników polnych, szelestów motyli i odgłosów naszego stapania nie nie zamącało ciszy wielkiej, ciszy upalnej od widnokręga do widnokręga panującej na obszarach łąk, obumarłych w tej godzinie.

Z natężeniem najwyższym wsłuchiwałem się w tę martwą powszechną. I było mi tak, jak kiedy w domu, w porze poobiedniej, nasłuchiwa się tykania zegara ustawionego obok: chwilami odgłos wahadła, nagle urywając się milknie, a jednak wiemy, że jest, że nie ustaje na jedno mgnienie, że to tylko złuda nasza (s. 157).

W słonecznym skwarze południa narrator dozna najpierw uludy ciszy, lecz do rzeczywistości przywróci go obraz wojennych zniszczeń. Gdy spojrzy w głąb studni,

---

w najlepszym zaś razie stawiacie je, gdy chodzi o praktyczne zastosowanie, na jednym poziomie z elukubratami europejskich profesorów od metafizyki lub z importowaną mistyką rozmaitych pań Bławackich, stworzoną dla zamożnych próżniaków i nudzących się historyczek” (s. 169).

<sup>27</sup> Por. A. Mickiewicz, *Do sosny polskiej*. „Prawo” 1905, nr 8.

<sup>28</sup> Por. P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*. Warszawa 1998, s. 268.

brzymi opasły pajak, co się rozsiadł i czyha w otocze grubo zakopconej pajęczyny” (s. 22). Dopiero czas wigilijnej wieczerzy, chociaż pierwsza gwiazda wszędzie tu podczas polamej nocy, uczyni ten krajobraz bliższym i przede wszystkim przyjaźniejszym. Nie będzie już w nim tyle żalobnej czerni, gdy w innym miejscu słońce południa przyda mu tylu impresjonistycznych kolorów, jakby był to krajobraz Tatr. Chociaż wokół bieleje śnieżna pustynia, to na widnokręgu ukaże się czarne pasmo boru, a słońce uwyraźni w różowych i fioletowych światłocieniach wierzchołki świerków i ślady krzyżujących się na śniegu ludzkich stóp. Syberyjski krajobraz okaże się wówczas tak swojski, że nikt nie oprze się wspomnieniom. Tym bardziej, że biel śniegu stworzy aurę sprzyjającą onirycznej podróży w wyteśnione regiony:

Za stołem długi czas panowało milczenie. Nie wieczerza to była, lecz raczej msza dusz polskich, w pół tylko obecnych tam, gdzie ciało (s. 28).

Lecz zawsze będzie to Północ, podobnie niebezpieczna i nieprzychylna bohaterom tych opowiadań, jak inferno bolszewickiego zła. Bo jest to albo śnieżna pustynia, albo mokradła, na których znalazł miejsce wiecznego spoczynku Piskorz. Podobnie bolesny będzie widok grobów polskich żołnierzy w impresji *Na dalekim cmentarzu*, widok tym bardziej przejmujący, że są tak samotne, jak owa mogiła Serba, Daniły Miłosza. Groby tych żołnierzy pozostaną na zawsze na murmańskim pobrzeżu, którego krajobraz, obojętny na wszelkie nieszczęścia, przeraża zarówno latem, jak i zimą. Przekonują o tym jego obszernie opisy, nie mające sobie równych w innych opowiadaniach, których ekspresjonistyczna dosadność bliska jest jedynie przestrzennemu obrazowaniu w *Miodowym miesiącu na Ukrainie* i „*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*”.

W pierwszym z opowiadań „zielona Ukraina” okaże się podobnie obojętna na śmierć żołnierzy chorążego Gawłowicza, którzy giną wśród śpiewu słowików na łące „pokrytej kwiatami i piękną trawą” (s. 81). Sąd zaś nad dowódcą odbędzie się, jak na ironię, w owocowym sadzie, pod drzewami czereśni obsypanymi dojrzewającym owocem. Kiedy zaś uda mu się uratować od śmierci i wpaść w ramiona Horpyny, którą raczej ukraińską Walkirią niż kobietą należałoby nazwać, tylko wiosenna noc, przypominająca romantyczne obrazy z *Pana Tadeusza*, to zrekompensuje, czyniąc zarazem z racji swego piękna tym bardziej drastycznym przeżyty koszmar zbrodni, której bohater był tak niedawno świadkiem. Ponadto, jak na ironię, skazano go jeszcze na noc poślubną. Jest to świadectwo maestrii artystycznej Małaczewskiego, kiedy wedle metody à rebours obrazami przyrody uzupełnia czy też wzbogaca wszelkie tragedie. Kojarząc przy tym po młodopolsku (choć o tej epoce jego bohater nie miał najlepszego zdania<sup>26</sup>) oksymoronicznie sielankę z infernem zła, czyni

---

<sup>26</sup> W „*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*” Jerzy Zwada powie do swego brata, że nazwał jego wiersz „banialuką modernistyczną” (s. 122), a Jan w innym miejscu zauważy, że „bodeleryzm”, „nowy dreszcz w sztuce”, „naga dusza”, „absolut”, to wszystko, „co wykarłowacało całe pokolenia polskie, opadło z Jerzego pod dotknięciem świętej różdżki chwil przedśmiertnych jak słomiany chochoł z krzewu róży, gdy wrychle ma ona rozkwitnąć krwawymi gruzłami kwieciami” (s. 124). Natomiast w *Koniu na wzgórzu* narrator uczyni taki zarzut zafascynowanym teozofią: „Powiada tak Pismo, które traktujecie panowie jako książeczkę dla drobnej dziatwy szkolnej,



tylko łaskawe słowo o steranym i nieszczęśliwym człowieku, który przecierpiał więcej niż powłoka ziemską udźwignąć może. Toteż dobre Pańskie zwrócenie się poczytuję za uścisk Przyjaciela, który nie często zdarza mi się otrzymywać. Jest to dla mnie dar tym cenniejszy, że pochodzi od pokolenia nowego i młodego, nie tylko laty i następstwem pracy, lecz rodzaju przeżycia. Pan nie tylko żył po mnie, ale przemierzył dziedziny, które mi są obce, nieznanne, niedostępne, wysokie i odległe.

Bo [co – T. L.] ja przeżyłem w fantazji, pisząc „Popioły”, to Pan przecierpiał kośćcami, żebrami, przeleżał w kryminalach i bił się nie tylko na kartach książki, lecz i na rzeczywistym polu. To różnica. Toteż jaki ja tam prekursor!

Chudziak sobie jestem i prostak. Może tę tylko mam zasługę, że przeczuwałem to pokolenie rycerskie, do którego Pan należy, gdy inni nic nie tylko przeczuwali, ale nawet nic nie czuli.

Jeszcze raz i z serca dziękuję Panu za ten serdeczny list i proszę przyjąć zapewnienie o najszczerzej i najgłębszej przyjaźni i wdzięczności

Gdynia 18.7.1921

Sługa i brat Żeromski<sup>23</sup>

## II

Wojennym tragediom, ukazywanym tu z reporterską wiernością, towarzyszą często obrazy przyrody – stężalej w słońcu południa i zmartwiałej w śnieżnej bieli Północy. Podobnie jak o tomiku wierszy *Pod lazurową strzechą* mówił Jarosław Iwaszkiewicz, że „nie jest to »mdły panteizm«, ale subtelne poczucie jej konkretności i chrześcijańskie braterstwo ze wszelkim stworzeniem boskim”<sup>24</sup>, można by powiedzieć o *Koniu na wzgórzu*. Ponieważ obrazy przyrody szczególnie silnie wiążą się z egzystencją bohaterów Małaczewskiego w chwilach ostatecznych, więc mniej ich jest w pierwszych opowiadaniach. W *Wielkiej bitwie narodów* jedynie w finalnej scenie, kiedy Hałaburda i Śmigło wracają do koszar, Małaczewski zwróci uwagę na nocny pejzaż północnego nieba i śnieg skrzypiący pod butami żołnierzy. Niby to niewiele, ale tak ekspresjonistyczne zderzenie ciemności nocy z bielą śniegu kieruje uwagę na ich szczególną sytuację. Opis ten zda się mieć wiele nie tylko ze „szkoły Żeromskiego”, ale także z lucyferycznej myśli Tadeusza Micińskiego:

Północne czarne niebo ziało przepaścistością i przejmującym do szpiku kości chłodem. Gwiazdy wyiskrzyły się od pierwszej do ostatniej, mrugając i lśniąc wskutek mrozu najnieoczekiwanszymi barwami. Na czarnym niebie wyglądały one jak bisior, rozsypany garściami po żalobnym aksamicie. Z północnego horyzontu wstawała fosforyczna, chwająca się luna: zapowiedź zorzy borealnej (s. 15).

Podobna sceneria występuje w następnym utworze, którego akcja toczy się też na Północy. Poprzednio mowa była tylko o spokojnym mieście zasypanym śniegiem, tu jednak bojowy schron<sup>25</sup> będzie już budził w tej przestrzeni taki niepokój, „jak ol-

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> J. Iwaszkiewicz, „*Pod lazurową strzechą*” *Eugeniusza Małaczewskiego*, w *dziale Książki i piśma*. „*Kurier Polski*” 1922, nr 338, s. 8.

<sup>25</sup> Małaczewski podaje popularne jego brzmienie „blokhaus”, które z niem. powinno się pisać „Blockhaus”.

Żeromski opowiedział w powstańczym opowiadaniu tragedię konia tak dosadnie i naturalistycznie, że zdalo się, iż nikt go już w tym obrazie nie prześcignie. Udało się to jednak Małaczewskiemu, który uczynił z tej makabrycznej sceny apokaliptyczny symbol wojny, budzący grozę i mistyczne skojarzenia. Dowiodło to skali talentu młodego pisarza, który umiał posługiwać się z taką samą swobodą humorem, ironią i, niczym w *Mogile Żeromskiego*, groteską<sup>19</sup> w *Wielkiej bitwie narodów* i podobnie ekspresyjnie oddawać wszelkie nieszczęścia wojny w *Koń na wzgórzu*<sup>20</sup>, kreując przy tym taki jej obraz:

A za nami pozostał straszliwy koń na wzgórzu. I w krwawych lunach zachodu widniał w oddali na swym wzniesieniu – olbrzymi, potwornym czerniejący kształtem – jakoby żywy, męczeński pomnik przez Wojnę samej sobie ku własnej zelżywości i słusznej hańbie w obliczu Boga wzniesiony (s. 164).

Zdawał sobie z tego sprawę Żeromski, kiedy czytał przesłany mu przez Małaczewskiego tom opowiadań. Co prawda w liście, pisany w podzięcie za darowaną książkę, konkretnie na ten obraz nie wskazywał, ale z pokorą się przyznawał, że wojny, która w opowiadaniach jest tak bardzo widoczna, tak bezpośrednio nie doświadczył. Pomimo to byli sobie bliscy. Bo jeżeli nawet kojarzono myśl twórczą Małaczewskiego z naszymi romantykami i Sienkiewiczem (choć on osobiście najbardziej cenił Mieczysława Romanowskiego), jeżeli widziano w nim tyle z pisarzy rosyjskich, jak chociażby z Turgieniewa, Czechowa czy Babla, natomiast ze współczesnych z Leśmiana, Staffa, Micińskiego czy Pruszyńskiego, to Żeromski był mu najbliższy<sup>21</sup>. Tak więc słusznie widziano go w „szkole Żeromskiego”<sup>22</sup>, co podany niżej list najlepiej potwierdzał:

Szanowny i kochany  
Panie Eugeniuszu!

Najuprzejmiej i najserdeczniej dziękuję Kochanemu Panu za nadesłany mi łaskawie zbiór utworów pt. „Koł na wzgórzu”. Czytałem go z prawdziwym nabożeństwem, bo bije w tych utworach serce człowiecze i nie ma literackiej prozy. To co Pan pisze o mnie, to

<sup>19</sup> Zwrócił na to uwagę Edward Ligocki w: *Pod znakiem Apokalipsy (Poznań, w lipcu)*. „Gazeta Wieczorna” 1921, nr 5935, s. 3.

<sup>20</sup> Mistycznego odczucia świata Małaczewski dowiódł podczas obserwacji zorzy polarnej, kiedy rozmawiając o tym zjawisku ze Zdzisławem Chrzastowskim widział w nim, że to „Miecz promienisty, którego klingę widzimy na niebie, podczas gdy garda i ręka, co ją dźrzy, są niewidoczne. Miecz gniewu i przestrogi Bożej” (Z. Chrzastowski, *Legenda murmańska...*, s. 113).

<sup>21</sup> Por. Redakcja, *Eugeniusz Korwin-Malaczewski*. „Tygodnik Ilustrowany” 1920, nr 13; E. Ligocki, *Śp. Eugeniusz Korwin-Malaczewski*; Z. S., *Z dziedziny poezji. Wiersze Eugeniusza Korwin-Malaczewskiego*. „Słowo Pomorskie” 1923, nr 100; W. Piotrowicz, *Miłosierdzie ziemi. 1922-19-IV-1925. W trzecią rocznicę śmierci Eugeniusza Malaczewskiego*. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 7; S. Daszkiewicz-Czajkowska, *Garść wspomnień o Malaczewskim...*; W. Parkott, *Eugeniusz Malaczewski (W 10-lecie śmierci)...*; J. Wołoszynowski, *Wspomnienie ze Wschodu*. W: *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa...*, s. 343-344; P. Kuncewicz, *Eugeniusz Malaczewski*. W: *Agonia i nadzieja...*, s. 138-139.

<sup>22</sup> Redakcja, *Szkoła Żeromskiego. Eugeniusz Malaczewski*. „Rzeczpospolita” 1928, nr 88, s. 4.

dzającym relację akapicie, odwołał się do mitu szlacheckiego dworu, by potem ukazać, jak z najwyższą nienawiścią bolszewicy niszczyli wszystko, co mogło im tylko przypominać pańskie. Czynili to oczywiście nie tylko z głupoty, ale także z racji bolszewickiej idei, bo tak kazali polityrucy, którzy często z inteligencji się wywodzili.

Smutny obraz dawało to domostwo, urządzone jak widać w ciągu długich lat, może paru stuleci. W czcigodne naczynie, wznoszone i przebudowywane przez szereg pokoleń, kształtujące zbiorową duszę szlacheckiej rodziny od dziadów-pradziadów tu osiadłej, rojnej od wspomnień droższych nad relikwie, pełne żywego smutku i radości tych, co się w zaciszu starych ścian urodzili, żyli i pomarli – wdarł się żywioł obcy, wrogi i niszczący. I pohulał, wygodziwszy niszczyielskim swoim instynktom.

W oknach nie zostało ani jednej całej szyby. Nie od kul wyleciały – powyłukano je snadź naumyślnie kolbą, kijem, pięścią, z soldackiej chandry, dla zbytku. W pokojach wszystka posadzka była dokładnie wyważona, klepka po klepce, wydarta ze spojeń. W pośrodku izby, niegdyś jadalnej, pozostała kupa popiołu i węgla po ognisku rozniesionym z połamanymi meblami. [...] Wszystkie meble, szafy, kredensy leżały w drzazgach i strzępach. [...] Doborowa biblioteka, składająca się z paru tysięcy starannie oprawionych ksiąg, przedstawiała zwichrzoną kupę podartych, zetlonych szpargałów. [...]

I co w ogóle szczególniej mię uderzyło w całym tym rozgromionym domu, to mnogość tego specyficznie moskiewskiego zostawiania po sobie zelżywej, śmierdzącej pamiatki [...] Szczególna to chuć robić ze wszystkiego kloakę (s. 153-154).

Obrazy takiego zdżiczenia obyczajów i barbarzyństwa powodują, że trudno się dziwić postępowaniu bolszewików z ludźmi. Małaczewski wcześniej umieszczonymi w cyklu opowiadaniami przyzwyczał odbiorcę do popełnianych na Kresach bestialskich zbrodni, tu jednak rozpoczął obrazem wymordowanych łabędzi, powieszonych przez oprawców nad dworskim stawem za szyje na giętkich łożach wierzb, co okazało się wprowadzeniem do relacji o polskim oficerze zakopanym żywcem w ziemi, o ekonomie z poderzniętym gardłem i dziewczynie, która skoczyła do studni, kiedy sowieccy żołnierze chcieli ją zgwałcić. A ponieważ była nią siostra narratora, w którym bez specjalnego kłopotu Małaczewskiego się tu rozpoznaje, więc jest to tym bardziej przejmujące i komentarza już nie potrzebuje.

Gdy bowiem wobec grozy bolszewickich zbrodni słów już braknie, Małaczewski ucieka się do symbolu, który z racji filozoficznej myśli ma wiele wspólnego z Schopenhauerem, zaś od strony literackiej przede wszystkim z opowiadaniem Żeromskiego *Rozdziobią nas kruki, wrony*<sup>18</sup>, kiedy to żołnierze ujrzą na wzgórzu o zachodzie słońca obdartego żywcem ze skóry konia:

W oglądanym z dołu, olbrzymiejącym w oczach potworze rozpoznaliśmy zwierzę, właściwie bardzo nawet pospolite. Był to potężny koń, z rasy koni pociagowych, tak zwany perszeron. Ale był to koń odarty ze skóry. Wzdychając głęboko a postępując ludzkim prawie głosem, wgramoliło się po coś to żyjące ścierwo końskie aż na szczyt wzgórza. Jakże ohydnie świeciła ta poruszająca się kupa mięsa odartego dokładnie ze skóry, oprócz końskiego łba, który zwisał do ziemi ciężarem nie do udźwignięcia (s. 164).

<sup>18</sup> Także w noweli Tadeusza Micińskiego *Młodzian, dobywający oręża* (pierwotny tytuł *Panteista*) mamy obraz bitemo niemilosiernie przez woźnicę konia, co z modernistyczną myślą Schopenhauera można było najlepiej kojarzyć (por. T. Linkner, *Zanim skończyło się maskaradą. Ze studiów nad twórczością Tadeusza Micińskiego*. Gdańsk 2003, s. 54-55).

sadysty to za mało, więc Jan będzie musiał go zanieść do mogiły, wykopanej na śmietniku i tam osobiście pochować. Kiedy natomiast sam stanie pod murem, nie od razu zginie od kul plutonu egzekucyjnego. Zanim padnie ostatnia komenda, komisarz Wasia rozkaże marynarzom, by najpierw wypalili po papierosie. Chwila ta okaże się oczywiście dla skazańca najdłuższa, ale jednocześnie najbardziej uwłaczająca jego ludzkiej godności, bo czas życia wymierzono czasem palącego się papierosa. Bowiem inny ma sens papieros wypalony przez skazańca przed śmiercią, czego Janowi Zwardzie nie zaproponowano, a zupełnie inny papieros katów przed egzekucją. Wypełni się zaś to inferno, kiedy nieszczęśnik usłyszy w ostatniej chwili ironiczne zawołanie bolszewika: „Nu, pan, teraz krzycz swoje *Jeszcze Polska nie zginęła*” (s. 129).

Odtąd już w każdym następnym utworze Małaczewski będzie przekazywał podobnie drastyczne obrazy wojennych zbrodni, dokonywanych przez bolszewików. W *Państwie ponurej anegdoty* opowie najpierw o potwornym zabójstwie dwóch tysięcy piotrogrodzkich dzieci, z których chciano stworzyć ideowych komunistów, a które, gdy zaraziły się nosacizną, skoszono seriami karabinów maszynowych. Tak skończył się ten przypadek „wyzwolonej pedagogii” (s. 132), odbierającej prawo wychowania dziecka rodzinie, a przyznającej je państwu. Potem poznamy bestialski wyczyn sowieckiego soldata, który z równą rozkoszą skręci kark podejrzanemu o kradzież kilkunastoletniemu chłopcu oraz kobiecie, która się pomyliła w swoim oskarżeniu. A ponieważ Małaczewski pisał to w sierpniu 1920 roku, więc narrator, który jako kapitan polskiego wojska był po bitwie kaniowskiej świadkiem tych wydarzeń, nie przypadkiem wywoła opowieścią o nich u warszawiaków ponure obawy, co może stać się ze stolicą, jeżeli nie uda się odepchnąć od niej rosyjskiej armii. Przypomina się w tym miejscu nie tylko reportaż Stefana Żeromskiego *Na probostwie w Wyszkowie*, w którym pisarz nie krył swego oburzenia na Feliksa Dzierżyńskiego i towarzyszących mu naszych komunistów, którzy z niecierpliwością oczekiwali pod Warszawą rychłego zwycięstwa bolszewików, ale także *Przedwiośnie*, którego bohater, Cezary Baryka, słyszał w kawiarniach podobne dyskusje i głosy niedowierzania, że Rosjanie mogą wejść do stolicy. W tym kontekście odpowiedź Małaczewskiego okaże się trafna. Gdy bowiem słuchający opowieści kapitana pewien „cywil, uważający się za ofiarnego patriotę, gdyż wdowi grosz z wielkich kapitałów naspekulowanych na wojnie umieścił w Pożyczce Odrodzenia, w lokacie bądź co bądź najlepiej teraz się procentującej” (s. 135), odezwie się, że tak się nie stanie, wtenczas usłyszał odpowiedź, którą Żeromski też by uznał, ponieważ przeciwko temu, co mogło się stać pisał swoją powieść:

– Może u nas do tego nie dojdzie, ale o n i przyjsć do nas mogą, a wtedy wezmą cię za łeb, panie cywil – odrzekł kapitan. – Wy wszyscy chowacie wasze starannie uczesane głowy i półgłówki w przesadzie o europejskości naszej Ojczyzny, niby struś, który kryje łeb w piasku na widok niebezpieczeństwa. Pieczołowicie wysiadujecie swoje strusie jaja interesów i ambicji, niepomni, że od Wschodu szturmuje Wielki Cham, który chce zrobić z was i tych waszych jaj krwawą jajecznicę! (s. 135)

Żeromski w swoim reportażu i ostatniej powieści nie krył oburzenia na zniszczenie przez bolszewików ziemiańskich dworków. Nie pisał jednak o tym tak sugestywnie i obrazowo, jak w tytułowym opowiadaniu Małaczewski, który najpierw, w poprze-

Karnawałowe zapomnienie rozbudzi sadyistyczne skłonności, ponieważ wojna sprzyja sadyzmowi, chociaż sadystą się nie bywa, ale sadystą się jest. Jeśli w *Miodowym miesiącu na Ukrainie* bestialstwo tłumu rozpęta sprzyjający śmierci czas wojny, to w następnym opowiadaniu, mającym tytuł z Norwida: „*Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica*”, wojna okaże się czasem sprzyjającym sadyzmowi bolszewickich komisarzy, których wyrafinowanie w zadawaniu fizycznych i psychicznych tortur nie będzie miało sobie równych. *Miodowy miesiąc na Ukrainie* należałoby uznać za niecodzienne wprowadzenie do tego, co zdarzyło się na Syberii kilka miesięcy później, kiedy w Wołogdzie stracono braci Zwadów.

I może nie byłoby w tym nic szczególnego, ponieważ wówczas w sowieckiej Rosji ginęły tysiące Polaków, gdyby nie psychiczne tortury, którym Jerzego i Jana poddawał ze szczególnym sadyzmem „szef czerezwyczejki”<sup>17</sup>, komisarz w bluzie marynarza” (s. 104), który jeszcze niedawno siedział za zabójstwo w carskim więzieniu. Ponieważ z takich szumowin wywodziło się wielu bolszewickich komisarzy, więc Małaczewski postarał się to szczególnie zaakcentować:

Ale nadeszła wielka rewolucja, ze czcią rozwarła dla Wasi bramy więzienne, przypięła mu do piersi czerwona kokardę i stopniowo wyniosła do urzędów i zaszczytów. Skoro go mianowano komisarzem, jako człek rozsądny, zrobił on przede wszystkim dwie kapitalne rzeczy: przywdział bluzę marynarza jako liberię nowej prawomyślności w państwie, oraz powołał na sekretarkę swoją umiłowaną, o której pamiętał, że chępiła się z ukończenia czterech klas w gimnazjum; bo sam był, że tak powiem, czytelny, ale niepiśmienny (s. 111).

Spotkanie komisarza Wasi ze Zwadami, oprawcy z ofiarami, skończyło się dla uwięzionych wyrokiem śmierci. Nawet sekretarce Zosi, pochodzącej z miasta czy raczej z ulic Łodzi, nie udało się wyprosić dla rodaków ulaskawienia. Nie mogło być zresztą inaczej, jeżeli duma, próżność i głupota nie pozwalały Wasi być ani urzędowo uczciwym, ani tym bardziej rozważnym. Nie było to więc spotkanie Piłata z Chrystusem, bo cóż mogło być z rzymskiego konsula w bolszewickim komisarzu, chociaż Zosia mogła się Chrystusa w skazańcach dopatrzeć i to zarówno w ich postaci, jak i w oczach:

Przy drzwiach ujrzała dwa cienie ludzkie opłynięte luźno wiszącymi lachmanami. Ręce bezwładniły się wzdłuż ciała, ciężarem kości zdając się przyginać do ziemi całą postać. Z twarzy zmiażdżonych troską, głodem i bezsennością nie można było wyczytać wieku tych ludzi. Jedne oczy tylko... Te patrzyły spokojnie, ze smutkiem i powagą, owym wejrzeniem z głębi duszy zbolalej, niby dawanym z odległego brzegu żywota, co odlatywał już od ziemi (s. 112).

Dlatego niczym Maria Magdalena umiała współczuć ich nieszczęsnej doli i jednocześnie poczuć, jak niechlubna jest jej egzystencja.

Sadyzm zbrodniarza obnaży najpełniej egzekucja braci Zwadów, która po całonocnym oczekiwaniu odbędzie się na więziennym podwórku. Najpierw Wasia każe rozstrzelać Jerzego, aby starszy brat mógł patrzeć na śmierć młodszego. Ponieważ dla

---

<sup>17</sup> Nadzwyczajna Komisja do Walki z Kонтrewolucją.

z krwiożerczą wymyślnością. Żył dla pomsty i awansował na szarżę po szarży [...] Co utłukł bolszewika, a sprawdził sumiennie, że to on, mianowicie, go utłukł, to zawiązywał supelek na tasieńce swego szkaplerza. (s. 42)

Chociaż w *Dziejach Bałki Murmańskiej* jest tak wiele piękna północnego krajobrazu, przeraża „murmańczyków” bezwzględność podwarszawskich chłopów, którzy zadżgają widłami murmańską Bałkę. Okrucieństwo ich czynu z grozą wojny daje się tylko porównać, zapowiadając jednocześnie inferno bolszewickiego zła, do którego, jak już to powiedziano, Małaczewski przygotowuje tu odbiorcę stopniowo.

Dlatego już w następnym opowiadaniu, o zapowiadającym sielanekę tytule *Miodowy miesiąc na Ukrainie*, wojenną tragedię naszych żołnierzy daje się porównać tylko z czynami Sienkiewiczowskich kozaków Chmielnickiego czy z rabacją galijską, kiedy to chłopci ukraińscy,

znękani rekwizycjami i zaopatrzeni w broń przez Austriaków, wydali „panom” straszną wojnę. Żołnierz pojedynczy, a nawet cały patrol, wydalając się poza obręb wsi lub miasteczka, gdzie stała polska załoga, nie miał pewności, czy wróci. (s. 76)

Żołnierzy, którzy wpadli w ręce rozwścieczonych i pobudzonych bolszewickimi hasłami chłopów, czekało zawsze najgorsze. Mordowano ich ze szczególnym okrucieństwem. W roku 1918, bo jak powiedziano pierwszy z omawianych utworów tego czasu dotyczy, przytrafiło się to również oddziałowi chorążego Gawłowicza w okolicach Janowa Podlaskiego. Gdy jego ułani wpadli w zasadzkę, okoliczni chłopci okrutnie się z nimi rozprawili. Jednym wycięto na nogach szerokie na dłoni lampasy, a potem ich zlinczowano, innych zakopano żywcem w ziemi i dobito kłonicami. Jedynie dowódcy udało się wyjść cało z tego pogromu, ponieważ przekonał rozjuszony motloch, że siłą zmuszono go do służby w polskim wojsku i że też jest z chłopów. Ludowy trybunał darował mu życie, ale nie pozwolono mu spokojnie odejść. Nakazano ożenić się z Horpyną – najbrzydszą kobietą ze wsi.

Wojna potrafi uczynić z człowieka bestię, co dobitnie okazuje Małaczewski. Rozbudzona i umiejętnie podsycana nienawiść kończy się w ukraińskiej wsi krwawą zabawą, podczas której zatracą się rozum, a budzą zmysły. I wtedy, niczym na jaśniepańskim balu, pojawi się wodzirej, zachęcający do „poigrania” z ułanami, nie może też zabraknąć kobiet, oczywiście młodych, budzących żądze, które pójdą podczas karnawałowego balu z wystrojonymi w krwawe lampasy nagimi żołnierzami w upierne tany, poddając się szalowi zabawy:

Widok krwi buchającej z nagiego ciała ułanów upoił motloch, upił jak gorzalka. Zwłaszcza kobiety odchodziły od zmysłów. Wrzeszczały z ochrypłych gardzieli, otaczając katowane ofiary coraz ciaśniejszym, zwartym pierścieniem. Wreszeie rzuciły się z pazurami i zębami. Wpadły w szal, spotniałe, bose, rozczochrane, błyszczące kłami, namiętne, z rozchelstaną koszulą, ukazujące śniade jędrne piersi. Wyrwały z rąk oprawcom nagich i skrwawionych ułanów. Zaczęły orać ich ciała paznokciami, gryźć jak rozżarte suki, rozrywać, ciągnąć i szarpiąc oburącz za głowy, ręce, nogi, przyrodzenie...

Uspokoili się dopiero po rozdarciu na strzępy czterech ułanów, gdy ze zmęczenia tchu im zabrakło i ledwo stały na nogach, zataczając się jak pijane. (s. 82)

wiają nie tylko zmagania naszych żołnierzy z wrogiem w tak różnych i odległych od siebie regionach sowieckiej Rosji, ale dają także ich chronologiczny obraz – od roku 1918 poczynając, a na 1920 kończąc – i skupiają przy tym wokół siebie pozostałe, bliskie im tematycznie utwory.

Losy Polaków walczących na Syberii, które zyskują swój literacki finał w *Dziejach Bałki Murmańskiej*, poznajemy najpierw z trzech pierwszych utworów: *Wielka bitwa narodów*, *Blokhaus pod Syreną*, *Powiastrka o Makolągwie*, a potem, po przerwaniu *Miodowego miesiąca na Ukrainie*, w następnych: *Na dalekim cmentarzu*, „*Tam gdzie ostatnia świeci szubienica*”. Najpierw wiele jest w nich humoru, a potem coraz więcej żołnierskich tragedii. Oczywiście ich bohaterem jest zawsze polski żołnierz, z którego czynów Małaczewski stara się jak najlepiej zdać relację. Wszak trafnie mówiono o tych utworach, że „Tkwi w nich [...] smutna i wzniosła prawda żołnierskiego życia”<sup>13</sup>, wedle kanonów starszszlacheckiej gawędy opowiadającego ze swadą, ekspresją i staropolską dosadnością. Wiele jest w nich autentyzmu, odpowiadającego zarówno przeżyciom Zdzisława Chrzastkowskiego z *Legendy murmańskiej*, jak i jego słowom, że złożył się na ich powstanie

Szmat życia w pryzmacie twórczości. Pulsowanie krwi i instynktów ludzkich, tygiel ideałów, płonących jak żagwie, i dzieje młodzieńczego animuszu murmańczyków<sup>14</sup>.

U Małaczewskiego, który opisywał wojnę „piórem młodzieńczym, świeżym, pod wpływem niezapomnianych wrażeń”<sup>15</sup>, o którym koledzy mówili: „cięte pióro, ale i karabin niezgorzyszy”<sup>16</sup>, fikcji literackiej jest niewiele, co czyni jego opowieści jeszcze bardziej przekonującymi. Bohaterów jego opowiadań zwano „Lwami Północy” i krążyły o nich legendy. Tak przyzwyczaili się do śmierci, która obchodziła się z nimi bezwzględnie, że bez strachu zaglądali jej w oczy. Pierwsze dwa utwory: *Wielka bitwa narodów* i *Blokhaus pod Syreną* czynią jedynie przygotowanie do tańca ze śmiercią, a dopiero jego przedsmak daje *Opowiastrka o Makolągwie*.

Porucznik Wojnar, opowiadając o zmaganiach swoich żołnierzy z bolszewikami i przygotowując zarazem słuchaczy do spotkania z armią Tuchaczewskiego, która zbliża się właśnie do Warszawy, sięga retrospektywnie do murmańskich czasów, by zdać nie tylko sprawę z wojennej grozy, ale by swoich warszawskich przyjaciół przygotować na najgorsze. Bo chociaż o bolszewikach będzie tu jeszcze niewiele, to Małaczewski zwróci już uwagę, jak zło rodzi na wojnie zło i nieraz aż trudno powiedzieć, kto postępuje gorzej – swój czy wróg. Kiedy więc Antka Piskorza, który najpierw sobie na miano dekownika zasłużył, trafi nadpiłowana kula, wtenczas jego przyjaciel – Onufry Makolągwa – poczyna tak samo mścić się na bolszewikach:

Odtąd Makolągwa zaprzysiągł zgubę wszystkiej potencji bolszewicko-moskiewskiej. Przez pamięć, że jego druh legł od kuli nadciętej, wszystkie własne kule nadcinał

<sup>13</sup> *Od Wydawcy*. W: E. Małaczewski, *Koń na wzgórzu*. Rzym 1945, s. 2.

<sup>14</sup> Z. Chrzastowski, *Legenda murmańska. Wspomnienia z nieznaną balladą Eugeniusza Małaczewskiego i przedmową*, b.m. i r.w., s. 6.

<sup>15</sup> *Opowiadania E. Małaczewskiego...*, s. 469.

<sup>16</sup> Tamże, s. 469.

na Grodzieńszczyźnie. Pod Molodecznem zatruł się gazami bojowymi i leżał w wojskowym szpitalu. Jesienią roku 1917 zastała go w Moskwie rewolucja. Pobity i poturbowany, znalazł się w szpitalu, skąd wyszedł po kilku miesiącach. Wtedy trafił najpierw do I Korpusu Polskiego generała Józefa Dowbora-Muśnickiego, a potem do II Korpusu, czyli tzw. Żelaznej Brygady generała Józefa Hallera. Po bitwie pod Kaniowem (11 V 1918), w której nie brał udziału, dotarł nad Morze Białe do Archangielska, skąd po pół roku zmagania z bolszewikami wyruszył z Murmańska via Londyn do Paryża, gdzie ukończył kurs oficerski. Do kraju powrócił pod koniec kwietnia 1919 roku z gen. Hallerem. W maju i czerwcu 1919 roku brał udział w walkach na południowo-wschodnich terenach Polski, a następnie przebywał w Czeladzi na Śląsku. Wskutek nękającej go choroby nerwowej został zwolniony ze służby liniowej i po hospitalizacji w Krakowie rozpoczął pracę w Naczelnym Komitecie Organizacyjnym „Żołnierza Polskiego”, a potem w Głównym Inspektoracie Armii Ochotniczej gen. Hallera. W Warszawie miał okazję nawiązać kontakty ze środowiskiem literackim, a dzięki Józefowi Jankowskiemu także z Instytutem Mejsjanistycznym, którego ten był prezesem<sup>8</sup>. Chory na gruźlicę, w grudniu 1921 roku wyjechał na kurację do Zakopanego, gdzie zmarł 19 kwietnia roku 1922.

Chociaż Małaczewski znany jest głównie jako autor zbioru opowiadań *Koń na wzgórzu* i poetyckiego tomiku *Pod lazurową strzechą*, to jest także autorem dramatycznego poematu *Wigilia* (1920), nieukończonej i pozostawionej w rękopisie powieści *Mojra*<sup>9</sup> i wielu wierszy, publikowanych zarówno za życia artysty, jak i dawanych potem przez przyjaciół i znajomych do „Tygodnika Ilustrowanego”, „Bluszczu”, „Świata”, „Straży nad Wisłą”, „Hallerczyka”, „Marcholta” i innych międzywojennych czasopism. Jeżeli o innych jego twórczych dokonaniach mówiono różnie, to *Koń na wzgórzu* miał zawsze najlepsze recenzje i osiem wydań, licząc oczywiście z tym w roku 1991. Przed wojną znalazła te opowiadania „cała inteligentna Polska”<sup>10</sup>, mówiąc o nich jako „epopei żołnierstwa i tulactwa polskiego”<sup>11</sup>.

Ponieważ Małaczewski opowiada w *Koniu na wzgórzu* przede wszystkim tragiczne losy naszych żołnierzy, wspomagających na Północy, podczas epopei murmańskiej, interwencję państw zachodnich przeciwko bolszewickiej Rosji, więc z dziesięciu utworów jedynie cztery: *Miodowy miesiąc na Ukrainie*, *Państwo ponurej anegdoty*, *Cor cordium Poloniae* i *Koń na wzgórzu* dzieją się „na kresach ruskich, w ziemi ponownie ogarniętej przez samowładztwo komisarzy bolszewickich”<sup>12</sup>. Wszystko zaś rozpoczyna się humoreską *Wielka bitwa narodów*, by potem, nasilając coraz bardziej nieszczęścia legionistów na Syberii, skończyć się obrazem inferna, które zgotowali bolszewicy mieszkańcom ziemiańskiego dworku na Kresach. Ponadto *Dzieje Bałki Murmańskiej* i *Miodowy miesiąc na Ukrainie* przedsta-

<sup>8</sup> Por. J. Jankowski, *Zawisza pieśni polskiej. Pamięci Eugeniusza Małaczewskiego*. „Tygodnik Wileński” 1925, nr 7, s. 5.

<sup>9</sup> Por. E. Ligocki, *Ś. p. Eugeniusz Korwin Małaczewski (\*1896 +1922)*. „Kurier Poznański” 1922, nr 96, s. 2.

<sup>10</sup> P. Choynowski, *Eugeniusz Korwin Małaczewski...*, s. 294.

<sup>11</sup> *Opowiadania E. Małaczewskiego*. „Tygodnik Ilustrowany” 1921, nr 29, s. 469.

<sup>12</sup> E. Małaczewski, *Koń na wzgórzu*. Warszawa 1991, s. 138. Ponieważ tylko z tej edycji są cytaty, więc odąd przy każdym podaje się strony w nawiasach.



różnych okazjach o opowiadaniach *Koń na wzgórzu* (1921) czy wydanym po jego śmierci tomiku poezji *Pod lazurową strzechą* (1922). Dopiero potem przestano się nim interesować, dając tylko krótkie biografie i omówienia *Konia na wzgórzu*, jak uczynił to Piotr Kuncewicz w *Agonii i nadziei* (1993) czy Jerzy Kwiatkowski w *Dwudziestoleciu międzywojennym* (2000)<sup>4</sup>. Jeżeli nawet zaraz po II wojnie światowej pojawiło się o nim kilka artykułów i na emigracji kilka edycji jego utworów<sup>5</sup>, to w historycznoliterackiej rzeczywistości ostał się przede wszystkim jako hasło w literackich słownikach. O twórczości Małaczewskiego wiadomo dzisiaj tyle, co napisano o nim przed wojną.

## I

Eugeniusz Małaczewski<sup>6</sup> urodził się 2 stycznia 1897 roku w Kiwaczówce na Ukrainie<sup>7</sup>, w okolicach Humania. Po śmierci ojca nie mógł dalej się kształcić (ukończył szkołę miejską w Humanii, odpowiadającą niższemu gimnazjum, mieszkał w tamtejszej Bursie Towarzystwa Dobroczyńności) i musiał rozpocząć pracę jako dependent u adwokata Mirosława Sawickiego. Gdy zastał go tam wybuch I wojny światowej, wstąpił jako ochotnik do rosyjskiej piechoty. Wówczas zdał w Woroneżu (sierpień roku 1915) egzamin maturalny i ukończył w czerwcu 1916 roku szkołę chorążych w Kijowie. Walczył na froncie galicyjskim, na Bukowinie, pod Rokitną,

---

W: *Legenda murmańska*. Warszawa 1935, s. 21-26; J. Kulpa, *Eugeniusz Małaczewski jako poeta morza*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1936, nr 26.

<sup>4</sup> Por. P. Kuncewicz, *Agonia i nadzieja. Literatura polska 1918-1939*. Warszawa 1993, t. I, s. 138-139; tenże, *Leksykon polskich pisarzy współczesnych*. Warszawa 1995, t. I, s. 573-574; B. Kubicki, *Posłowie*, do: *Cwałem, galopem. Opowieści z wojny bolszewickiej*. Sopot 1990. Natomiast w wydanym w roku 2000 *Dwudziestoleciu międzywojennym* niewiele mamy o Małaczewskim i wojnie polsko-radzieckiej, lecz trzeba pamiętać, że pisano tę, doskonałą skądinąd, syntezę historycznoliteracką w poprzednim okresie i jej autor, Jerzy Kwiatkowski, zdawał sobie sprawę z ograniczeń cenzury.

<sup>5</sup> Por. H. Majkowski, *Pamięci E. Małaczewskiego*. „Głos Katolicki” 1945, nr 10; J. Wołoszynowski, *Wspomnienia ze Wschodu*. W: *Księga pamiątkowa ku czci L. Staffa*. Warszawa 1949, s. 343-344. Przed II wojną światową *Koń na wzgórzu* miał pięć wydań, a potem jedynie na obczyźnie – w Londynie 1945; Rzymie 1945 oraz *Dzieje Bałki Murmańskiej* w Bari 1946, a *Blokhauz pod „Syreną”* w tym samym roku w Bremie.

<sup>6</sup> Biogram Eugeniusza Korwina-Małaczewskiego można dzisiaj poznać ze *Słownika współczesnych pisarzy polskich* (wyd. II, Warszawa 1974), encyklopedycznego przewodnika *Literatura polska*, z Piotra Kuncewicza pierwszego tomu *Agonii i nadziei* (1993) i jego *Leksykonu polskich pisarzy współczesnych* (1995), z *Dwudziestolecia międzywojennego* Jerzego Kwiatkowskiego, a także z wcześniejszych tekstów, z których przy pisaniu biografii korzystałem, jak: P. Choynowski, *Eugeniusz Korwin-Małaczewski*. „Tygodnik Ilustrowany” 1922, nr 19; *Jeszcze o Małaczewskim*. „Przegląd Poranny” 1922, nr 120; A. Rączaszek, *Lot w słońce (Ze wspomnień o Eugeniuszu Małaczewskim)*. „Czyn” 1922, z. 24; S. Daszkiewicz-Czajkowska, *Garść wspomnień o Małaczewskim*. „Hallerczyk” 1925, nr 6; J. Szokalski, *Życie Eugeniusza Małaczewskiego*. „Marchoń” 1928, nr 1.

<sup>7</sup> Piotr Choynowski, pisząc w 1922 roku o Małaczewskim w 19 numerze „Tygodnika Ilustrowanego”, dawał rok 1896, w pierwszym wydaniu *Słownika współczesnych pisarzy polskich* mówiło się o roku 1895 (t. I, Warszawa 1964), a dopiero w drugim wydaniu podano rok 1897 (1974).

**Tadeusz Linkner**

Uniwersytet Gdański  
Gdańsk

## INFERNO WOJNY I BOLSZEWICKIEGO ZŁA W ZBIORZE OPOWIADAŃ EUGENIUSZA MAŁACZEWSKIEGO *KOŃ NA WZGÓRZU*

Literatura dotycząca wojny polsko-radzieckiej jest znaczna, ale tylko w niewielkim stopniu znana i raczej zapoznana. Nie doczekała się monografii w okresie międzywojennym, ponieważ ją dopiero pisano, natomiast po roku 1945 należało o niej milczeć, aby nie narazić się sowieckiej władzy. Brakuje nie tylko jej omówień, ale i wielu tekstów, które zatraciły się najpierw w II wojnie światowej, a potem umyślnie zostały skazane na zapomnienie. Po roku 1989 zaczęło się w tej kwestii znaczne ożywienie<sup>1</sup>, ale wkrótce skutecznie wyciszyła je komercja i brak zainteresowania odbiorcy. Wobec tego nadal można mówić, że jest to jedna z białych plam w naszej historii literatury. Warto się więc nią zająć i, korzystając w tym miejscu ze zbioru opowiadań Eugeniusza Małaczewskiego *Koń na wzgórzu* (1921), wskazać na taką chociażby kwestię, jak inferno wojny i bolszewickiego zła, kiedy 17 listopada 1918 roku ruszyła na wolną od tygodnia Polskę radziecka Armia Zachodnia.

Zanim jednak o tym się powie, najpierw trzeba odpomnieć Małaczewskiego, ponieważ po roku 1945 skazano go w Polsce Ludowej na niemal półwieczne zapomnienie. Najwięcej pisano o nim, gdy żył, a już w dziesięciolecie jego śmierci Waław Parkott skarżył się, że rocznica ta „przeszła prawie bez echa”<sup>2</sup>. Oczywiście, nie było jeszcze tak źle, bo w okresie międzywojennym o Małaczewskim pamiętano<sup>3</sup>, mówiąc przy

---

<sup>1</sup> Np. w roku 1990 wydano nakładem Oficyny Wydawniczej „Modem” zbiór „opowieści z wojny bolszewickiej”. Znalazły się w nim takie utwory, jak: Juliusza Kadena-Bandrowskiego *Wyprawa wileńska*, Tadeusza Szmurlo *Ofensywa*, Zdzisława Kleszczyńskiego *Czerwony teatr*, Eugeniusza Małaczewskiego *Koń na wzgórzu* i Stefana Żeromskiego *Na probostwie w Wyszkwowie*. Na fascynację tematem wojny polsko-bolszewickiej wskazywało chociażby to, że opowiadanie *Koń na wzgórzu* pozbawiono ostatnich dwóch podrozdziałów, ponieważ uznano, „że oddalają się one od tematu tej antologii”, bo „Autor wyklada w nich swoją filozofię chrześcijańskiej miłości, dzięki której bohater – wybacząc zło – odzyskuje spokój i równowagę ducha” (*Cwałem, galopem. Opowieści z wojny bolszewickiej*, wybór i posłowie B. Kubicki. Sopot 1990, s. 173).

<sup>2</sup> Por. W. Parkott, *Eugeniusz Małaczewski (W 10-lecie śmierci)*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 32, s. IV.

<sup>3</sup> Por. K. Makuszyński, *Grób na wzgórzu*. „Iskry” 1932, nr 48; K. P. (K. Pruszyński), *Pamięci E. Małaczewskiego*. „Słowo” 1935, nr 44; Z. Chrzastowski, *Małaczewski jako wróż i znachor*.

Pazura (Piorunowicz), Zbigniew Zamachowski (Nieśmiałowscy), Edyta Jungowska (Ochotnicka), Janusz Gajos (Sobienieński) oraz Maria Seweryn (Mania).

Komedie Bałuckiego dwukrotnie wykorzystał także film. W roku 1962 Jerzy Zarzycki wyreżyserował film muzyczny pt. *Klub kawalerów* (autorem scenariusza wg komedii Bałuckiego był Ludwik Starski). Wśród wykonawców pojawili się m.in.: Bronisław Pawlik jako Piorunowicz, Lidia Korsakówna – Jadwiga oraz Irena Kwiatkowska w roli Dziurdziulińskiej<sup>62</sup>. W roku 1980 dla potrzeb filmu adaptowano wcześniejszy serial teatralny ze Starego Teatru pt. *Z biegiem lat, z biegiem dni*<sup>63</sup>.

Nawet pobieżny przegląd najciekawszych realizacji reżyserskich, zarówno teatralnych, jak i filmowych, komedii Michała Bałuckiego (a przykładów tych można odnaleźć znacznie więcej) pozwala na szybką orientację w ogólnym nastawieniu teatru dwudziestowiecznego do sztuk tego komediopisarza. Pamięć teatru współczesnego dokonała (i dokonuje) niestety wyraźnej selekcji utworów krakowskiego autora. Wartości pamięci pozostają właściwie te same tytuły, które cieszyły się największym uznaniem w latach 1868-1901 i które były wówczas najczęściej i najchętniej wznawiane (*Dom otwarty, Grube ryby, Klub kawalerów, Ciężkie czasy*). Inne tytuły ulegają powolnemu zapomnieniu. I nawet pomimo różnych form obrony komediopisarza proces ten wydaje się być nieunikniony. „M. Bałucki – co pisał śtucki” – tak brzmiała (i brzmi do dzisiaj) inskrypcja komediopisarza wypisana na ścianie garderoby Ludwika Solskiego, znajdująca się w krakowskim Teatrze im. Juliusza Słowackiego, gdzie autor zaznał tak nieprzyjaznego bojkotu swojej *Wędrowniej muzy*. Krakowska prapremiera z 29 października 1898 roku, w zamierzony sposób położona przez aktorów, zakończyła się całkowitym niepowodzeniem. Przeszła do historii Teatru Miejskiego oraz historii ostatniego sezonu Tadeusza Pawlikowskiego w teatrze krakowskim z powodu strajku włoskiego, który zorganizowali aktorzy biorący udział w przedstawieniu. Dużo później wydarzenie to przypominał Adam Grzymała-Siedlecki w następujący sposób: „Na tym bowiem przedstawieniu aktorzy krakowscy – ze znakomitym Kamińskim na czele – wyobraziwszy sobie, że ta nowa sztuka Bałuckiego obraża stan aktorski, postanowili grą swoją spowodować klępkę. Zastosowali tzw. strajk włoski, polegający na tym, że aż do absurdu ściśle spełniali wszystkie zanotowane w tekście uwagi, nie aplikując natomiast nigdzie niezbędnych własnych uzupełnień [...] Oczywiście powstała brednia i jako brednię osądziła ją publiczność”<sup>64</sup>. Prawdopodobnie napis autora „co pisał śtucki” został pozostawiony nie tylko dla pamięci Solskiego. Może Bałucki widział w tej formie możliwość trwałego wpisania się w dzieje teatru krakowskiego (a nie tylko poprzez swoje komedie). Na koniec pozostaje zadać pytanie, czy przedstawione wyżej dowody obecności komediopisarza we współczesnym repertuarze teatralnym faktycznie dowodzą jego zwycięstwa za grobu<sup>65</sup>, czy rzeczywiście Bałucki redivivus?

<sup>62</sup> Por. *Leksykon polskich filmów fabularnych*, pod red. J. Słodowskiego. Warszawa 1996.

<sup>63</sup> Tamże.

<sup>64</sup> Tamże, s. 250.

<sup>65</sup> A. Kuligowska-Korzeniewska, „Patriotyczny” Kiliński...

sicalowej konwencji (muzyka skomponowana przez Edwarda Pallasza), odczytała przedstawienie *Grubych ryb* Grzegorzewskiego Marta Fik<sup>59</sup>. Pomysł zrealizowania komedii Bałuckiego przez Grzegorzewskiego recenzentka połączyła ze szczególnym sentymentem reżysera do utworu, wywodzącym się z czasów współpracy z Marianem Wyrzykowskim przy jego inscenizacji *Grubych ryb* w Teatrze Narodowym. Metoda przyjęta przez Grzegorzewskiego odbiegała od pomysłu Wyrzykowskiego (głównym walorem tego przedstawienia było słowo autora włożone w usta dobrych aktorów). Grzegorzewski postanowił uczynić z *Grubych ryb* namiastkę musicalu, z kwestiami wypowiedzianymi w rytm muzyki, kwestiami śpiewanymi oraz całymi partiami tekstu przerobionego na kuplety i stylizowane piosenki (większość monologów komedii Bałuckiego)<sup>60</sup>. Według Marty Fik przyjęta przez reżysera konwencja musicalowa była jedyną możliwą metodą obrony *Grubych ryb* we współczesnym teatrze<sup>61</sup>.

Komedie krakowskiego pisarza były także wielokrotnie adaptowane dla potrzeb Teatru Telewizji – i to kolejny dowód na niesłabnące, pomimo wszystko, zainteresowanie Bałuckim teatralnym. Najwcześniej sięgnięto po *Dom otwarty* (reż. Ostrowskiego, 1964), *Klub kawalerów* (reż. Ostrowskiego, 1965), *Grube ryby* (reż. Rakowieckiego, 1968 oraz reż. Słotwińskiego, 1974), *Flirt* (reż. Wojciechowskiego, 1977), *Ciężkie czasy* (reż. Afanasjewa dla Teatru Telewizji Gdańsk, 1978), *Krewniaki* (reż. Nowaka, 1982). Do ważniejszych przedstawień Bałuckiego w Teatrze Telewizji zaliczyć trzeba *Sąsiadów*, w reżyserii Jerzego Wróblewskiego (1987), z kreacjami m.in.: Bronisława Pawlika (Radoszewski), Ryszardy Hanin (Ciotka), Gustawa Lutkiewicza (Gębaliński). Kolejno prezentowano: *Sprawę kobiet* (1984, reż. Bogdana Hussakowskiego), *Grube ryby* (1992, reż. Jana Bratkowskiego, spektakl przeniesiony z Teatru Kameralnego w Warszawie), *Dom otwarty* (1994, reż. Michała Kwiecińskiego) oraz *Ciężkie czasy* (1995, reż. Barbara Borys-Damięcka). Ze względu na doborową obsadę aktorską na uwagę zasługują zwłaszcza dwa ostatnie przedstawienia, tj. realizacja *Domu otwartego* oraz *Ciężkich czasów*. W *Domu otwartym* zaprezentowali się tacy aktorzy jak: Marta Lipińska (Janina Żelska), Jerzy Kamas (Telesfor), Jan Peszek (Fikalski), Krzysztof Kowalewski (Wicherkowski) czy Władysław Kowalski (Ciuciumkiewicz). W *Ciężkich czasach* zagrali m.in.: Leonard Pietraszak (Lechicki), Radosław Pazura (Juliusz), Małgorzata Kożuchowska (Bronia), Marian Opania (Bajkowski), Krzysztof Kowalewski (Giętkowski) oraz Henryk Bista (Żuryło). Już same nazwiska aktorów były najlepszą rekomendacją dla przedstawień Teatru Telewizji. Po raz ostatni sztukę Bałuckiego zaadaptowała dla potrzeb telewizji Krystyna Janda w roku 2000. Wybrała *Klub kawalerów* i podobnie jak w dwóch ostatnich realizacjach Teatru Telewizji głównym atutem sztuki krakowskiego autora uczyniła doborową aktorską obsadę. U Jandy (reżyserka wcieliła się w postać Dziurdziulińskiej) pojawili się np.: Jerzy Stuhr (Wygodnicki), Cezary

<sup>59</sup> Por. M. Fik, *Musical – lekarstwo na wszystko...*

<sup>60</sup> Tamże, s. 19.

<sup>61</sup> *Grube ryby* w reżyserii Grzegorzewskiego nie są odosobnionym przykładem realizacji sztuki krakowskiego autora w konwencji musicalu. W podobny sposób wystawiano *Klub kawalerów*, np. w Operetce Śląskiej w Gliwicach w reż. J. Słotwińskiego w 1977 r. (opracowanie piosenek J. Kulmowa, muzyka J. Derfel) oraz w Teatrze Muzycznym w Poznaniu w reż. H. Olszewskiego w 1978 (muzyka J. Derfel).

w gdańskim Teatrze Wybrzeże w 1971 roku (premiera 6 II), następnie w Starym Teatrze w roku 1973 (premiera 27 X)<sup>50</sup>. Do obu przedstawień Kreczmara scenografię opracował Jan Kosiński, zaś kostiumy były pomysłem Barbary Jankowskiej. Przedstawienie w Teatrze Wybrzeże zostało odczytane jako komedia o ludzkiej próżności i ambicji. Podobały się zwłaszcza dekoracje Kosińskiego utrzymane w stylu dyskretnego persyflażu. Uwagę zwracały także kostiumy zaprojektowane przez Jankowską, które podkreślały charakterystyczne cechy XIX-wiecznej mody przeniesione do czasów współczesnych<sup>51</sup>. Krakowskie przedstawienie *Domu otwartego* było w dużym stopniu powtórzeniem inscenizacji gdańskiej, choć z udziałem innych aktorów, którzy zdaniem recenzentów nadali sztuce więcej lekkości i jeszcze umiejętności „zaczarowali popolitość” przedstawioną przez autora<sup>52</sup>. Sztuka Bałuckiego słabo pasowała do reżyserskich zainteresowań Kreczmara, który gustował przede wszystkim w polskim repertuarze romantycznym (*Dziady* Mickiewicza, *Samuel Zborowski* Słowackiego, *Nie-Boska komedia* oraz *Irydion* Krasińskiego, przedstawienia Fredrowskie) oraz sztukach współczesnych (*Czekając na Godota* Becketta – polska prapremiera, *Król umiera* oraz *Pieszko w powietrzu* Ionesco)<sup>53</sup>. On sam zainteresowanie *Domem otwartym* tłumaczył „poduszczeniem” przyjaciela – Stanisława Hebanowskiego<sup>54</sup>. Tworząc teatr intelektualny, Kreczmar posługiwał się właściwą sobie metodą reżyserską analitycznego opracowania tekstu oraz dochowania wierności intencji autora<sup>55</sup>.

Bałucki zainteresował również Jerzego Grzegorzewskiego. W Teatrze im. Stefana Jaracza w Łodzi (na Scenie 7,15) wystawił on w 1970 roku *Grube ryby*<sup>56</sup>. Rok później powrócił do tekstu innego pozytywisty. W Teatrze Nowym w Poznaniu zaprezentował całkowicie zapomnianego *Jacusia* Edwarda Lubowskiego<sup>57</sup>, z muzyką Jacquesa Offenbacha. Małgorzata Sugiera – monografistka teatru Grzegorzewskiego – połączyła sztuki Bałuckiego i Lubowskiego z obecnym w twórczości reżysera nurtem przedstawień opartych na motywach farsowych i operetkowych<sup>58</sup>. W podobnej, niemal mu-

<sup>50</sup> Por. J. Kreczmar, *Stare nieprzestarzałe*. Warszawa 1989.

<sup>51</sup> Por. S. Hebanowski, *Dom otwarty J. Kreczmara w Teatrze Wybrzeże*. „Głos Wybrzeża” 1971, nr 31 (felieton przedpremierowy) oraz L. Jabłonkówna, *Dom otwarty w Gdańsku*. „Teatr” 1971, nr 8. „Życie Literackie” 1973, nr 45 [Zygmunt Greń].

<sup>52</sup> Por. M. Fik, *Trzydzieści pięć sezonów. Teatry dramatyczne w Polsce w latach 1944-1979*. Warszawa 1981.

<sup>54</sup> Por. J. Kreczmar, *Stare nieprzestarzałe...*, s. 398.

<sup>55</sup> Por. L. Jabłonkówna, *Dom otwarty w Gdańsku...*, s. 20.

<sup>56</sup> Premiera 25 VI 1970 roku w Teatrze im. S. Jaracza w Łodzi. Reżyseria J. Grzegorzewski, scenografia Ewa Sobol'towa, muzyka Edward Pałasz, opracowanie i teksty piosenek Lucyna Tych i Krystyna Wodnicka. Por. M. Fik, *Musical – lekarstwo na wszystko*. „Teatr” 1970, nr 22.

<sup>57</sup> *Jacusi*, komedia w 4 aktach Lubowskiego, wystawiona po raz pierwszy w warszawskich Rozmaitościach 16 XII 1882 roku, drukowana w „Tygodniku Romansów i Powieści” w 1883, nr 131-140, została przypominana przez Tadeusza Siverta. Por. *Dramat mieszczański epoki pozytywizmu warszawskiego*. Zygmunt Sarnecki, Edward Lubowski, Kazimierz Zalewski, wybrał, wstępem i przypisami opatrzył T. Sivert. Wrocław 1953. Przed napisaniem *Domu otwartego* (prapremiera – Kraków III 1883) Bałucki prawdopodobnie nie znał *Jacusia*, choć wykorzystał w swojej komedii podobny motyw salonowej zabawy i kotylionu prowadzonego przez wodzireja Fikalskiego (w *Jacusiu* bohater tytułowy prowadzi kotyliona składającego się z 12 figur w czasie balu u Baronowej).

<sup>58</sup> Por. M. Sugiera, *Między tradycją i awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*. Kraków 1993.

z nieopisaną flegmą narzeka, żeśmy zesłi na dziady). Jeśli KC puści przedstawienie w obecnej postaci, to na premierze murowana owacja<sup>43</sup>. I rzeczywiście Dejmek nie dokonał oczekiwanych przez „pewne” grono zmian w tekście (w przeddzień przedstawienia „pewnych” zmian zażądał od niego dyrektor Balicki, choć wcześniej zawodowi cenzorzy nie zgłosili sprzeciwu wobec tekstu)<sup>44</sup>. Publiczność zgromadzona na premierze (a wśród niej, m.in.: Sokorski, Rusinek, Schubertowa, Jaszcz) doskonale odczytała wszelkie aluzje, nagradzając przedstawienie śmiechem, oklaskami i długotrwałą owacją. Satyryczna i stylowa inscenizacja (zasługa Andrzeja Stopki) mogła się podobać<sup>45</sup>. Dzień później (nie było już tak śmiesznie) policja brutalnie stłumiła demonstracje mieszkańców i studentów. Dejmek zastanawiał się nawet nad zdjęciem *Ciężkich czasów* z afisza, powołując się na komentarze części widzów: „Taka wesola sztuka w tak strasznej chwili. I właśnie Polacy wychodzą w tej sztuce na durniów”<sup>46</sup>. Jednak do tak drastycznych posunięć nie doszło. Przedstawienie cieszyło się dużym zainteresowaniem widowni, władze nie oponowały. *Ciężkie czasy* grano do końca sezonu sześćdziesiąt razy (ostatni spektakl odbył się 17 VII)<sup>47</sup>. Było to zarazem ostatnie przedstawienie Kazimierza Dejmka w Teatrze Narodowym. Pomimo okoliczności towarzyszących *Ciężkim czasom*, krytyka uznała farsowe przedstawienie Dejmka i Stopki za właściwą drogę odczytywania Bałuckiego we współczesnym teatrze. Maria Czanerle stwierdziła, że wybrali oni (reżyser i scenograf) najwłaściwszą drogę: „Pokazali farsowość owej szlacheckiej improwizacji doprowadzoną do granicy groteski. Posłużyli się bufonadą, ale bufonadą ściszoną i łagodną, bo tak tylko, z żartobliwym dystansem, można się dziś przyglądać owym szlacheckim wybrykom”<sup>48</sup>.

Inaczej wykorzystał komedię Bałuckiego Andrzej Wajda. Fragmenty *Domu otwartego* zostały przez niego wplecione w nietypowy spektakl – maraton, serial teatralny pt. *Z biegiem lat, z biegiem dni...* zaprezentowany na scenie Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie w marcu 1978 roku. Na scenę krakowskiego teatru powrócił typowy salon mieszczański państwa Żelskich (przemianowanych na Chomińskich – bohaterów *W sieci* Jana Augusta Kisielewskiego). Tym razem obyło się bez wykorzystania aluzyjności sztuki. Pomysł reżysera dotyczył zupełnie innej warstwy komedii Bałuckiego oraz innych wykorzystanych w scenariuszu utworów polskich autorów przełomu XIX i XX wieku. Wajdzie chodziło o pokazanie sagi rodzinnej spod Wawelu oraz panoramicznych dziejów Krakowa<sup>49</sup>. Przedstawienie Wajdy w Starym Teatrze przyniosło nie tylko fragmenty *Domu otwartego*, ale również „żywego” Bałuckiego na scenie, którego grał Juliusz Grabowski. Był to jedyny taki przypadek w dziejach scenicznej recepcji krakowskiego autora.

Obok Wajdy również inni reżyserzy dość nieoczekiwanie interesowali się sztukami Bałuckiego, nieoczekiwanie w zestawieniu z ich dorobkiem reżyserskim. Dwukrotnie inscenizował *Dom otwarty* (ponownie ta sama sztuka!) Jerzy Kreczmar, najpierw

<sup>43</sup> Tamże, s. 118-119.

<sup>44</sup> Tamże, s. 127.

<sup>45</sup> Por. M. Czanerle, *Narodowa szopka Bałuckiego*. „Teatr” 1968, nr 9.

<sup>46</sup> Z. Raszewski, *Raptularz 1967/68...*, s. 130.

<sup>47</sup> Tamże, s. 172.

<sup>48</sup> Por. M. Czanerle, *Narodowa szopka Bałuckiego...*

<sup>49</sup> Por. B. Osterloff, *Saga spod Wawelu*. „Teatr” 1978, nr 12.

i zważcie u siebie», eksperymentatorzy teatralni: na wszystkim w świecie można uprawiać wivisekcję, tylko nie na humorze. Frrr! uleci, i tyleście go widzieli. Zostanie kanarek<sup>39</sup>. W takich okolicznościach po raz drugi wpisano sztukę Bałuckiego w zakulisowe poczynania reżyserskie oraz większą lub mniejszą politykę, czyli niechęć wobec stylu Reduty oraz jej eksperymentalnego teatru. Wcześniej uczyniono podobnie z jedynym dramatem historycznym Bałuckiego – *Kilińskim*. Tym razem była to „większa” polityka. W roku 1916, jeszcze przed odzyskaniem przez Polskę niepodległości, sztukę wystawiono w okupowanej Warszawie (na scenie Teatru Polskiego, z rolami Józefa Węgrzyna, Aleksandra Zelwerowicza, Marii Dulęby, Józefa Sosnowskiego, Aleksandra Węgierki) oraz dwukrotnie w „niemieckiej” Łodzi (Teatr Polski i Teatr Popularny)<sup>40</sup>. W podobny sposób aluzyjność tytułu jednej ze sztuk Bałuckiego wykorzystał Kazimierz Dejmek w 1968 roku, który wkrótce po zdjęciu przez cenzurę z afisza przedstawienia *Dziadów* Adama Mickiewicza w Teatrze Narodowym wystawił *Ciężkie czasy* Bałuckiego<sup>41</sup>. Ostatnie przedstawienie arcydramatu Mickiewicza odbyło się 30 stycznia. Towarzyszyły mu demonstracje studentów przeciwnych decyzji cenzury o zawieszeniu inscenizacji oraz interwencje Milicji Obywatelskiej. Sześć tygodni później na afisz weszły *Ciężkie czasy* (premiera 16 III 1968). Tym razem sytuacja polityczna przyczyniła się do sukcesu sztuki, wystawionej w reżyserii Dejmka oraz oprawie scenograficznej Andrzeja Stopki. Początkowo zakwestionowano tytuł utworu. Reżyser zaproponował wówczas inny tytuł z Bałuckiego, mianowicie *Sąsiedzi* (Dejmek włączył do *Ciężkich czasów* fragmenty *Sąsiadów*). Ten tytuł wydał się jeszcze groźniejszy. Ostatecznie przyjęto wersję *Pan Lechicki* (od nazwiska głównego bohatera sztuki). Na afisz trafiły jednak *Ciężkie czasy*<sup>42</sup>. Swoje wrażenia z kolejnych prób do przedstawienia oraz kulisy premiery opisał szczegółowo Zbigniew Raszewski, ujawniając niespodziewaną aluzyjność utworu do ówczesnej sytuacji politycznej naszego kraju: „Reżyseria Dejmka powściągliwa. Postaci najczęściej grupują się symetrycznie. Ruch na scenie zredukowany do minimum. Cała uwaga wobec tego skupia się na grze aktorów i na tekście. A tekstu się słucha. Przechwálki lekkomyślnego nicponia, który obiecuje zrobić z okolicy drugą Belgię, a zaczyna swoją działalność od sprzedaży pamiątkowego lasku; służalstwo, naiwność, błazeńska maskarada reszty – wszystko to budzi dzisiaj zrozumiałe zainteresowanie. [...] Baer wystąpił tym razem jako krótkowidz, w binoklach, z dużym czubem na głowie, w gimnazjalnym mundurku galicyjskim z wysokim kołnierzem, z zapalem sepleniąc. Oświata ludu to teraz najważniejsze zadanie społeczne! W drugim akcie jest w kierezji i w czapce z pawimi piórami. Dzwonkowski stworzył znakomitą sylwetkę galicyjskiego obywatela. (To on

<sup>39</sup> T. Boy-Żeleński, *Dom otwarty w Reducie...*, s. 153.

<sup>40</sup> Okoliczności łódzkich premier *Kilińskiego* oraz związek sztuki z walką Polaków o odzyskanie niepodległości zaprezentowała Anna Kuligowska-Korzeniewska. Patriotycznego *Kilińskiego* nazwała ona pośmiertnym i chwilowym, ale spektakularnym zwycięstwem Bałuckiego z za grobu. Por. A. Kuligowska-Korzeniewska, „Patriotyczny” *Kiliński*, czyli *pośmiertne zwycięstwo Bałuckiego*. W: *Świat Michała Bałuckiego...*

<sup>41</sup> „Afera” z *Dziadami* przyczyniła się ostatecznie do zdjęcia Dejmka ze stanowiska dyrektora Teatru Narodowego i spowodowała wprowadzenie kilkuletniej cenzury na Dejmkowski przedstawienie. Por. M. Fik, *Marcowa kultura. Wokół Dziadów. Literaci i władza. Kampania marcowa*. Warszawa 1995.

<sup>42</sup> Por. Z. Raszewski, *Raptularz 1967/68*. Warszawa 1993.

właśnie *Dom otwarty*<sup>33</sup>. Tytuł inauguracyjnej sztuki miał nawiązywać do idei teatru otwartego dla całego zespołu – podobnie Reduta miała być domem otwartym dla zespołu aktorskiego oraz technicznego, domem twórczej pracy reformatorskiej. Plany Osterwy pokrzyżowała Magistracka Komisja Teatralna, która nie wyraziła zgody na premierę tej sztuki. Zapowiedź komedii Bałuckiego odczytano jako chęć stworzenia w Salach Redutowych Teatru Wielkiego konkurencyjnego teatru farsy<sup>34</sup>. Aktor i reżyser powrócił do komedii w roku 1924, w dość nieprzyjaznych dla siebie i zespołu Reduty okolicznościach (Osterwa był wtedy formalnym kierownikiem artystycznym Teatru Rozmaitości). Monografista teatru Osterwy – Jerzy Szczublewski – komentował sytuację „komedianckiego klasztoru z Sal Redutowych” następująco: „Warszawscy wrogowie Reduty czekają już na jej pogrzeb – z bukietami dowcipów w ręku. Wiedzą, że *Dom otwarty* ma być ostatnią premierą, więc proponują na afisz – *Grób otwarty*. Wiedzą, że próby zaczęto przed ośmiu miesiącami, wiedzą, że Reduta nie ma obsady do tylu ról komediowych, więc czekają na misterium à la Bałucki, na drobniuzgowo przygotowane samobójstwo Reduty”<sup>35</sup>. *Dom otwarty* był ostatnią premierą przed zamknięciem Reduty. Na marzec 1924 roku wyznaczono ostateczny termin rozbiórki sceny i widowni Sal Redutowych przeznaczonych pod budowę nowego gmachu Rozmaitości<sup>36</sup>. Sztukę Bałuckiego reżyserowali wspólnie Mieczysław Limanowski i Zygmunt Chmielewski, autorem kostiumów, rekwizytów oraz kompozycji wnętrza był Iwo Gall. W skrupulatnie przygotowywanym przedstawieniu miał brać udział cały zespół, m.in.: Feliks Zbyszewski, Zygmunt Chmielewski, Karol Benda, Konstanty Pągowski, Kazimierz Brodzikowski, Zygmunt Modzelewski. Galowa premiera sztuki odbyła się 20 lutego 1924 roku z udziałem Prezydenta Rzeczypospolitej, premiera oraz ministrów. Wszyscy bowiem chcieli oglądać „koniec” Reduty. Część krytyki okrzyknęła przedstawienie „arcydziełem kunsztu teatralnego” oraz „odkryciem nowego stylu dla grania Bałuckiego”<sup>37</sup>. Równocześnie znaleźli się recenzenci, którzy nie pozostawili na Osterwie (i stylu Reduty) suchej nitki, zarzucając mu pozbawienie *Domu otwartego* całego humoru i karykaturalności postaci komedii<sup>38</sup>. Tadeusz Boy-Żeleński pisał po przedstawieniu bez żadnych skrępowań: „Wśród tego pusty jak słoma dialog Bałuckiego toczy się wolno, uroczyście, dokładnie, każde słowo wypieszczone, wyczelowane na setkach prób. Jak gdyby po to, aby bez cienia litości zademonstrować samemu p. prezydentowi Rzeczypospolitej i orszakowi obecnych dostojników, że autor był płaskim kołtunem i idiotą bez talentu (co zresztą jest nieprawdą). Bo to, co jedno trzyma tę sztuczynę na scenie, odrobina niefrasobliwego humoru, przepadła. A ten humor to jest właśnie styl Bałuckiego – o tym zapomniano w tym hiperstylowym przedstawieniu, gdzie każda tiumiura oddychała zapachem epoki. »Bo słuchajcie

<sup>33</sup> Premiera ze stycznia 1947 roku, w reżyserii Tadeusza Białkowskiego, upamiętniona wierszem-prologiem do przedstawienia autorstwa Gałczyńskiego pt. *Pan Bałucki*, napisanym specjalnie z tej okazji.

<sup>34</sup> J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 139.

<sup>35</sup> J. Szczublewski, *Pierwsza Reduta Osterwy*. Warszawa 1965, s. 227.

<sup>36</sup> J. Szczublewski, *Żywot Osterwy...*, s. 256-257.

<sup>37</sup> Tamże, s. 256.

<sup>38</sup> Por. J. Lorentowicz, *Michał Bałucki Dom otwarty*. W: *Dwadzieścia lat teatru*. Warszawa 1929, t. 1, oraz T. Boy-Żeleński, *Dom otwarty w Reducie*. W: Z. Raszewski, *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*. Wrocław 1993.



komediodpisarz był członkiem komisji doradczej oceniającej repertuar, powołanej przez Koźmiana<sup>26</sup>. Był również członkiem jury literackiego konkursu na sztukę ludową im. Władysława Ludwika Anczyca, obradującego w Krakowie pomiędzy rokiem 1888 a 1890. Jan Michalik wspomina także o propozycji objęcia dyrekcji teatru krakowskiego – po ustąpieniu Koźmiana w 1885 roku – przez „spółkę” reprezentowaną przez Bałuckiego<sup>27</sup>. Do sukcesji tej jednak nie doszło, podobnie jak w przypadku dwukrotnych starań pisarza o teatr lwowski w roku 1872 i 1886<sup>28</sup>. Po wielu latach inny wybitny aktor – Aleksander Zelwerowicz<sup>29</sup> – ocenił Bałuckiego (nieco przesadzając) następująco: „Rozróżniam trzy zasadnicze typy autorów dramatycznych. Jeden mówi wszystko i o wszystkim, co z jego sztuką ma związek; mówi nawet nie pytany, mówi wtedy, gdy wszystko jest proste i całkowicie zrozumiałe; przy tym zna tekst na pamięć i nie tylko zwraca uwagę na poszczególne wyrazy, ale gniewa się wyraźnie, gdy mu aktor wiążące zdania „a” na „i”, bez najmniejszego dla sensu i stylu uszczerbku, zamieni. To maniak – kolekcjoner, pilnujący, aby w jego gablotce wszystko leżało tak, jak on poukladał – on jest tylko po to i dlatego, aby tej systematycznej ścisłości dopilnować. Nieskazitelnym tekstem, niewolniczym przywiązaniem i nienaruszalnością akcentów logicznych, ścisłością w stosowaniu znaków pisarskich, słowem – dokładne i najbardziej obiektywne wygranie złożonego materiału. Ten typ podaje zazwyczaj najbardziej drobiazgowo informacje o dekoracji, charakteryzacji i ubiorze aktorów – formalnie tworzy całkowity, i do najmniejszego detalu wypracowany, scenariusz reżyserski. Wszystko jest gotowe – aktor automat ma tylko tekst wypowiedzieć. Takim był ś.p. Michał Bałucki”<sup>30</sup>.

O ile teatr drugiej połowy XIX wieku zawdzięczał autorowi *Flirtu* wiele udanych kreacji aktorskich, o tyle teatr dwudziestowieczny czerpał pomysły „z Bałuckiego” w sposób nieprzewidywany i częstokroć zaskakujący, najczęściej za sprawą znaczących nazwisk reżyserów. Juliusz Osterwa, Kazimierz Dejmek, Andrzej Wajda, Jerzy Kreczmar czy Jerzy Grzegorzewski – nie obawiali się ani „bałucczyni”, ani tym bardziej stereotypowego podejścia do sztuk Michała Bałuckiego.

To „inne” zainteresowanie komediami autora *Klubu kawalerów* zapoczątkował Juliusz Osterwa, który zamierzał wystawić *Dom otwarty* Bałuckiego na inaugurację swojej pierwszej warszawskiej Reduty w 1919 roku<sup>31</sup>. Komedia była dobrze znana Osterwie. Aktor wcześniej występował w roli Fikalskiego, w reżyserii Stefana Jaracza w Teatrze Polskim (listopad 1916)<sup>32</sup>, zaś po objęciu powojennej dyrekcji Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie Osterwa szybko włączył do swojego repertuaru

<sup>26</sup> Tamże, s. 151.

<sup>27</sup> Tamże, s. 341.

<sup>28</sup> Por. A. Marszałek, *Lwowski Bałucki*. W: *Świat Michała Bałuckiego*, pod red. T. Budrewicza. Kraków 2002.

<sup>29</sup> Do momentu śmierci Bałuckiego Zelwerowicz wystąpił w Krakowie w jego dwóch sztukach, tj. w prapremierze *Blagierów* (rola Paradowskiego, 1900) oraz we wznowieniu *Domu otwartego* (rola wuja Telesfora, 1901).

<sup>30</sup> Aleksander Zelwerowicz, *O sztuce teatralnej. Artykuły – wspomnienia – wywiady z lat 1908-1956*, wybór i oprac. B. Osterloff. Wrocław 1993, s. 75.

<sup>31</sup> Por. J. Szczublewski, *Żywot Osterwy*. Warszawa 1973.

<sup>32</sup> Również w 1916 roku (kwiecień) Osterwa występował w roli Nieśmiałowskiego z *Klubu kawalerów* w moskiewskim Teatrze Polskim, w reżyserii Tarasiewicza. Por. tamże.

terów sztuk Bałuckiego wymienić również trzeba innych artystów scen krakowskiej, warszawskiej i lwowskiej, przede wszystkim przyjaciół komediopisarza – Wincen- tego Rapackiego (12 ról)<sup>17</sup> oraz Władysława Wojdałowicza (19 ról)<sup>18</sup>, a także Mie- czysława Frenkla (7 ról)<sup>19</sup>, Gustawa Fiszera (10 ról i monodram)<sup>20</sup>, Ludwika Sol- skiego (11 ról)<sup>21</sup>. Zaskoczeniem jest również liczba ról „z Bałuckiego” w dorobku ulubionego aktora Pawlikowskiego – Kazimierza Kamińskiego (12 ról)<sup>22</sup>, nieprzy- padkowo nazwanego przez Zofię Jasińską „bożyszczem sceny młodopolskiej”<sup>23</sup>.

Aktorzy nie tylko chętnie wcielali się w postaci z komedii Bałuckiego. Często wy- bierali sztuki krakowskiego autora na swoje benefisy oraz przedstawienia w czasie go- ścinnych występów. Niekiedy reprezentowali również interesy pisarza na scenie war- szawskiej (Rapacki) oraz lwowskiej (Wojdałowicz), czego dowodem jest zachowana korespondencja pomiędzy nimi<sup>24</sup>. O ważności aktorskich kreacji zaczerpniętych ze sztuk krakowskiego autora (kreacji najczęściej zgodnych z aktorskim *emploi*) świad- czy również umieszczenie ich w dorobku artystycznym aktorów przez autorów *Słowni- ka biograficznego teatru polskiego*. Rapacki nazwany zostaje wprost specjalistą w odtwarzaniu postaci ze sztuk Bałuckiego, np. rola Walentego Pysznickiego z *Polo- wania na męża*, Piotra Dżiszewskiego z *Radców*, Januarego Prezesowicza z *Pracowi- tych próżniaków*, Wicherkowskiego z *Domu otwartego* czy Tarapatkiewicza z *Sąsia- dów*. Wśród ważnych kreacji Wojdałowicza wymienia się Walentego z *Polowania na męża*, Dżiszewskiego z *Radców pana radcy*, Ciepiszewskiego i Kłopotkiewicza z *Gęsi i gąsek*, Ciaputkiewicza z *Grubych ryb* oraz Telesfora z *Domu otwartego*. Ta ostatnia kreacja była także popisową rolą Mieczysława Frenkla, a zarazem jego benefisem, podczas krakowskiej prapremiery komedii w 1883 roku. Związki Bałuckiego z waż- nymi i znanymi aktorami teatralnymi drugiej połowy XIX wieku nie wyczerpują jego bliskich i bezpośrednich relacji z samym teatrem rozumianym jako instytucja. Autor *Polowania na męża* pełnił przecież funkcję recenzenta repertuaru w czasie dyrekcji Skorupki w Krakowie w sezonie 1868/69 (ze stanowiska kierownika artystycznego ustąpił wówczas Koźmian)<sup>25</sup>. Pomiędzy listopadem 1871 roku a sezonem 1872/73

<sup>17</sup> *Polowanie na męża, Radcy pana radcy, Pracowici próżniacy, Sąsiedzi, Dom otwarty, Nowy dziennik, Klub kawalerów, Flirt, Bajki, Ciepła wdówka, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki.*

<sup>18</sup> *Polowanie na męża, Pracowici próżniacy, Emancypowane, Pozłacana młodzież, Rodzina Dyl- skich, Radcy pana radcy, Teatr amatorski, Po śmierci cioci, Krewniaki, Sąsiedzi, Grube ryby, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Piękna żonka, Nowy dziennik, Flirt, Ciepła wdówka, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki.*

<sup>19</sup> *Gęsi i gąski, Dom otwarty, Piękna żonka, Klub kawalerów, Sprawa kobiet, Niewolnice z Pipi- dówki, Szwaczki.*

<sup>20</sup> *Polowanie na męża, Na łonie natury, Pozłacana młodzież, Teatr amatorski, Grube ryby, Dom otwarty, Klub kawalerów, Flirt, Kiliński, Emancypowane, Gęsi i gąski, monolog z Radców pana radcy pt. Walenty od pana Radcy.*

<sup>21</sup> *Teatr amatorski, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Niewolnice z Pipidówki, Piękna żonka, Nowy dziennik, Ciężkie czasy, Klub kawalerów, Flirt, Bajki, Družba.*

<sup>22</sup> *Grube ryby, Teatr amatorski, Gęsi i gąski, Dom otwarty, Klub kawalerów, Flirt, Ciepła wdów- ka, Sprawa kobiet, Niewolnice z Pipidówki, Szwaczki, Wędrowna muza, Błagierzy.*

<sup>23</sup> Z. Jasińska, *Bożyszcze sceny młodopolskiej – Kazimierz Kamiński*. W: *Wśród mitów teatralnych...*

<sup>24</sup> Por. *Korespondencja teatralna Michała Bałuckiego*, wybór i oprac. D. Szczęsna. Warszawa 1981.

<sup>25</sup> Por. J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1865-1893. Przedsiębiorstwa teatralne*. Kraków 1996, s. 102.

sympatią towarzyski życia Stanisława Koźmiana. Z pewnością ulubioną krakowską aktorką autora *Krewniaków* była Paulina Wojnowska, związana z teatrem w Krakowie nieprzerwanie pomiędzy rokiem 1872 a 1900. Szczególny sposób okazywania sympatii aktorce przez komediopisarza opisał Ludwik Solski. Wspominał: „Najbardziej lubiła go [Bałuckiego – A. S.] chyba Paulina Wojnowska, zwana przez nas »Młada«. On również otaczał ją sympatią, a jeżeli tylko grała w jego sztuce, to zawsze kosz adresowany był na jej nazwisko [kosz z winem, wódką i ciastami, które pisarz zwykł był przysyłać aktorom na próbę generalną lub pierwsze przedstawienie – A. S.] Strzegła go jak oka w głowie, bo zjeść i wypić lubiła (i umiała) jak mało kto”<sup>12</sup>. Trudno nawet uwierzyć, że ta charakterystyczna aktorka, nazywana niejednokrotnie „Żółkowskim w spódnicy”, w latach 1877-1900 zagrała w 26 tytułach Bałuckiego, wcielając się zawsze w charakterystyczne role starych panien, ciotek, dewotek, kobiet emancypowanych, kumoszek, wścibskich sąsiadek. Łatwiej byłoby nawet wymienić sztuki komediopisarza, w których Wojnowska nie wystąpiła. Niektóre kobiece kreacje ze sztuk Bałuckiego Wojnowska wpisała na wiele lat do swojego repertuaru, np. rolę Agaty Trombolińskiej z *Teatru amatorskiego*, którą grała w roku 1876 oraz 1896, a także kreacje Petroneli Gębalińskiej z *Sąsiadów* (1880-1892), Doroty Ciaputkiewicz z *Grubych ryb* (1883-1896), ciotki Belci z *Gęsi i gąsek* (1883-1896), Pulcherii Wicherkowskiej z *Domu otwartego* (1883-1898). Wiele z tych ról stworzyła w udanym duecie z Antonim Siemaszką, związanym ze sceną krakowską kilkakrotnie (sezon 1882/83, 1883/84 oraz w latach 1885-1893, a także w czasie dyrekcji Pawlikowskiego, pomiędzy IX 1894 a 31 X 1900)<sup>13</sup>. W sztukach Bałuckiego występowała również jego rywalka po piórze – Gabriela Zapolska, choć jako aktorka nie stworzyła kreacji godnych zapamiętania<sup>14</sup>.

Również wśród wybitnych aktorów drugiej połowy XIX wieku autor *Wędrownej muzy* znalazł wielu ciekawych odtwórców dla bohaterów swoich komedii. W kreacjach „z Bałuckiego” publiczność warszawska dwukrotnie oglądała samego Alojzego Żółkowskiego-syna<sup>15</sup>. W roku 1869 aktor wcielił się w postać Piotra Dżiszewskiego z *Radców pana radcy* wystawianych w Teatrze Rozmaitości (premiera warszawska 27 XI 1869). Żółkowski współzawodniczył wówczas z Wincentym Rapackim, który był stałym odtwórcą tej roli. W roku 1881 aktor zagrał Radoszewskiego w *Sąsiadach*, prezentowanych również na scenie Rozmaitości (premiera 15 X 1881) i wznawianych wielokrotnie do końca sezonu 1882/83. Żółkowski prawdopodobnie spotkał się wtedy osobiście z autorem sztuki, który był 18 października obecny w Warszawie na przedstawieniu<sup>16</sup>. Pośród aktorów chętnie wcielających się w boha-

<sup>12</sup> L. Solski, *Wspomnienia 1855-1893*. Na podstawie rozmów napisał A. Woycicki. Kraków 1955, t. 1, s. 232.

<sup>13</sup> Siemaszko partnerował Wojnowskiej w *Teatrze amatorskim*, *Sąsiadach*, *Grubych rybach* oraz *Gęsiach i gąskach*.

<sup>14</sup> Zapolska występowała w *Emancypowanych* (tu wcieliła się w męską postać Kamila, 1883), *Domu otwartym* (Pulcheria, 1884) oraz kilkakrotnie w *Gęsiach i gąskach* (Natalia, 1884, 1885, 1898). Por. Z. Raszewski, *Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej*. „Pamiętnik Teatralny” 1951, z. 2.

<sup>15</sup> Por. J. Szczublewski, E. Szwankowski, *Alojzy Żółkowski-syn*. Warszawa 1959.

<sup>16</sup> Tamże, s. 192 [A. Żółkowski, *Księga rachunków i zapisków z lat 1876-1889*].

utworów krakowskiego autora oraz jego niesłabnącą przez lata popularność. Warto w tym miejscu zauważyć, że Bałucki należy do grona autorów dramatycznych, którzy w czasach tak mało sprzyjających sztuce dramatycznej – już za życia – doczekali się premier teatralnych niemal wszystkich swoich utworów scenicznych (premiery 33 sztuk scenicznych!<sup>7</sup>).

W sztukach autora *Klubu kawalerów* pojawiali się naprawdę najlepsi aktorzy scen warszawskich, krakowskich oraz lwowskich. To właśnie aktorskie kreacje decydowały niejednokrotnie o scenicznym powodzeniu komedii Bałuckiego. Często zwracała na to uwagę krytyka teatralna, pisząc o wyjątkowym powodzeniu poszczególnych utworów przede wszystkim za sprawą występów aktorów tej miary, co Alojzy Żółkowski-syn, Wincenty Rapacki, Władysław Wojdałowicz, Mieczysław Frenkiel, Kazimierz Kamiński, Ludwik Solski, Konstancja Bednarzewska czy Paulina Wojnowska. „Epoka gwiazd” z pewnością odcisnęła w ten sposób swoje piętno na sztukach krakowskiego autora, który pisał (musiał pisać?) role z myślą o konkretnych aktorach. Bałucki najlepiej znał aktorów krakowskich i z pewnością to właśnie ich obsadzał „hipotetycznie” w swoich sztukach. Jednak pomimo zawikłanych niekiedy aktorskich losów i częstych wędrówek po różnych scenach, krakowscy aktorzy trafiali nie tylko do Warszawy i Lwowa, ale również na sceny tzw. teatralnej prowincji. Z aktorami łączyła komediopisarza nie tylko oczywista zależność: autor dramatyczny – aktor, ale również serdeczna i bliska znajomość, niekiedy nawet przyjaźń. Pisząc o sławnych aktorach, którzy zagrali w komediach Bałuckiego od razu zauważamy znaczną dysproporcję pomiędzy kreacjami kobiecymi i męskimi wśród aktorskiego stanu. Wielką aktorką tych czasów, choć nieobecna w sztukach Bałuckiego, pozostaje z pewnością Helena Modrzejewska, która wymyśliła dla komediopisarza przezwisko „Bałamucki”. Bałucki z pewnością był w jej krakowskim salonie, w mieszkaniu przy ul. Szewskiej, jeszcze w 1869 roku<sup>8</sup>. Później, po wyjeździe aktorki do Warszawy, korespondowali ze sobą<sup>9</sup>, a osobiście spotkali się dopiero w 1891 roku na raucie w redakcji „Kuriera Warszawskiego”, w czasie gościnnych występów Modrzejewskiej w kraju<sup>10</sup>. Druga krakowska diwa teatralna tych czasów – Antonina Hoffmannowa (prywatnie i zawodowo rywalka Modrzejewskiej) wystąpiła w kilku sztukach komediopisarza, m.in. w krakowskich premierach *Polowania na męża* (1868, Aniela), *Radców pana radcy* (1869, Eufrozyna) oraz *Pracowitych próżniaków* (1871, Jadwiga)<sup>11</sup>. Nieznane są losy znajomości pisarza z Hoffmannową, choć należy sądzić, że Bałucki nie mógł darzyć szczególnej

<sup>7</sup> Wyjątek stanowi *Biała kamelia* Bałuckiego, która nigdy nie została wystawiona w teatrze.

<sup>8</sup> Por. J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej*. Warszawa 1975, s. 96.

<sup>9</sup> Jeszcze w czasie gościnnych występów Modrzejewskiej w Warszawie, przed podpisaniem stałego kontraktu, Bałucki zabiegał o jej pomoc przy wystawieniu *Polowania na męża* w Teatrze Rozmaitości (do warszawskiego repertuaru wprowadził sztukę Rapacki). Por. *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, wybór i oprac. J. Got, J. Szczublewski. Warszawa 1965, s. 102-103 (list Bałuckiego do Modrzejewskiej nr 44 z 12 X 1868). Autor wstępu do wyboru korespondencji Modrzejewskiej powołuje się na inne listy komediopisarza do aktorki, które nie znalazły się w wyborze.

<sup>10</sup> Por. J. Szczublewski, *Żywot Modrzejewskiej...*, s. 519.

<sup>11</sup> Antonina Hoffmann wystąpiła także w komediach: *Po śmierci cioci* (1878, Sabina), *O Józio* (1888, Malwina) oraz *Ciepła wdówka* (1895, 1896, Strońska).

Czasy teatralne Bałuckiego – lata 1868-1901 – to w polskim teatrze okres wielu przemian tak instytucjonalnych, jak mentalnych; okres przemian ważnych z punktu widzenia teatru dwudziestowiecznego. Należy pamiętać, że dramatyczny debiut autora *Wędrowną muzy* przypada na lata, które otwierają w teatrze warszawskim dyrekcję Sergieja Muchanowa oraz „epokę gwiazd”, epokę zdecydowanego prymatu interesów aktora w teatrze<sup>4</sup>. W Krakowie są to początkowo lata dyrekcji Adama Skorupki, a następnie Stanisława Koźmiana (do roku 1885) i Jakuba Gliksona (1885-1893) oraz czasy kształtowania się krakowskiej szkoły gry aktorskiej (w odróżnieniu od warszawskiego stylu gry)<sup>5</sup>. Kolejne krakowskie dyrekcje teatralne – młodopolska dyrekcja Tadeusza Pawlikowskiego (1893-1899) oraz dyrekcja jego następcy Józefa Kotarbińskiego w nowym gmachu Teatru Miejskiego, otwierają zupełnie nowe czasy zarządzania sceną w Krakowie. Z tej perspektywy ważna wydaje się zwłaszcza dyrekcja Pawlikowskiego, dyrekcja teatromana-fachowca, który coraz wyraźniej kieruje teatrem jako instytucją, zwracając baczną uwagę na zagadnienia reżyserii, scenografii, kierownictwa artystycznego czy wreszcie planowanej polityki repertuarowej<sup>6</sup>. Wydaje się, że sztuki Bałuckiego należy rozpatrywać właśnie w perspektywie tak różnorodnych przemian, dokonujących się w teatrze polskim drugiej połowy XIX wieku. Nie zmienia to jednak faktu, że jedną z możliwości ich oceny pozostaje również perspektywa sztuki aktorskiej, ważna z punktu widzenia recepcji scenicznej oraz krytycznej, ważna również ze względu na częstotliwość wystawień

---

liczba widzów, którzy te przedstawienia obejrżeli), biorąc pod uwagę najczęściej grywanych autorów polskich w danym sezonie teatralnym. Bałucki ze swoimi komediami znajduje się niejednokrotnie w pierwszej dziesiątce, rzadziej dwudziestce, najchętniej granych i oglądanych autorów polskich. Wyraźne tendencje spadkowe obserwujemy dopiero od sezonu 1980/81.

<sup>4</sup> „Epoka gwiazd” w teatrze warszawskim została scharakteryzowana m.in. przez: J. Szczublewskiego, A. Żurowskiego oraz A. Tuszyńską. Por. J. Szczublewski, *Wielki i smutny teatr warszawski (1868-1888)*. Warszawa 1963 oraz *Publiczność teatralna w Warszawie (1868-1883)*. W: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, pod red. J. Deglera, t. 3: *Odbiorcy dzieła teatralnego. Widz – krytyk – badacz*. Wrocław 1978; A. Żurowski, *Szekspir w cieniu gwiazd*. Gdańsk 2001 oraz A. Tuszyńska, *Gwiazdy i gwizdy. Z dziejów publiczności teatralnej 1765-1939*. Lublin 2002.

<sup>5</sup> Charakterystykę aktorskiej szkoły krakowskiej oraz szkoły warszawskiej przeprowadził m.in. Jan Michalik, ukazując przede wszystkim odmienne warunki działania teatru w Krakowie oraz w Warszawie, które jego zdaniem zadecydowały o uformowaniu się dwóch odrębnych stylów gry aktorskiej w tych miastach. Za istotne cechy stylu krakowskiego Michalik uznał: młodość, zespołowość, umiar oraz naturalność środków aktorskiego wyrazu, zaś warszawskiej: doświadczenie zespołu, tradycyjność środków aktorskiego wyrazu, zwłaszcza perfekcyjny manieryzm i przesadną afektację. Por. J. Michalik, *Główne problemy sztuki aktorskiej w Krakowie okresu Młodej Polski*. „Pamiętnik Teatralny” 1981, z. 1-2; tegoż, *Szkola krakowska (przypomnienia, zbliżenia, zdziwienia)*. W: *Krakowska szkoła teatralna. 50 lat PWST im. Ludwika Solskiego*, pod red. J. Popiela, cz. II. Kraków 1997 oraz *Aktorska „szkole krakowska” – „szkole warszawska”*. *Nowe perspektywy*. „Pamiętnik Teatralny” 1999, z. 3-4. Weześniej o szkole krakowskiej pisał również Jerzy Got. Por. J. Got, *Szkola krakowska*. W: *Sto lat Starego Teatru w Krakowie*. Kraków 1965.

<sup>6</sup> Znaczenie dyrekcji Tadeusza Pawlikowskiego dla teatru krakowskiego rozpatrywał np. T. Trzeciński, *Tadeusz Pawlikowski*. „Pamiętnik Teatralny” 1953, z. 2 oraz J. Michalik, *Legenda Pawlikowskiego*. W: *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, pod red. I. Sławińskiej i M. B. Stykovej. Kraków 1983, a także wielokrotnie w swojej monografii teatru krakowskiego czasów Pawlikowskiego.

**Anna Sobiecka**

Pomorska Akademia Pedagogiczna  
Ślupsk

## BAŁUCKI REDIVIVUS?

Wydaje się, że rok 1901 otwiera zupełnie nowy etap oddziaływania komediopisarstwa Michała Bałuckiego na polski teatr. Rok śmierci autora *Domu otwartego* można uznać za symboliczną zmianę warty w teatrze krakowskim, która dokonała się za sprawą odejścia Bałuckiego i narodzin dla teatru talentu Stanisława Wyspiańskiego. O nietypowej zmianie warty Tadeusz Boy-Żeleński pisał: „W epoce, kiedy Kraków niecierpliwie wychylał głowę ze swego zaścianka, kiedy teatr krakowski świetnością repertuaru, bogactwem talentów aktorskich był po prostu europejskim fenomenem, nowalio Bałuckiego, płaskie, powtarzające to samo od lat trzydziestu, były po prostu niemożliwe, odbijały się zjelczalym tłuszczeniem. Trzeba było uprzętnąć Bałuckiego, aby mógł przyjść Wyspiański. Dla obu razem wówczas nie mogło być miejsca. Życie sztuki miewa takie okrucieństwa”<sup>1</sup>. Prawdą jest, że wiele komedii autora *Polowania na męża* uległo (ulega?) zapomnieniu, bo kto dzisiaj pamięta o jego *Białej kamelii*, *Wędrownym muzie*, *Szwaczkach* czy *Blagierach*. Prawdą również jest i to, że jego najlepsze komedie (biorąc tylko pod uwagę czynnik frekwencyjny) – *Dom otwarty*, *Grube ryby*, *Klub kawalerów*, *Radcy pana radcy* – nieustannie goszczą na scenach teatralnych po dzień dzisiejszy. W takiej sytuacji może nawet dziwić propozycja autorów najnowszego wyboru interpretacji polskiego dramatu, którzy za najbardziej reprezentatywną komedię krakowskiego autora uznali *Ciężkie czasy* (może jest to jedynie nawiązanie do naszej rzeczywistości, podobnie jak uczynił to w roku 1968 Kazimierz Dejmek w spektakularnym przedstawieniu *Ciężkich czasów* w Teatrze Narodowym)<sup>2</sup>. Wystarczy sięgnąć po dowolny egzemplarz „Almanachu Sceny Polskiej”, by przekonać się o liczbie przedstawień „z Bałuckiego”, choć oczywiście nie zawsze z ilością inscenizacji idzie w parze ich jakość<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> T. Boy-Żeleński, *Bałucki i Dom otwarty*. W: tegoż, *O Krakowie*, oprac. H. Markiewicz. Kraków 1968, s. 242.

<sup>2</sup> Ciekawą propozycję interpretacyjną *Ciężkich czasów* zaproponował tam Janusz Majcherek. Por. J. Majcherek, *Michał Bałucki Ciężkie czasy. Nie ma na afiszu*. W: *Dramat polski. Interpretacje*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, cz. 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*. Gdańsk 2001.

<sup>3</sup> „Almanach Sceny Polskiej” prezentuje szczegółowe listy frekwencyjne przedstawień wystawianych w polskich teatrach (liczba przedstawień, liczba granych tytułów oraz nowych realizacji,

Innym społecznym tematem, nawiązującym do pozytywistycznego programu jest pochwała pracy i pracowitości. Towarzyszy tej kwestii subtelna aluzja do niesprawiedliwości społecznej i krytyka ekonomicznej bezwzględności, stojącej na drodze prawdziwych uczuć i wzniosłych ideałów. Ta ostatnia wyraża się załamaniem fabularnego happy endu, w którym wymarzony królewicz żeni się z bogatą Żydówką.

Skromne treści społeczne nie ratują wprawdzie *Ślubnej obrączki* przed klęską artystyczną, ale bez wątpienia pozwalają czytelnikowi lepiej zrozumieć sytuację heroiny oraz jej zdumiewającą decyzję, która raz na zawsze niweczy marzenie o szczęściu.

Jeżeli dydaktyzm naturalny stanowi konstytutywny składnik literatury popularnej, to współtworzący go w badanym utworze dydaktyzm instytucjonalny wydaje się wartością podnoszącą płaszczyznę aksjologiczną nawet słabego pod wieloma względami tekstu. W przypadku noweli Hajoty wzbogaca on romansową fabułę i staje się mimowolnym strażnikiem realizmu, którego brak w szkicu powieściowym jest dotkliwie odczuwalny. Ta konstatacja nie zmienia faktu, że salonowy bibelot Hajoty, jej *Ślubna obrączka*, jest, na tle innych pozytywistycznych osiągnięć prozatorskich, zaledwie sztuczną biżuterią, literackim tombakiem. Subtelna aluzja ideowa, nawiązująca do problemów społecznych II połowy XIX wieku podnosi wprawdzie wartość noweli, ale, biorąc pod uwagę recenzje pierwszych krytyków, nie jest to fakt dla spuścizny pozytywistycznego pisarstwa ani ważny, ani, tym bardziej, chlubny.

Tak skonstruowana bohaterka, obdarzona nadludzką siłą charakteru, broni odautorskiego przesłania, które w swej dydaktycznej wymowie ma być pochwałą tradycyjnych cnót szlachecko-mieszczańskich, apologią idealnej kobiecości, wpisanej w kanon obowiązków żony, córki i siostry.

Życiowy wybór Karoliny nie podlega w zasadzie ani podważeniu, ani krytyce narratora<sup>14</sup>. Jej ofiara, złożona na ołtarzu rodzinnych powinności, budzi pełne zrozumienie, manifestowane w tekście rozlicznymi okrzykami zachwyty i niedowierzania.

Przejawem dydaktycznego piętna jest nie tylko wzorcowa kreacja postaci wiodącej. Klęska, jaką ponosi Kobieta-Anioł w zderzeniu z ponurą rzeczywistością przedstawioną daje także czytelną naukę. Wprawdzie dzielna i pracowita panna przegrywa własny bój o szczęście, ale czymże ono jest w obliczu moralnego zwycięstwa nad słabością ludzkiej natury? Podnoszone dotąd kwestie oscylują wokół wszelkich działań literackich nacechowanych pierwiastkiem dydaktyzmu naturalnego, który, przypomnijmy, spaja proponowany w utworze system wartości i pomaga ukształtować apriorycznie założony ideał bohaterki.

W zasadzie do ustalenia gatunkowej przynależności noweli do utworów melodramatycznych taka analiza najistotniejszych znaków rozpoznawczych dydaktyzmu w pełni by wystarczyła. Pozostaje jednak wciąż nie wyjaśniona sprawa innej przynależności tekstu – do konkretnej epoki, stanowiącej realistyczne tło tej melodramatycznej opowieści.

W poszukiwaniu związku *Ślubnej obrączki* z literaturą II połowy XIX wieku badacz odwołać się może do postulowanego wcześniej rodzaju dydaktyzmu, określanego mianem instytucjonalnego. Śladowe są w utworze Hajoty jego przejawy. Wszak zainteresowania pisarki, zwłaszcza w pierwszym okresie jej flirtu z literaturą, nie skupiały się na doniosłych treściach ideologicznych. Plody sentymentalnej wyobraźni twórczyni zdradzały w tym czasie jej fascynację romansem angielskim, jakże dalekim od pozytywistycznych dyskusji nad kształtem literatury, a także przyszłej ojczyzny – ulubionych wątków podejmowanych przez najpierwsze pióra naszych realistów.

Skąpe treści społeczne pojawiają się najczęściej przy portretowaniu bohaterki i w opisie jej losów. Sceny poszukiwania pracy guwernantki żywo przywodzą na myśl *Martę* Elizy Orzeszkowej. Karolina z podobną desperacją przemierza wrogie miasto, aby znaleźć godne zajęcie i zapewnić byt najbliższemu. Ta tułaczka „za chlebem” staje się wykorzystaną przez Hajotę okazją do pobieżnej krytyki zaprzepaszczonych zdolności. Czytelne hasło emancypacyjne, wplecione w dzieje życia Karoliny, nadaje jej status bohaterki „czasów niewoli”, dzielącej pokoleniowy los z Martą. Z kolei „klęska ideałów” pozwala znaleźć pewne analogie łączące panią Strzemieńczyk z bohaterami Sienkiewiczowskich *Humoresek z teki Worszyłły*.

<sup>14</sup> W jednej tylko sytuacji słuchająca zwierzeń sąsiadki narratorka daje wyraz swym wątpliwościom. Ale wątpliwości te nie dotyczą decyzji Karoliny. Są wyrazem niechęci do jej matki: „Mam wrodzoną niechęć do takich istot uprzywilejowanych, a biemych, które trafiają zawsze na charaktery szczytne, na serca niepospolite i stają się przedmiotem niezasłużonych uwielbień, i idą przez życie własne poświęceniami, jakich się nawet nie domyślają, niszcząc bezwiednie i marnując to, co o wiele więcej od nich warte”. (s. 65).



W utworze Hajoty na portret osobowy głównej bohaterki składają się narratorskie czynności i starannie zaplanowane zabiegi, mające uwiarygodnić cnoty i zalety heroiny.

Pojawieniu się Karoliny Strzemińczyc towarzyszy atmosfera sekretu, podgrzewana przez narastającą ciekawość narratorki – kobiety, śledzącej z niezdrowym zafascynowaniem każdy krok tajemniczej sąsiadki. Relacje dotyczące początkowo wyglądu bohaterki, potem jej osobowości, podnoszą napięcie fabularne opowieści, co uznać należy za charakterystyczny dla romansu, niewyszukany sposób przyciągania czytelniczej ciekawości.

Obserwacja narratorska, oparta na antynomicznych spostrzeżeniach („Ruchy jej były powolne, lecz wdzięczne”; „Była już niemłoda, lecz nie można było nazwać ją zwiędłą”<sup>13</sup>) ma za zadanie wzmocnić uczciwość narratora, ale i zaskarbić u odbiorcy sympatię dla obiektu opisu. Tej samej sprawie służy tendencyjne uogólnienie, wybiegające poza świat przedstawiony, aby stać się przykładem oceniającym, typizującym i klasyfikującym bohaterkę:

Bywają kobiety tak na wskroś kobiece, tak stworzone na żony i matki, że jeśli się z tym swoim przeznaczeniem rozminą, wyglądają już potem zawsze, jakby im czegoś brakowało. Otóż ona wydała mi się jedną z takich. (s. 11)

Zapowiedź natury nieprzeciętnej i wzniosłej znajduje rozwinięcie w kolejnych narratorskich zwierzeniach. Karolina wyrasta w nich na bohaterkę wrażliwą, pracowitą, skromną. Dopelnieniem tych cech staje się jej głęboki humanizm, znajdujący ujście w ofiarnym doglądaniu chorego i cierpliwej zgodzie z losem, wciąż wymagającym od heroiny poświęceń i trudu miłosierdzia.

Jednak obraz w pełni idealizujący protagonistkę wylania się dopiero z sugestywnej opowieści samej Karoliny. Skromność, z jaką opowiada o swym życiu, bardziej jeszcze czyni z niej wzorcową córkę i siostrę, a nawet męczennicę, poświęcającą swe niewątpliwe talenty, młodość i miłość dwóm bliskim, choć egoistycznym, krótkowzrocznym osobom. Powstaje w ten sposób portret popularnego w romansie wizerunku Świętej lub, jak kto woli, Kobiety-Anioła lub Wiecznej Dziewicy, co w warstwie narracyjnej znalazło odbicie w dość niezręcznym sformułowaniu:

Nie umiem powiedzieć dlaczego, ale zrobiła na mnie wrażenie starej panny, albo starej dziewicy – jeżeli tak się wyrazić można. (s. 11)

Narracja pierwszosobowa, która posłużyła autorce do wzmocnienia wiarygodności życiorysu Karoliny, a tym samym do wzbogacenia wizerunku przez ukazanie kolejnych zalet charakteru, nie podnosi artyzmu tekstu, ale też nie o artyzm w zastosowanym zabiegu Hajocie chodziło. Można przypuszczać, że to poszerzenie wywodu narracyjnego o narrację personalną ma jedno tylko zadanie: podnieść prawdopodobieństwo nadwątlonej brakiem realizmu historii dziewczyny i wzmocnić opis „Świętej” kolejnymi argumentami, tym razem zaczerpniętymi nie z obserwacji osoby postronnej, a z autentycznego życia.

---

<sup>13</sup> Hajota, *Ślubna obrączka...*, s. 10.

[...] nie zapomnę nigdy, jak wyglądał w owej chwili [...] nie widziałam równie przerażonego człowieka. Czapeczka mu się zsunęła na ucho, brwi pojechały w górę, pędząc całą falę zmarszczek po czole, nos zakrzywił się w pałąk. (s. 53)

Z przerażeniem opowiada o sąsiedzie jedna z kamienicznych plotkarek:

[...] bo to, proszę pani, nie więcej, tylko jakby kościotrup siedział w tym nosidle. Głowa gdzieś w podłe brzucha, broda, że by nią przebił, ust spod nosa nie widać, oczy jak serwatka, a skóra, to już i glina żółciejsza być nie może. A trzęsie się to, a kiwa, a charkocze za każdym odetchnieniem. (s. 7)

Wreszcie i narratorka, która zdążyła przywyknąć do smutnego widoku chorego człowieka, określająca go mianem „starego aż do fantastyczności” (s. 28), z przygnębieniem relacjonuje swe wrażenia:

Zastaliśmy Strzemięczyca w gorączce. Zdołał usiąść o własnej sile i zsuwał się rękami z pościeli, a bosa, strasznie wyschłe nogi, zwieszane za krawędź łóżka, niecierpliwie szukały ziemi. Lampka [...] rzuciła siny odbłask na bieliznę, okrywającą zgięty kałuż starca, którego bezbarwne i przygasłe zwykle oczy połyskiwały teraz w cieniu [...]. Okropnym był w tej chwili. (s. 28)

„Bestia”, choć oswojona i całkowicie niewinna, staje się mimowolną przyczyną wszystkich nieszczęść „Pięknej”. Autorka nie przecina życiowych węzłów splatających w jedną te dwie nieszczęsne biografie. A gdy Strzemięczyca umiera, zabierając z sobą do grobu ślubną przysięgę, dla jego żony jest już za późno na nową miłość i spełnienie życiowych oczekiwań. Zakończenie tej historii łamie zasady baśniowego happy endu, co sprawia, że utwór jeszcze pełniej realizuje zasady poetyki melodramatu.

Jest również w losach panny Karoliny pogłos przygód Kopciuszka, ale i tu, podobnie jak we wcześniej omówionym wątku, bohaterka sama sobie narzuca kopciuszkowy los, podporządkowując własne pragnienia rozpieszczonej matce i niezaradnej siostrze. W pięknej pałacowej scenie (na balu) pojawia się też królewicz, Wiktor. Wcześniej Karolina gubi zamiast pantofelka różę. Uzyskuje też wzajemność protagonisty, ale jego wierność nie jest już baśniowa. Budując w ten sposób napięcie melodramatyczne Hajota trzyma się fabularnych reguł dobrze widzianych w romanse, gdyż zacierających obecność elementów nadnaturalnych, a więc typowych dla poetyki baśni.

Pozostając w kręgu problemów związanych z kategorią dydaktyzmu naturalnego<sup>12</sup> *Ślubnej obrączki*, trzeba również wspomnieć o tych sposobach prezentacji protagonistki, które, jako typowe dla rozwiązań romansowych, podnoszą atrakcyjność wizji świata przedstawionego zgodną z oczekiwaniami masowego odbiorcy lub potwierdzającą jego własne wyobrażenia o rzeczywistości. W literaturze tego typu idealizowanie głównej postaci zwykle polega na przywołaniu odwiecznych wzorców osobowych, archetypicznych modeli, które szybko zapadają w wyobraźnię.

---

<sup>12</sup> Jest to, przypominam, określenie A. Martuszewskiej, pełniące w niniejszym artykule rolę podstawowego narzędzia badawczego.

mężczyzny, podziela uczucie Karoliny, cierpliwie wyczekując wdowieństwa wybranki, ale po wielu latach daremnego czekania decyduje się na ożenek z bogatą Żydówką.

Fabularne przesłanie bliskie baśniowym schematom, życiowe prawdopodobieństwo, jednoznaczne kreacje postaci wiodących, jasna polaryzacja świata przedstawionego – tak, w największym skrócie, można określić elementy nacechowane naturalnym dydaktyzmem, obecnym wszakże już w powieściach końca XVIII wieku, a utrwalonym w dziewiętnastowiecznej literaturze romansowej. Tymczasem nowela czy też próba powieściowa Hajoty pojawiła się po raz pierwszy w roku 1887<sup>10</sup>, a zatem w momencie szczególnie intensywnego rozwoju polskiej prozy pozytywistycznej. Od tego czasu twórczość wysokoartystyczna, mająca za sobą epizod powieści tendencyjnej, zdążyła już dawno uporać się z nadmiernym dydaktyzmem, obliczonym na czytelnika intelektualnie niewymagającego. W konfrontacji z dziełami wielkich polskich realistów opowieść o nieszczęśliwej bohaterce, oddanej misji ratowania bliskich kosztem samej siebie, wydaje się spóźnioną o wiek dydaktyczną opowieścią, w której dominuje niczym nieusprawiedliwiony pierwiastek baśniowy.

Skoro mowa o baśni, warto prześledzić jej wszechobecność w omawianej noweli, zastrzegając jednocześnie, że wszelkie podobieństwa baśniowe przynależą do wcześniej wspomnianego dydaktyzmu naturalnego, czyli tej odmiany kategorii, która jest immanentnie wpisana w powieść popularną.

W *Ślubnej obrączce* motywem wiodącym, przeniesionym początkowo z mitu do baśni, a następnie do popularnego romansu jest wątek Pięknej i Bestii. To na nim opiera się sztucznie skonstruowana matryca fabularna opowieści, nieco odbiegająca od baśniowego pierwowzoru, ale przywodząca na myśl rozliczne warianty tego schematu. W celu większego uprawdopodobnienia wątku Hajota modyfikuje go, eliminując całkowicie magię i elementy fantastyki. Dlatego „Piękna” sama oddaje się w ręce „osiemdziesięcioletniej Bestii”:

Pochwyliłam go za ręce. [...] w panu jedyna moja nadzieja. Musisz mi pan wyświadczyć wielką łaskę. [...] i dlatego proszę... błagam pana... ożeń się pan ze mną! (s. 52-53)<sup>11</sup>

Argument tej dobrowolnej niewoli: szczęście i ochrona najbliższych, jest już rodem z baśni. Z kolei staruszek występujący w roli Bestii to w istocie człowiek dobrotliwy i mądry, podobnie jak jeden z jego poprzedników w przekazach baśniowych. Jednak pozbawiony cudownej możliwości „odpotwornienia”, jest skazany na rolę niewinnego kata swej opiekunki-żony. Najczęściej komentowana w tekście jest fizyczna brzydota Strzemińczyca. Mówią o niej wszystkie dopuszczone do głosu postaci. Tak starca widzi jego przyszła żona:

<sup>10</sup> *Ślubna obrączka*, po pierwodruku w czasopiśmie, została dołączona do wydania *Nowel*. Kraków 1887. Osobno została wydana dopiero w roku 1913.

<sup>11</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: Hajota, *Ślubna obrączka*. Lublin 1922.

w przypadku literatury dla dzieci i młodzieży dydaktyczne piętno utworów osładza naturalnie wpisana weń funkcja wychowawcza, to nic nie usprawiedliwia nadmiernego eksponowania tej funkcji w romansie, który, już choćby ze względu na poruszane dylematy miłosne, nie jest lekturą o charakterze edukacyjnym. Na dydaktyzm w *Ślubnej obrączce* wpływ ma problematyka utworu, niemal całkowicie podporządkowana sprawom sercowych wyborów i ich konsekwencji. Brak zatem w opowieści Hajoty odwołań do pozytywistycznej kampanii społecznej. Brak jasno i konsekwentnie formułowanego programu, odnoszącego się do palących kwestii światopoglądowych II połowy XIX wieku. Zamiast nich czytelnik wciągnięty w wir prywatnej historii głównej bohaterki zostaje zaanektowany przez narratora, ujawniającego swą mentorską obecność. Otrzymuje precyzyjnie określoną wizję świata, w której nie sposób pomylić dobra ze złem. I dodatkowo, aby wykluczyć jakąkolwiek przypadkowość interpretacji przesłania utworu – odpowiednio spreparowaną kreację wiodącej postaci, będącej wzorem moralnego zwycięstwa w walce z przeciwnościami losu<sup>7</sup>.

Pomoc w ocenie dydaktyzmu, który przeniknął do *Ślubnej obrączki* oferuje mało powszechny, a jakże w tym wypadku przydatny podział, zaproponowany przez A. Martuszkowską, zajmującą się poetyką powieści popularnej. Autorka tej koncepcji kategorię dydaktyzmu proponuje badać w dwóch jego przejawach: **naturalnym**, wynikającym z „drogi rozwojowej” wspomnianego typu pisarstwa oraz **istytucjonalnym**<sup>8</sup>. Ten drugi, jak dowodzi badaczka, „opierający się na pierwszym” i „nadbudowany na nim”, jest odpowiedzialny za włączanie do utworu treści społecznych<sup>9</sup>.

Z pobieżnej lektury *Ślubnej obrączki* wylania się obraz klasycznego melodramatu, mogącego zaistnieć niemal w każdym czasie, w którym czytelne są osobiste tragedie heroiny, uwikłanej w misterną intrygę uczuć. Złośliwy los stawia bohaterkę wobec dramatycznych faktów, będących efektem własnych wprawdzie, ale jakże niefortunnych decyzji. Brak możliwości wyboru, konieczność dotrzymania raz danego słowa, sprawiają, że powieściowa Kobieta-Anioł przeobraża się w ofiarę własnej dobroci, męczennicę słusznej, choć obracającej przeciwko niej sprawy. Tak uogólnić można fabułę, przynoszącą historię dziewczyny z dobrego domu, poślubiającej dla ratowania rodziny wiekowego starca. Upiorny mariaż, z dobrym, ale nazbyt starym człowiekiem zapewnia jej pracę nauczycielki i dobrą pensję. Śmierć matki i siostry przerywa łańcuch poświęcenia, ale nie przekreśla wcześniej danego słowa. Karolina Strzemięczyc, dopełniając małżeńskiej przysięgi, staje się mimowolną niewolnicą chorego, ale niezmiernie witalnego człowieka, z którym, poza młodocianym zobowiązaniem, nic jej nie łączy. Do elementów melodramatycznie niezbędnych dodać jeszcze trzeba odrzuconą z konieczności wielką miłość. Wiktor, ideał

---

jest wartościową kreacją literacką”. K. Cysewski, *O literaturze dla dzieci i młodzieży*. Olsztyn 2001, s. 48.

<sup>7</sup> Na takie elementy dydaktyzmu w literaturze II połowy XIX wieku zwraca uwagę Anna Martuszkowska. Zob. hasło: dydaktyzm w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej. Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, s. 193.

<sup>8</sup> Zob. A. Martuszkowska, „*Ta trzecia*”. *Problemy literatury popularnej*. Gdańsk 1997, s. 23.

<sup>9</sup> Tamże.

Podobnie brzmiały oceny twórczości epickiej, w której znalazły się pierwsze powieści autorki *Ślubnej obrączki*<sup>3</sup>, wszystkie podporządkowane wspólnemu wariantowi tematycznemu: nieszczęśliwej miłości rozpatrywanej w różnorodnych ujęciach fabularnych. Wilhelm Feldman w jednej z wypowiedzi stwierdził brutalnie, że ten rodzaj działalności pisarskiej „trzeba mierzyć [...] na łokcie” – „Nie zawiedzie ta miara [...] w stosunku do plotkarskich komeraży towarzyskich [...] Hajoty” – pisał w swej *Współczesnej literaturze polskiej*, dołączając do grona rozczarowanych jej tandetną prozą<sup>4</sup>.

Trudno nie zgodzić się z pierwszymi odbiorcami omawianej twórczości, już od początku skazanej na wtórność wobec drugorzędnej angielskiej i francuskiej prozy romansowej, tak chętnie tłumaczonej wówczas przez młodą pisarkę<sup>5</sup>. Nie będzie też celem niniejszego artykułu ponowne dowodzenie artystycznej słabości tekstu, jednoznacznie wpisującego się w krąg drugo-, a nawet trzeciorzędnej literatury okresu pozytywizmu. Jest natomiast *Ślubna obrączka*, wraz z całą swą genologiczną niejasnością (nowela? szkic powieściowy?) interesującym przykładem utworu z II połowy XIX wieku, którego związek z epoką i jej światopoglądem zdradza bodaj najbardziej **dydaktyzm**.

Obecność dydaktyzmu w literaturze popularnej stanowi nieodłączną cechę tej ostatniej. Podobną sytuację spotykamy w utworach kierowanych do młodego odbiorcy, mocno obwarowanych dydaktyczną troską o właściwe zrozumienie ideowego lub wychowawczego przesłania. Jeżeli jednak w literaturze dziecięco-młodzieżowej obecność elementów dydaktycznych wynika często z pamięci o czytelniku, co pozwala rozpatrywać dydaktyzm w kategoriach pewnej zamierzonej konieczności, to zgoła inna bywa jego sytuacja w twórczości, której adresatem jest dorosły czytelnik. Proza Hajoty, reprezentowana tu przez *Ślubną obrączkę*, należy do typowych przykładów literatury, w której pierwiastek dydaktyczny występujący na wielu poziomach tekstu staje się mimowolnym dowodem słabości artystycznej, kładącym cień nie tylko na poetykę utworu, ale i zdradzającym niedostatek warsztatu literackiego pisarki w zakresie umiejętności zachowania równowagi pomiędzy artyzmem a przekazem tych wartości, za które dydaktyzm jest odpowiedzialny<sup>6</sup>. Jeżeli więc

---

<sup>3</sup> Poza *Ślubną obrączką* mowa tu o *Wachlarzu*, *Przeciągniętej strunie*, *Zgubionej*, *Dwóch pogrzbach*, *Ostatnim koszu*, *Wymarzonym spotkaniu*. Dość powiedzieć, że żadna z tych powieści nie doczekała się głębszego zainteresowania krytyki. Recenzenci z większą zyczliwością potraktowali dopiero tzw. cykl afrykański, na który złożyły się utwory z czasów małżeńskiego związku Hajoty z podróżnikiem Stefanem Szolc-Rogozińskim. Trzyletni pobyt na egzotycznej wyspie Fernando Po pozwolił pisarce zdobyć emocjonalną i twórczą dojrzałość. Zob. Z. Uryga, *Obraz literatury polskiej...*, s. 294-299.

<sup>4</sup> W. Feldman, *Literatura polska*. Kraków 1985, t. I, s. 168.

<sup>5</sup> Hajota, znająca biegle język angielski i francuski, chętnie zamieszczała w ówczesnych dziennikach i tygodnikach swe tłumaczenia romansowych nowel i melodramatycznych powieści. Ich autorstwo (G. Ohnet, F. Marryat, A. Brehat, M. E. Braddon czy G. M. Craik) nie najlepiej świadczy o gustach lekturowych tłumaczki, a wybór tekstów zdradza jej sympatię do luzawego sentymentalizmu i skonwencjonalizowanych rozwiązań fabularnych. Pamiętać też trzeba, że wspomniany typ literatury interesował Hajotę w okresie narastającego w Polsce zainteresowania realizmem.

<sup>6</sup> Myślę tu o stanowisku Kazimierza Cysewskiego, który postuluje o zachowanie tożsamości wartości artystycznych i dydaktycznych, twierdząc, że tylko wtedy „utwór działa dydaktycznie, gdy

**Barbara Kosmowska**

Pomorska Akademia Pedagogiczna  
Słupsk

## SZTUCZNA BIŻUTERIA. WOKÓŁ DYDAKTYZMU ŚLUBNEJ OBRĄCZKI HAJOTY

I aczkolwiek zgodzić się musimy, że pierwiastek dydaktyczny z natury rzeczy odgrywa (i powinien odgrywać!) ważną rolę, [...] to jednak nie zawsze jego obecność stanowi wartościowy tu składnik.

Kazimierz Cysewski

Pojawienie się Hajoty w gronie literatów II połowy XIX wieku przypomina starannie zaplanowane wejście młodej panienki na salony. Uzbrojona w przymioty umożliwiające jej brylowanie w eleganckim świecie – ładna, uzdolniona językowo, z łatwością operująca piórem, debiutuje z dziecięcym jeszcze wdziękiem *Narcyzami Ewuni*. Dla krytyki jest objawieniem na miarę Deotymy. W końcu to w „królestwie ideału” znanej wieszczki zdobywała Hajota pierwszą edukację literacką i autorskie szlify.

Zamierzonego sukcesu nie dała Helenie Janinie z Boguskich imponująca ilość literackich pseudonimów<sup>1</sup> ani pośpieszna produkcja egzaltowanych liryków i szkiców powieściowych, ani nawet wcześniej utworzona droga w obwarowanym znajomościami świecie artystów. Pierwsze dziesięciolecie pisarstwa Hajoty, upływające na konsekwentnym naśladowaniu obcych wzorów sentymentalnych, szybko stało się pożywką dla wymagających czytelników-znawców. Surowa ocena przede wszystkim dotknęła plodów poetyckich. Najczęściej formułowany zarzut skierowany był przeciwko konwencjonalnym, sztucznym motywom, językowemu banałowi i nadmiernej czułościowości. Rozwlekłość i brak oryginalności poezji gromił Sygietyński, wytykając autorce ckliwość oraz nieszczerłość jej poematów, oscylujących tematycznie wokół „błędneho koła miłości”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Autorka posługiwała się nazwiskami obu kolejnych mężów, występując najpierw jako Szolc-Rogosińska, potem Pajzderska. Utwory sygnowała najczęściej pseudonimami: Hajota, Lascaro, Laskaro lub kryptonimami: H. J., H.J.B., H.J.P.

<sup>2</sup> Zob. A. Sygietyński, *Poezje Hajoty*. „Wędrowiec” 1884, nr 32. Aluzja na ten temat również w szkicu poświęconym pisarce, zob. Z. Uryga, *Hajota*. W: *Obraz literatury polskiej w okresie realizmu i naturalizmu. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. IV, pod red. J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicza, Z. Żabickiego. Warszawa 1971, s. 292.

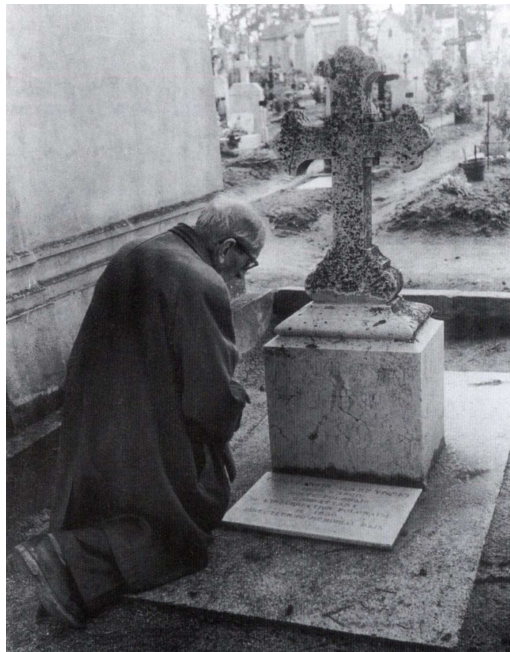
57 lat odszedł na zawsze – jak pisał Jean Baptiste Gaut – „człowiek wielkiego serca, wielkiego talentu i ducha”<sup>12</sup>. Prasa miejscowa nazywała Gaszyńskiego „kompatriotą”, „człowiekiem gustu i naturalnym artystą”, dla którego Prowansja była drugą ukochaną ojczyzną. Przejawem uznania roli i zasług polskiego poety w rozwoju kultury południowej Francji są liczne publikacje Paula Cazina z lat 1953-54, informujące o dorobku twórczym poety i niezwyklej ceremonii odsłonięcia w listopadzie 1953 r. na zabytkowym cmentarzu w Aix-en-Provence – przy odśpiewaniu hymnów *Mazurka Dąbrowskiego* i *Marsylianki* – odrestaurowanego pomnika z tablicą o treści:

**Constantin Gaszynski – poète polonais [...], directeur du „Mémorial d’Aix”.**

---

<sup>12</sup> J. B. Gaut, *Nécrologie de Gaszynski*, „le Mémorial d’Aix” z 14 X 1866.

i podaniami, osobiste wspomnienia, recenzje literackie, sprawozdania z lokalnych imprez artystycznych) i własne wiersze podpisywał: *C. Gaszynski, Gaszynski, C.G., G.*, zawsze prezentując duże kompetencje merytoryczne i opanowanie języka francuskiego. Lucjan Siemieński, powołując się na opinie prowansalskie, pisał w 1868 r.: „Dziwili się wszyscy [...], widząc dziennik francuski tak dobrze redagowany przez Polaka, poprawnością i wykwinnością stylu rywalizował z pierwszymi piśmami francuskimi. Ludzie wykształceni szukali i chciwie czytali artykuły Gaszyńskiego, w każdym bowiem znać było erudycję, czucie i zdrowy rozsądek, którym [...] odznaczał się nadwiślański poeta”<sup>10</sup>.



Francuz Paul Cazin kłęczy nad grobem Konstantego Gaszyńskiego w Aix-en-Provence (1953)

Życie Gaszyńskiego po 1844 r. wypełniały podróże po Francji, Niemczech i Włoszech, podejmowane w celach wydawniczych i zdrowotnych, a do Polski – w sprawach rodzinnych, osłabiające jego aktywność literacką. Po długich cierpieniach zmarł 8 października 1866 r. w swoim skromnym mieszkaniu przy Cours Mirabeau 63 w Aix-en-Provence, co potwierdza odnaleziony akt zgonu<sup>11</sup>. W wieku

<sup>10</sup> L. Siemieński, *Portrety literackie*. Poznań 1868, t. III, s. 240. Zob. P. Cazin, *Gawęda o Gaszyńskim. Causerie sur Constantin Gaszynski* (tekst odnaleziony w Prowansji, przekazałem do Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie).

<sup>11</sup> Archives Municipales de la ville d’Aix. Acte de décès de Constantin Gaszynski, N° 639.



Prowancja (Aix, 1833)

Pielgrzym na obcej ziemi, w długich dniach tęsknoty  
Nie szedłem w oczy ludziom, nim skarżył się komu;  
Bo obcy, jako dziecko w rodzicielskim domu,  
Nie zrozumiałby cierpień ani lzy sieroty!

Innych szukałem pociech – widoków natury –  
Zaszedłem w kraj Prowancji – tu mnie czarująco  
Otoczyły widoki – tu niebo bez chmury  
Jak sen sprawiedliwego – powietrze gorące [...]

Lecz balsam to bez skutku na pielgrzyma życie;  
Bo w tym kraju rozkoszy, w tej ziemi uroczej,  
Brakuje mi ojczyzny – bo na tym błękanie  
Dwie gwiazdy mi nie świecą – kochanki mej oczy!<sup>8</sup>

Następną dziedziną aktywności twórczej „prowansalskiego Polaka”, bo tak zaczęto go tutaj nazywać, poza poezją i przekładami głównie utworów naszych romantyków oraz ich popularyzacją, były badania historyczne, dotyczące przeszłości Prowansji, zwłaszcza jej architektury i malarstwa. Chodzi tu o jego rozprawki – eseje w języku francuskim, oparte na miejscowych źródłach archiwalnych i własnych ustaleniach: *Notice sur l'Eglise cathédrale de St. Sauveur à Aix* (1836) – o romańsko-gotyckiej katedrze z XII-XV wieku, *Nord et Midi. Souvenirs* (1839) – zbiór artykułów wcześniej ogłoszonych i dotyczących podróży po m.in. Vaucluse i Arles oraz *Les cabinets et les collections artistiques de la ville Aix* (b.r.) – o pracowniach i kolekcjach artystycznych miasta, w którym tworzył słynny malarz François Granet. Nadwiślański poeta stał się badaczem i znawcą zabytków miasta i współczesnej jego sztuki. Jego słowa z listu do Koźmiana z 1835 r. – „prawie każdy kamień prowanki [!] znam artystycznie i chronologicznie”<sup>9</sup> – miały więc uzasadnienie. Niejednokrotnie pełnił rolę profesjonalnego przewodnika po dawnej stolicy Prowansji. Tak było w 1836 r., kiedy oprowadzał po mieście wybitnego poetę niemieckiego Heinricha Heinego i w 1839 r., gdy przebywał w Marsylii Fryderyk Chopin, powracający z hiszpańskiej Majorki w towarzystwie francuskiej pisarki George Sand.

Gaszyński zasłynął wreszcie jako prowansalski dziennikarz, współpracujący niemal z wszystkimi pismami Marsylii i Aix-en-Provence, a mianowicie z „Gazette du Midi”, „La Provence”, „L'Ere Nouvelle” i przede wszystkim z „Mémorial d'Aix”, wychodzącym od 18 listopada 1837 r., a nie od 1836 r., jak błędnie podaje t. 7 *Nowego Korbuta*. Początkowo był tylko dziennikarzem, wkrótce redaktorem naczelnym (do marca 1842 r.) tego najpoważniejszego pisma w Aix-en-Provence. Artykuły (zyciorysy zasłużonych dla regionu ludzi, opisy okolic z ich legendami

<sup>8</sup> K. Gaszyński, *Poezje*. Lipsk 1866, s. 130.

<sup>9</sup> Cyt. za: Z. Jabłoński, *Listy Konstantego Gaszyńskiego do Stanisława Egberta Koźmiana z lat 1832-1858*. W: *Miscellanea z okresu romantyzmu*, pod red. S. Pigoń. Wrocław 1956, t. I, s. 190.

salskiego, podtrzymującego jednak więzi z własnym krajem<sup>7</sup>, co zdaje się potwierdzać fragment wiersza przytoczony na stronie 116:

## La Poésie militante en Pologne

À Monsieur le Rédacteur de la Gazette du Midi



Au moment où les deux grandes puissances allemandes envahissent un petit pays au nom du principe des nationalités qu'elles violent chez elles à l'égard de la Pologne, — au moment où les regards tournés vers le Danemark, les hommes politiques

## L'amour et l'honneur



esquisse des mœurs polonaises

par

Constantin Gaszyński

Je t'aimais dans la pureté de mon cœur..... je vivais à tes côtés, comme un oiseau apprivoisé mais timide, et je n'ai jamais pris un seul baiser sur ses lèvres de corail, quoique je fusse toujours aussi près d'elle qu'un blanc ramier posé sur l'épaule d'une jeune fille. —

J. Słowacki (Ambelli Ch. XI).

..... les mots sacrés de famille, d'amitié et un autre encore.... amour ! qui n'a point d'égal sur la terre, si ce n'est.... patrie !

A. Mickiewicz (Conrad Wallonid)

Karty tytułowe odnalezionych w Aix-en-Provence autografów dwóch prac K. Gaszyńskiego

<sup>7</sup> F. Ziejka, *Studia polsko-prowansalskie...*, s. 8. Obszerne omówienie polskiej twórczości poetyckiej Gaszyńskiego znajduje się w książce: J. Lyszczyna, *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego*. Katowice 2000.

Wydawałoby się, że emigracyjny okres w biografii Gaszyńskiego nie kryje już większych tajemnic. Tymczasem tak nie jest, wciąż zaskakuje, skłania do nowych poszukiwań, weryfikacji ustaleń i przemyśleń. Niedawno w Musée Paul Arbaud w Aix-en-Provence, o czym pisałem m.in. w książce *Polska była jego wielką miłością. Listy do Paula Cazin – francuskiego polonofila* (2000), odnalazłem autografy pięciu prac poety w języku francuskim, z których dwa nie są znane badaczom naszego romantyzmu. Jeden autograf (rękopis) artykułu, pochodzący prawdopodobnie z 1836 roku pt. *La Poésie militante en Pologne (Poezja walcząca w Polsce)*, adresowany do redaktora marsylskiej „Gazette du Midi”, z satysfakcją stwierdza, że nasi poeci nie trzymają się zasady „sztuka dla sztuki”, uprawiają twórczość zaangażowaną, tematycznie związaną z życiem, walką i cierpieniami narodu polskiego, na co jednak „Europe reste sourde” („Europa pozostaje głucha, obojętna”). Drugi autograf to obszerny, liczący 300 stron, szkic obyczajów polskich w formie wspomnień z lat 1829-31, zatytułowany *L’amour et l’honneur* (1842), czyli *Miłość i honor*. Mamy tu opis obyczajów szlacheckich, klimatu politycznego przedpowstańczej Warszawy, przebiegu powstania, walk pod Grochowem i na Litwie oraz przemarszu powstańców do Francji przez Elbląg, Frankfurt nad Menem i Strasburg.

W tym miejscu warto byłoby omówić odnalezione w Musée Paul Arbaud autografy przetłumaczonych na język francuski przez Gaszyńskiego trzech utworów Krasińskiego, m.in. *L’Aube (Przedświt)*, ale sprawa działalności translatorskiej nie wiąże się ściśle z tematem mojej wypowiedzi.

Gaszyński zaistniał najpierw we Francji jako poeta, tworzący w języku polskim, autor *Pieśni pielgrzyma polskiego*, liryków z lat 1830-31, wydanych w Paryżu u Eustachego Januskiewicza w kwietniu 1833 r. i przyjętych pozytywnie m.in. przez Mickiewicza<sup>4</sup>. Drugi jego tomik poetycki *Wianek południowych kwiatów* wypełniały – jak sam je określił w liście do Stanisława Egberta Koźmiana z października 1835 r. – „poezje natchnione wspomnieniami [...] podróży po Prowansji [!] i Korsyce”<sup>5</sup>, jednak ten zbiorek zaginął. W latach 1833-37 powstało wiele utworów poety, poświęcających jego związki z grupą tzw. felibrystów, dążących do odrodzenia języka i literatury prowansalskiej, którą stanowili m.in. Jacques Jasmin, Louise Colet, zwłaszcza Victor de Laprade, chrześcijański poeta i polonofil, bliski przyjaciel naszego poety<sup>6</sup>. Aczkolwiek obcy był Gaszyńskiemu tzw. *langue d’oc*, niemniej tworzył wiersze o tematyce prowansalskiej, korespondujące z dążeniami felibrystów, niezbyt jednak udane artystycznie, bo grzeszące – jak już wcześniej zauważyli badacze – nadmierną erudycyjnością. Do ciekawszych wierszy należą takie, jak *Do Wiktora de Laprade. (Odpowiedź na wiersz jego do wygnańców polskich)*, *Prowansja, Aix, Marsylia, Avignon czy Arles*, pełne sympatii dla Prowansji, jej bogatej historii, ludzi i przyrody. Godne podkreślenia wydaje się, że nie przeceniał walorów swojej poezji, w sonecie *Moja poezja* (1834) wręcz przyznawał, że ma „skromną lutnię”. Franciszek Ziejka słusznie zauważył u Gaszyńskiego swoistą metamorfozę w Prowansji, bowiem przeobraził się z wyłącznie polskiego poety-żołnierza w obywatela prowans-

<sup>4</sup> Zob. F. Ziejka, *Studia polsko-prowansalskie...*, s. 30.

<sup>5</sup> Tamże, s. 35.

<sup>6</sup> Zob. C. Latreille, *Un ami de Victor de Laprade le poète polonais Constantin Gaszyński*. Paris 1918.

**Kazimierz Chruściński**

Pomorska Akademia Pedagogiczna  
Ślupsk

## KONSTANTY GASZYŃSKI – WSPÓŁTWÓRCA KULTURY W PROWANSJI

### Przyczynek do biografii poety

O zaadaptowaniu się emigranta w kraju osiedlenia decydują – jak wiadomo – różne czynniki. Z jednej strony są to zdolności przystosowawcze cudzoziemca do nowych sytuacji życiowych, jego predyspozycje psychiczno-intelektualne, z drugiej – nastawienie miejscowej zbiorowości, która szczególnie we Francji – jak mogłem tego osobiście doświadczyć – traktuje „obcych” podejrzliwie i trzeba dużo czasu, by za-skarbić sobie jej zaufanie i nawiązać z nią bliższe kontakty towarzysko-zawodowe.

Bohaterowi mojego szkicu dopisało wyraźnie szczęście, zaadaptował się stosunkowo szybko i względnie łatwo. Konstanty Gaszyński, bowiem o nim jest mowa, żołnierz i poeta, odznaczony Orderem Wojskowym Virtuti Militari za udział w powstaniu listopadowym, w lutym 1832 r. przekroczył granicę Francji i po krótkich pobytach w Paryżu, Awinionie, Marsylii i na Korsyce mieszkał – z małymi przerwami – w Aix-en-Provence<sup>1</sup>, ważnym ośrodku kulturalnym i znanym kurorcie uzdrowiskowym, przyciągającym turystów, bo – poza bogatą architekturą z czasów rzymskich i średniowiecza oraz uniwersytetem z początku XV wieku – ma łagodny klimat, piękne niebo i urzekające pejzaże. Sam Gaszyński w listach napisze – w 1833 r.: „Jadę pod Marsylię do Aix – w piękne niebo szukać natchnienia i zdrowia [...]”<sup>2</sup>, w 1855 r.: „wygrzewam się pod prowanckim [sic!] słońcem. Dobrze mi tu i przyjemnie”<sup>3</sup>. Pokonywanie barier w nowym środowisku ułatwiały mu niewątpliwie ogląda towarzyska, bystry umysł i dowcip, znajomość języków obcych, zwłaszcza francuskiego, wyniesiona z domu i salonu rodziców Zygmunta Krasieńskiego, przyjaciela z lat studiów, nieprzeciętna ciekawość świata i ludzi, także ujawnione zdolności literackie, które budziły ogólny podziw i szacunek.

---

<sup>1</sup> Zob. mój artykuł: *Gaszyński w Prowansji*. „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace historycznoliterackie” 1986, nr 10-11, s. 335-341. Por. M. Straszewska, *Życie literackie Wielkiej Emigracji we Francji 1831-1840*. Warszawa 1970, s. 295-298 i in.; F. Ziejka, *Studia polsko-prowansalskie*. Wrocław 1977, s. 7-46.

<sup>2</sup> Cyt. za F. Ziejka, *Studia polsko-prowansalskie...*, s. 9.

<sup>3</sup> Cyt. za: S. Kossowski, *Konstanty Gaszyński a Lucjan Siemiński w latach 1851-66. Rozdział z dziejów epistolografii romantycznej*. W: tegoż, *Wśród romantyków i romantyzmu*. Warszawa-Lwów 1916, s. 309.

























ciarza, który wykonywał prace chorego ojca – ponad jego wiek i siły. To ważny symbol w *Bransoletce*, ukazujący konieczność przyjęcia każdego wysiłku, przeciwstawiający zabawie pracę. Młody wiek syna śmieciarza to zarazem wyraz otwarcia noweli ku przyszłości, nadziei na to, że przyszłość podejmie porzuconą tradycję życia podporządkowanego wędrownce „w stronę Bożą”, że będzie z tradycją tożsama i różna od współczesności.

\* \* \*

Podsumujmy. Kontrastowanie jako dominanta kompozycyjna w *Bransoletce* obejmuje zarówno elementy wewnętrzne świata przedstawionego, jak i relację świata przedstawionego z pozaliterackim. To, co przedstawione, skonfrontowane ma być przez czytelnika z realnością, w której funkcjonuje. Pierwszoosobowy narrator jest tutaj swego rodzaju medium, przedstawiając bieg swych myśli, własne zdziwienia zdarzeniami, w których uczestniczy, dyskretnie je komentuje. Myśl czytelnika, a zatem zabiegi oceny i wartościowania, jest tym samym „sterowana” sposobem narratorskiej prezentacji w dwóch kierunkach: (1) konfrontacji tego, co przedstawione z aksjologią wyznawaną przez narratora (i zarazem sugerowaną czytelnikowi jako uniwersalny dyskurs) oraz (2) konfrontacji tego, co przedstawione (zdarzeń i zabiegów komentatorskich) z rzeczywistością zewnętrzną. Narratorskie „zdziwienia” współczesnością mają udzielić się czytelnikowi i nakłonić go do oglądu świata, w którym egzystuje, by w konsekwencji przenieść zasugerowaną w noweli aksjologię do oceny własnego otoczenia.



wokół jednego motywu (tytułowa bransoletka). Ze względu na wymowę można też widzieć w omawianym tu utworze pokrewieństwo z moralitetem, jako że wyraźne jest pobrzmiewające z tekstu *memento* adresowane do współczesnych, podkreślone imperatywem z dedykacji: „Starszych, niech zbudzi”. W tym sensie *Bransoletka* ma być umoralniającą dydaktyczną „czytanką”. Ale – jak już zauważyliśmy – baśniowo szczęśliwe zakończenie, to jest „szczęśliwe” małżeństwo Eulalii z bankierem, koresponduje z drugim adresem dedykacji: „niech [...] ukolysze dzieci”. Dodane *post scriptum* równoważę wynikające z konsekwencji zdarzeń nieszczęście, baśń nie może kończyć się tragicznie. Ale owo „P.S.” pojawia się w zakończeniu utworu. Możliwe więc jest i inne zakończenie, tu ironicznie przemilczane, ale nieuchronne, jak w Norwidowej koncepcji białej tragedii.

Wróćmy jeszcze do uwagi narratora, który mówi o „głębokiej światła tkliwości i mistycznej logice” w obrazie Rembrandta. Bez trudu można dostrzec wrażliwość plastyczną opowiadającego w *Bransoletce*. Jest to wrażliwość i na piękno Eulalii, i na roztańczony korowód porównany do „pięknych fal słońcem zachodnim oświetlonych”, i na szczególnie architektoniczny – marmurową ramę drzwi, przy których „wyginało się zlocenie krzesła, na którym spoczęła Eulalia, odczepiając wędną kwiat czerwonego lauru od piersi swoich”. W drugim rozdziale dostrzeżone zostają „blade spojrzenia” ostatnich gwiazd spowite szarym obłokiem, porównanym do skrzydła gołębia i złoty blask bransoletki, resztki purpury baldachimu, „srebrna gwiazda” niesiona przez proboszcza, bruk „ozłacany gdzieniedzie wynurzającymi się z chmur promieniami słońca rannego” – wszystko to podsumowane zostaje przez narratora błogosławieństwem kraju, „gdzie o tej porze roku tak pięknie bywa”. W trzecim rozdziale (czas postu) już tylko czarne suknie kwestujących dam, srebrna taca trzymana przez Bankiera i srebrny pieniądz ofiarny rzucony przez narratora. Tu znowu kontrast: barwy karnawału i czerń postu, bogactwo natury i odbłask klejnotów (bransoletka, taca, moneta), które jednocześnie przeciwstawiają się ubóstwu orszaku Eucharystii. I w tym zakresie pojawia się, jak widać, symbolika wartościująca, tworząca kontekst do okrzyku „Złotem go obsypię!”. Dla porządku dodajmy jeszcze, że tak jak wrażliwość plastyczna, tak i wrażliwość słuchowa jest cechą narratora, który mówi o szeleście szat, wiewie wstążek, muśnięciu wachlarza po powietrzu oraz o uniemożliwiającej rozmowę hucznej muzyce; stąpieniu konia i odgłosie dzwonka. Te wszystkie łowione z otoczenia dźwięki wzmacniają podkreślane kilkakrotnie przez narratora milczenie, szczególnie wymowne po wtargnięciu poety: „A ja, milcząc, słuchałem, i poważny przyjaciel mój, na którego poeta nie uważał, milczał także” (VI, 40). Milczenie to jest znakiem nie tylko oczekiwania, ale przede wszystkim zdumienia.

Współczesność swą odczuwał Norwid jako świat zepsuty. Owo zepsucie ma w jego mniemaniu swe źródła w tym, że człowiek nie podejmuje zadań związanych z koniecznością samodoskonalenia oraz doskonalenia wszystkiego, co go otacza. W tym kontekście ujrzana ludyczność bohaterów *Bransoletki*, dla których post jest tylko kultywowaniem niezrozumiałej, spetryfikowanej tradycji kwestowania i słuchania kazań, demaskuje się w zestawieniu ze słowami żony śmieciarza o tym, że rzemiosło jej męża „zaprawdę niskie jest, wszelako przy zdrowiu i pracy wcale im starczy” (VI, 36). Wcześniej pojawia się w utworze obraz kilkuletniego syna śmie-

tradycji chrześcijańskiej. *Bransoletka* jest demaskacją współczesnych, których cechuje – jak to określiła Irena Sławińska – „bezmieślny stosunek do praktyk religijnych i sakramentów”<sup>9</sup>. Kompozycja *Bransoletki* jest tak pomyślana, by wprowadzone postaci i przedstawione zdarzenia podporządkowane były tej demaskacji.

Kontrasty służą ironii, która staje się narzędziem demaskowania współczesności. Rzadko jednak mamy do czynienia z ironią wyrażaną wprost. Ironia wynika tu z wielości zestawień motywów „wysokich” (np. temat obrazu Rembrandta, rzeźba Kraffta, ksiądz idący z Eucharystią) z „niskimi”, (np. „sensacyjna” wiadomość o zerwaniu zaręczyn). Swoją przeciwwagę mają również Rembrandt i Krafft w osobie poety, któremu na kwestię: „Poetą nie jesteś...”, narrator replikuje: „Jestże się poetą, czyli raczej tylko bywa się?”. O jego twórczości narrator nie informuje poza zdawkowym: „On zaś począł mi dziwnie piękne wiersze czytać, których słuchałem upojony, tym więcej iż były o miłości kobiety płochej; a skoro zachwycenie prawdziwe w oczach mych spostrzegł, zgniótł one karteczki...” (VI, 38). Ten ostatni gest jest wyrazistą oznaką jego zmanierowania i pozerstwa. Kobięca płochość wystąpi raz jeszcze, gdy poeta pojawia się w mieszkaniu narratora z informacją o zerwaniu zaręczyn. Nie jest to temat, którego oczekiwaliby Norwid w mieście Dantego, autora *Boskiej Komedii*, dzieła o miłości czystej, zbudowanej *nota bene* na motywie wędrówki przez zaświaty, wędrówki, która prowadzi „w stronę Bożą”.

Jeszcze jeden kontrast wymaga komentarza. W obrazie Rembrandta podkreślony zostaje efekt „chrystusowienia” potoczności jako istotny walor dzieła. Podobny efekt wiąże się z dziełem Kraffta. Tymczasem ani w wierszach przyjaciela-poety, ani w żadnym z przedstawionych motywów współczesności nie odnajdujemy odniesień codzienności ku sferze *sacrum*. Współczesność nie wznosi się „w stronę Bożą” ani w twórczości artystycznej, ani w życiu codziennym, toteż, zdaniem Norwida, człowiek współczesny zapatrzony w codzienność traci szansę na zyskanie wieczności i nic dla niego nie znaczą odosobnione przykłady zacności ludzi pokroju śmieciarza.

Norwid nazwał *Bransoletkę* legendą. Jak zauważyła Maria Janion:

Twórczość Norwida przenika szczególne upodobanie do tego sposobu literackiego mówienia, w którym bardzo zwyczajnej, codziennej konkretności towarzyszy dążenie do filozoficznego uogólnienia, do nadania temu, co zwykle i potoczne, znaczeń alegorycznych lub symbolicznych<sup>10</sup>.

Podobnie jest z *Bransoletką*. Zbliża się ten utwór gatunkowo do formy parabolicznej i nowelistycznej, pierwsza skłonić ma odbiorcę do potraktowania przedstawionych zdarzeń jako pretekstu do odczytania głębszych znaczeń, do potraktowania przedstawionych motywów jako tego, co jest „znaczące” i odszukania pokładu sensów „znaczonych”. Do noweli zbliża *Bransoletkę* zwarta kompozycja, ukazanie stosunkowo krótkiego i wyraźnie określonego wycinka czasowego, skupienie akcji

<sup>9</sup> I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida*. W: tejsze, *Reżyserska ręka Norwida*. Kraków 1971, s. 310.

<sup>10</sup> M. Janion, *Jak smutny żeglarz*. Wstęp do: C. Norwid, *Cywilizacja, Legenda*. Gdańsk 1978, s. 10.

„onego Sacramentshäuschen in Norymberdze, który jest litaniją płaczu”. Chodzi o dzieło Adama Kraffta, rzeźbiarza niemieckiego żyjącego w drugiej połowie XV wieku, któremu Norwid poświęcił w 1843 roku wiersz zatytułowany *Adam Krafft*<sup>8</sup>. W przypisie do wiersza tak opisuje wysoką na 19 metrów rzeźbę:

Sakraments-Häuschen in der Lorenzkirche w Norymberdze, przez Adama Kraffta dłutowany, opiera się na barkach swojego mistrza i dwóch uczniów, a przechodząc krańcem kolumny do samego sklepienia, zatacza się nareszcie w kształt udatnego wieńca; lekkość gotyckich luków czyni go raczej giętką i gałęzistą latoroślą, przetykaną gdzieindziej gronami osób, przy po wieści Pisma przedstawiających (I, 59).

Tu, podobnie jak w obrazie Rembrandta, „Sztuka od Religii idzie” i zarazem do religii powraca. Na ramionach ludzi spoczywa to, co najświętsze w religii chrześcijańskiej – Sakrament. Tu również można powiedzieć, że człowiek „chrystusowieje”. Ale ten nastrój właściwy czasowi postu przerywa wtargnięcie poety, który przynosi rewelacje o zerwaniu zaręczyn Eulalii i Edgara, bowiem – jak mówi – „podarunek przedślubny skoro ginie, ginie niepróżno!” i dodaje: „któż wie, ku jakim celom dramy służyć może kobiety płochosc?”. Scenę kończy pojawienie się Eulalii w towarzystwie „niejakiego bankiera miejskiego – bardzo szanowanego człowieka”, którzy przyszli kwestować ze srebrną tacą w ręku. Narrator dorzuca jeszcze trzy informacje: że Edgar chciał „z gniewu” mnichem zostać, że całe towarzystwo udało się zgodnie z planem na kazanie, które „o sakramentach w ogólności” było i – w *post scriptum* – że „Eulalia poszła za Bankiera i są szczęśliwi”.

W tekście *Bransoletki* bądź w przedstawionych zdarzeniach, bądź w treści rozmów, bądź też w refleksjach narratora uobecnia się siedem kanonicznych sakramentów: chrztu, bierzmowania, pokuty, eucharystii, kapłaństwa, małżeństwa i ostatniego namaszczenia. Tworzą one uniwersalną przestrzeń *sacrum* utworu, z którą Norwid konfrontuje przedstawione zdarzenia współczesne, wyznaczające opozycyjną przestrzeń *profanum*. I tak sakramentowi chrztu przeciwstawia się fakt nadania bohaterce imienia Eulalii „dla romansu w czasie narodzenia jej popularnego”, podobnie sakramentowi bierzmowania – fakt nadania jej drugiego imienia Edgardy, „dla owego Edgara herbu Strzała, który to jest bardzo zacnym młodzieńcem”. Sakrament pokuty skonstrastowany jest nie tylko z huczną zabawą karnawałową, ale również z decyzją Edgara, który „z gniewu” chciał zostać mnichem. Eucharystia obecna jest i w obrazie Rembrandta, i w scenie z orszakiem podążającym za proboszczem. Proboszcz uobecnia jednocześnie sakrament kapłaństwa. Igranie z sakramentem małżeństwa to cały romansowy wątek związany z historią Eulalii i Edgara, zerwane zaręczyny z powodu przesądu, że „podarunek przedślubny skoro ginie, ginie niepróżno!”, a także przypominające konwencję baśniową ironiczne zakończenie z informacją, że „Eulalia poszła za Bankiera i są szczęśliwi”. Ostatniemu namaszczeniu, którego proboszcz udziela śmieciarzowi, wtrąca ironiczne w tym kontekście zawołanie poety: „Złotem go obsypię!”. We współczesności widział więc Norwid profanację wielkiej

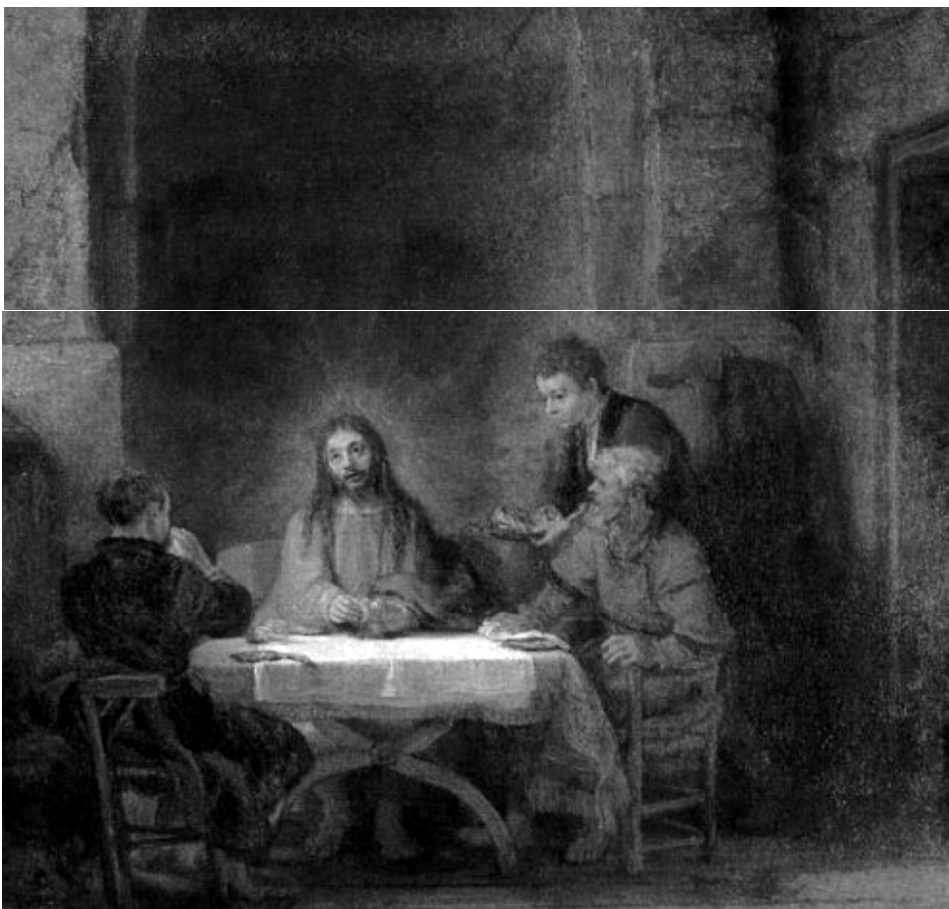
<sup>8</sup> Analizę wiersza przeprowadził M. Tatar w: *Cyprian Norwid. Interpretacje*, pod red. S. Makowskiego. Warszawa 1966, s. 7-22; także K. Cysewski, *Wokół „Pióra” i „Adama Kraffta”*. W: *Czytając Norwida*, pod red. S. Rzepeżyńskiego. Słupsk 1995, s. 25-37.

Po krótkiej rozmowie z nieznaną o tym, że zabawa jest świetna i huczna, gdyż post się zbliża, narrator, patrząc na obraz Rembrandta, rozmyśla „jako on potoczny – że nie powiem: gminny – wyraz twarzy pewnego podróżnego, chleby łamiącego, przemienia się i chrystusowieje” (VI, 34). Zauważmy, że w pierwszej informacji o obrazie narrator rozpoznaje w przedstawionej postaci Zbawiciela, w drugiej – podróżnego. Nie jest to oczywiście przypadkowe. „Poważny przyjaciel” mówi, że człowiek jest doczesny co chwila, a wieczny zawsze. Obraz przedstawia i człowieka-podróźnego, i Chrystusa jednocześnie. Doczesność podróżnego i wieczność Zbawiciela to dla Norwida paralela wyznaczająca sens ludzkiego życia. Twarz podróżnego łamiącego chleby to alegoria człowieka, który swym życiem powtórzyć ma ofiarę Chrystusa, człowieka „chrystusowiejącego”. Ale myśli narratora kontemplującego obraz biegną w innym kierunku, stają się podstawą do rozmyślań o mistrzostwie Rembrandta, który „odkrył i objawił głęboką światła tkliwość i mistyczną logikę”. W takim światłocieniu rozgrywa się też akcja *Bransoletki*, przynajmniej jej pierwszej (salon) i drugiej (ulica i dom śmieciarza) części.

Dość wyraźna jest już w pierwszej części utworu zasada kontrastu, według której skomponowana jest *Bransoletka*. Post, „czas sakramentu pokuty”, przeciwstawiony jest karnawałowej zabawie, kameralny nastrój rozmowy z przyjacielem – odgłosom zabawy, imię św. Barbary męczennicy – imieniu bohaterki modnego romansu, mistyka łamania się chlebem – tanecznej zabawie.

Tytułowa bransoletka pojawia się w rozdziale drugim, jej znalezienie wyznacza punkt kulminacyjny utworu. Zgubiła ją Eulalia, czego narrator od razu się domyśla, dzięki wygrawerowanym na klejnocie imionom jej i Edgara, jej narzeczonego. Złoty blask bransoletki, porównanej ironicznie do aureoli („któraś święta zgubiła chwałę swoją?”) kontrastuje Norwid w następującej dalej scenie z resztką złocień i purpury baldachimu w kształcie kardynalskiego parasola, pod którym „szedł w komży białej proboszcz i niósł Eucharystię do chorego” i „kruszyna obecności Bożej, szła w gwieździe srebrnej, płótnem owiniętej czystym, jakoby tam był pochód króla wygnanego i ostatniego jakiego z panujących” (VI, 37). Bransoletkę tę, jako swego rodzaju gest jałmużny, wręcza następnie narrator żonie zmarłego śmieciarza, mówiąc: „Oto mąż wasz znalazłby był dziś rano tę rzecz złotą, gdyby był zdrow, więc dowiedźcie się w mieście, czyja by była? i oddajcie” (VI, 36). Motyw bransoletki powraca wkrótce potem, gdy przyjaciel-poeta, u którego narrator je śniadanie, otrzymuje wiadomość o zgubieniu jej przez Eulalię i po nowinie narratora, że zguba znajduje się u śmieciarza, wykrzykuje: „Złotem go obsypię!”. W zestawieniu z niedawną śmiercią śmieciarza, biedą jego rodziny, a także mizernością baldachimu, pod którym ksiądz niósł Eucharystię, okrzyk ten pobrzmiwa ironicznie.

W ostatnim rozdziale, który jest sceną finałową, schodzą się wszystkie pierwszoplanowe postaci w mieszkaniu narratora: poważny przyjaciel, poeta, kwestujące damy i w końcu Eulalia. I tu scena zbudowana jest na zasadzie kontrastu. Najpierw narrator informuje, że przyjaciel mówił „różne rzeczy, których słuchałem”, następnie dopowiada, że kwestujące damy „weszły już były [...] przedtem niż przyjaciel mój nawiedził mnie”, z kolei relacjonuje zamiar wysłuchania kaznodziei, „którego głos właśnie brzmiał co wieczór, wiele zbudowań szczerych czyniąc”, po czym wyznaje swą radość na myśl o tym, że stanie pod gotyckim filarem podobnym do



Rembrandt van Rijn, *Wieczerza w Emaus*, 1648, Luwr<sup>7</sup>

życie tego zleпка, który doczesny jest co chwila, a wieczny zawsze” (VI, 33). Rozmowie towarzyszy dobiegająca z drugiego pomieszczenia muzyka i „szelest świeżych szat niewieścich”. Nastrój ten załamuje się, gdy przez salon przetacza się korowód tańczących, prowadzony przez „piękną osobę wieku mniej niż średniego”, trojga imion – jak się chwilę później od przyjaciela dowie narrator –

dla romansu w czasie narodzenia się jej popularnego, jest ona Eulalią, a przez sakrament bierzmowania, dla Edgara herbu Strzała, Edgarda, że na dzień Barbary świętej na świat ten przyszła osoba tyle piękna, a którą by więc w innym względzie po prostu Barbarą nazywano (VI, 35).

---

<sup>7</sup> [http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka\\_o\\_inspiracji/rembrandt\\_van\\_rijn/](http://www.gnosis.art.pl/iluminatornia/sztuka_o_inspiracji/rembrandt_van_rijn/)

karnawałowego balu. Jego wyjście na ulicę to niejako oddanie się w ręce przypadku: przypadkowego spotkania, przypadkowego znalezienia rzeczy... Jako odwiedzany w swym mieszkaniu chory również reaguje jedynie na bieg zdarzeń. Ale jednocześnie z aktem relacjonowania zdarzeń toczy się osobna akcja w świadomości opowiadającego, powiązana ze sposobem odczuwania przezeń otaczającej rzeczywistości i przeniesienia w sferę kategorii absolutnych. Relację wzbogacają więc refleksje narratora, które po pierwsze – dookreślają scenierię przedstawianych miejsc, po drugie – są subtelnym komentarzem do zdarzeń i budują aksjologiczny kontekst interpretacyjny do całości utworu.

Akcję utworu umieścił Norwid we Florencji, o czym informuje dedykacyjny wiersz adresowany do Antoniego Zaleskiego<sup>4</sup>, przyjaciela poety, malarza, z którym poznał się Norwid jeszcze w okresie warszawskim swego życia w pracowni malarzkiej Aleksandra Kokulara; następnie przyjaciele wspólnie przebywali we Florencji w latach 1643-44, a potem w Paryżu. „Mąż poważny” z wiersza to Ignacy Zaleski, ojciec Antoniego, on to jest jednocześnie „poważnym przyjacielem”, z którym narrator *Bransoletki* rozmawia w salonie w pierwszej części utworu. Wskazuje na to zaimek „ów”, określający zwykle kogoś, o kim była już mowa (tu w dedykacji). Florencja przedstawiona jest w wierszu jako miejsce szczególne, miejsce urodzin i życia Dantego, gdzie

Sztuka, tam, pomniesz, od Religii idzie.  
Jako posłane na przechadzkę dziecko,  
A pospolita rzecz – o! czasów wstydzie –  
Z murów wygląda święcie i szlachecko! (VI, 31)<sup>5</sup>

Ów *genius loci* Florencji sprawia też, że każda rozmowa, nie mająca nawet „rzeczy naznaczonej”, dopełnia się sama lub „dosnuć czeka”. Tradycja wpisana w owo miasto, „którego lew i lilia broni”, łączy religię i sztukę i domaga się kontynuacji. Tu jest właśnie miejsce nadzwyczaj sprzyjające religijnej kontemplacji i twórczości artystycznej. W taki kontemplacyjno-twórczy nastrój wprowadza odbiorcę początek utworu. Scenerię tworzy tu ośmiokątny salon, w którym wisi na ścianie „do pół widny obraz stary [...] wyobrażający, jako Zbawiciel łamie chleb, między dwoma siedząc uczniami w gospodzie przydrożnej” (VI, 33), kopia lub oryginał pędzla Rembrandta<sup>6</sup>. Narrator słucha „poważnego przyjaciela swego”, który mówi o „istocie czynu odważnego”, o „wielkich pięknościach prawdy żywej i jako bogatym jest

<sup>4</sup> Zob. komentarz J. W. Gomulickiego w: C. Norwid, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki, t. 4, *Proza*. Warszawa 1983, s. 537.

<sup>5</sup> Cytaty według wydania: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem opatrzył J. W. Gomulicki. Warszawa 1971-1976, cyfra rzymska przy cytacie oznacza tom, arabska – stronę.

<sup>6</sup> Chodzi o obraz Rembrandta *Wieczera w Emaus* z 1648 roku, którego oryginał znajduje się w Luwrze. W tle umieścił malarz kamienną niszę, która tworzy kameralny nastrój intymności. Norwid w swej twórczości plastycznej wielokrotnie nawiązywał do Rembrandta; dwa szkice wnętrza opatrzył dopiskiem „U Rembrandta”. Światłocien i nastrój przywołanego w *Bransoletce* obrazu zaważył, jak się wydaje, na opisie wnętrza mieszkania śmieciarza, które bardziej godnie jest obecności Chrystusa niż salon.

caccia, ale jest przede wszystkim głównym kluczem interpretacyjnym. To nie tylko drogocenny przedmiot znaleziony przez narratora-bohatera na ulicy podczas porannego spaceru. Bransoletka przybiera wiele symbolicznych znaczeń: przedślubnej obietnicy, znaku świętości, zapowiedzi uzyskania środków na utrzymanie dla biednej rodziny śmieciarza. Jako symbol łączy swe podstawowe znaczenie – kosztownego przedmiotu zbytku – z szeregiem znaczeń w mniej lub bardziej wyraźny sposób sugerowanych w tekście.

Figuralnie ukształtowany motyw bransoletki w dość charakterystyczny dla Norwida sposób przywołuje jako kontekst interpretacyjny określoną konwencję i zarazem ją przekracza, by znowu do konwencji powrócić na wyższym pięttrze znaczeń<sup>3</sup>. Toczy się zatem w noweli swoista gra pomiędzy alegoryczną a symboliczną funkcją motywu. Usytuowanie tego przedmiotu w konwencji karnawałowej zabawy jako kosztownej ozdoby to punkt wyjścia, z kolei – motyw bransoletki zaczyna znaczyć w przestrzeni wartości materialnych (przedmiot zbytku może zapewnić utrzymanie biednej rodziny), wreszcie uruchomiona zostaje sfera znaczeń społecznych (zapowiedź zawarcia małżeństwa) i sakralnych (sakrament). Od świata materialnego, poprzez konwencje społeczne, po sferę wartości uniwersalnych – tak przenosi Norwid tytułowy motyw na coraz wyższe piętro znaczeń i wartości.

Bransoletka łączy zatem dwie perspektywy utworu: tę przedstawioną, codzienności uaktywniającego się w planie zdarzeń narratora i występujących w utworze bohaterów oraz tę uniwersalną, do której nieustannie zdaje się odsyłać czytelnika utwór. Akcja *Bransoletki. Legendy dziewiętnastego wieku* rozpoczyna się w czasie karnawału, druga jej część przypada na okres postu. Pierwszoosobowy narrator-bohater odwiedza najpierw salon, z którego następnie wychodzi na poranny spacer po ulicach zakończony odwiedzinami w domu umierającego śmieciarza, po czym trafia do domu przyjaciela-poety. Ostatni fragment utworu rozgrywa się w mieszkaniu opowiadającego, skąd wszyscy zgromadzeni tam bohaterowie udają się na kazanie do kościoła. Taka, w pewnym sensie dantejska, „wędrownka” narratora-bohatera daje szansę na ukazanie – co wydaje się niezwykle w tak krótkim tekście – dość rozległego obrazu obyczajów panujących wśród dziewiętnastowiecznych bywalców salonów. Narrator zdaje się tym samym mówić jak w późniejszym cyklu poetyckim: *vade mecum* – idź za mną, poprowadzę cię przez wycinek współczesności i na jego przykładzie sklonię cię do refleksji nad współczesnym światem. Przyjęta przez Norwida koncepcja „wędrującego narratora” sprawiła, że musiał to być ktoś z wewnątrz przedstawianego świata. Tak tylko mógł realizować powierzone mu przez autora zadanie sprawozdawcy z przebiegu zdarzeń. Tekst bowiem przybiera formę relacji z miejsc, w których narrator się znajdował. Dlatego opowiadacz w przedstawianych sytuacjach zachowuje się biernie. W salonie słucha tylko opowieści „poważnego przyjaciela” i docierają doń odgłosy

---

<sup>3</sup> Zauważa Stefan Sawicki: „Uderza w poezji, jak i w całej twórczości Norwida tendencja do rozwarstwienia, rozbicia, dezintegracji potocznej wizji świata i człowieka. Nie jest to jednak dezintegracja, która prowadzi do pustki i sceptycyzmu. Wręcz odwrotnie, wyrasta ona z potrzeby poetyckiej syntezy, ujęcia całości, równoczesnego ukazania różnych aspektów [...]. Jest to więc dezintegracja zjawiskowej czy zewnętrznej warstwy rzeczywistości. Ujawnienie jej antynomii po to, by unieważnić ją na innym – głębszym czy wyższym planie”, S. Sawicki, *Rzeczywistość antynomii i paradoksu...*, s. 20.

**Ślawomir Rzepczyński**

Pomorska Akademia Pedagogiczna  
Ślupsk

## ZDZIWIENIA WSPÓŁCZESNOŚCIĄ. O GRZE KONTRASTÓW W *BRANSOLETCE* NORWIDA

Kontrast to podstawowy element struktury wyobraźni Norwida. Z myślenia kontrastami rodzi się upodobanie poety do paradoksów, antynomii, przeciwieństw, opozycji, posługiwania się porównaniami, w konsekwencji – do budowania ironicznych ujęć rzeczywistości<sup>1</sup>. Dostrzeganie rzeczywistości jako opozycji wynika bezpośrednio z – by tak rzec – „ideologicznego” podejścia poety do niej. Mam tu na myśli takie rozumienie ideologii, jakie w lakonicznej definicji zaproponował Vincent Descombes:

„Ideologia” oznacza, że jakiś jednostkowy czy relatywny dyskurs chce uchodzić za dyskurs uniwersalny, absolutny<sup>2</sup>.

„Ideologiczne” podejście Norwida do rzeczywistości wiąże się z jego przekonaniem o uczestniczeniu w prawdzie. Dla poety źródłem prawdy są Biblia i tradycja Kościoła, powiązane z głęboką wiarą i wiedzą wynikającą ze znajomości tradycji i z wnikliwej obserwacji współczesności. W ten sposób przeszłość i terażniejszość odnosi poeta do swej „ideologii”, by dokonać wartościującego zestawienia. Wszystko, co niesprzeczne z nią, uznane zostaje za pozytywne, wszystko, co odbiega od „ideologicznego” wzorca, wartościowane jest ujemnie. W ten sposób zarówno przeszłość, jak i terażniejszość włączone zostają w grę tożsamości i różnicy, przy czym – i to zapowiada sposób istnienia wartości w noweli *Bransoletka* – przeszłość jest idealizowana, zaś terażniejszość – deprecjonowana. Inaczej mówiąc, przeszłość w konfrontacji z „ideologią” sytuuje się jako podobieństwo lub tożsamość, terażniejszość – jako różnica.

\* \* \*

Tytułowa bransoletka to motyw w legendzie-noweli Norwida wieloznaczny. Nie tylko stanowi ważny element kompozycyjny o znaczeniu podobnym do sokoła Boc-

---

<sup>1</sup> Zob.: M. Straszewska, *Paradoksy w liryce Norwida*. W: *Nowe studia o Norwidzie*, pod red. J. W. Gomulickiego i J. Z. Jakubowskiego. Warszawa 1961, s. 46-64; S. Sawicki, *Rzeczywistość antynomii i paradoksu*. W: [wstęp do:] C. Norwid, *Wiersze*. Lublin 1991, s. 16-20; M. Kuziak, *O różnych „jak” w Vade-mecum*. W: *Czytając Norwida 2*, pod red. S. Rzepczyńskiego. Ślupsk 2003, s. 133-147.

<sup>2</sup> V. Descombes, *Różnica*. W: *Derridiana*, wybrał i oprac. B. Banasiak. Kraków 1994, s. 58.



„ja” – jako wielkiej syntezy, próby odbudowania Wielkiej całości, zawiera zarazem zapowiedź jej rozpadu. Literatura – związana z nią iluzja – tworzy świat harmonii<sup>112</sup>, ale zarazem literatura, jej tekstualny charakter, podważa ową harmonię (podważa ją także rzeczywistość, jej ślady w tekście). Literatura – żywioł heterogeniczności, nadmiaru znaczeń – nie pozwala zająć stanowiska wobec historii, zwłaszcza, jeśli ma to być stanowisko ideologa. Fakt ten sprawia, że logika *Pana Tadeusza* jest ironiczną i melancholijną logiką „tak, ale”...<sup>113</sup> *Mimesis*? Tak, ale... Epos? Tak, ale... Mit?, Historia? Tak, ale...

---

<sup>112</sup> Zob. J. Ławski, *Marie romantyków...*, s. 327. Rozważania badacza zmiierają wszakże w innym kierunku, pomijają kwestię dekonstruowania się stworzonej przez Mickiewicza „ikony pełni” J. Ławskiego interesuje dalsza droga Mickiewicza – przekroczenie literatury w czynie.

<sup>113</sup> Tekst *Pana Tadeusza* byłby więc bliższy ironii, o której pisał Kierkegaard, niż ironii Schleglowskiej.

cholią. Jednocześnie zaś przedstawiają naszą najwyższą doskonałość w ideale i dlatego wywołują w nas podniosłe wzruszenie<sup>109</sup>. Myśliciel opisuje powstającą w człowieku sentymentalnym ambiwalencję uczuć w stosunku do przedmiotu naiwnego; jest to „szczególne zjawisko uczucia, w którym zlewają się ze sobą pogodna drwina, szacunek i żal”<sup>110</sup>. A zatem doświadczenie dawności niosłoby ze sobą podziw dla tego, co utracone, zawarte w żalu pragnienie odzyskania, ale i, jak czytamy, humor, dystans wobec przeszłości. Taką postawę przyjmuje człowiek nowoczesny, który jest świadom, że nie ma prostego powrotu do tego, co było, tego, co naiwne. By odzyskać utracone, paradoksalnie, trzeba przejść przez doświadczenie żaloby, pogodzenia się ze stratą. Dopiero wtedy będzie można podążać „drogą rozumu i wolności” w kierunku natury, ale wyższej od tej utraconej; natury, którą wzbogaca doświadczenie sentymentalności. W *Panu Tadeuszu* nie dokonuje się jednak taka praca żaloby: marzenie o przeszłości spotyka się z marzeniem o przyszłości. Niechęć do przyszłości, dążenie do jej powstrzymania (na co zwracają uwagę Czesław Miłosz czy Wałc) spotyka się z krytyką przeszłości. Każdy fragment czasu ujawnia swoją ambiwalencję.

Jak sądzę, poemat Mickiewicza byłby jednym z tych romantycznych tekstów granicznych, sytuujących się pomiędzy świadomością dawną a nowoczesną (pomiedzy eposem a powieścią); nie jest wszakże tekstem ani dawnym, ani nowoczesnym, albo: jest tekstem i dawnym, i nowoczesnym; zawarta w utworze odpowiedź na bieg historii ma charakter melancholiczny. I tę konstatację – dowodzącą tylko częściowej mojej fascynacji nowoczesnymi strategiami lektury – pragnę tu szczególnie mocno wyeksponować. *Pan Tadeusz* napisał się sam. Mówiąc językiem romantyków napisał go duch czasu. Już świadectwa dotyczące powstawania poematu dowodzą, że nie poddawał się on intencjom Mickiewicza, rozrastając się niespodziewanie, korygując plany romantyka. Taką możliwość „pisania się tekstu” dostrzega Schiller, stwierdzając przypadek rozminięcia się intencji pisarskiej poety z jego istotą, która kształtuje tekst<sup>111</sup>. Mówiąc inaczej, człowiek sentymentalny w zasadzie nie może napisać utworu naiwnego. Mickiewicz – człowiek sentymentalny chciał właśnie napisać utwór naiwny.

Na koniec wróciłbym jeszcze do wątku „ja” utworu, które marzy. To ono przecież jest w centrum ukazanych wyżej problemów, jest ich źródłem. To marzenie „ja”, wsparte pracą pamięci staje się literaturą. „Ja” konstytuuje się właśnie w tym doświadczeniu, na granicy tego, co było i tego, co jest; w próbie powstrzymania upływu czasu, a więc i w pragnieniu powrotu do siebie istniejącego „kiedyś”, ale i w oczekiwaniu na to, co będzie; pomiędzy tym, co ostatnie a tym, co pierwsze, ani „tu”, ani „tam”; w chwilowej epifanii Sensu. Owa wielokierunkowość – umożliwiona przez literaturę – skazuje „ja” na melancholię (podobnie „ja” badacza, gdyby nie dążył do ujednoznacznienia tekstu). Albo „ja” – sądzę, że wynika to z lęku przed czasem i historią – powołuje do istnienia tekst melancholijny. *Pan Tadeusz*, zawierając wizję tradycji – wymiaru, dzięki któremu w ujęciu Mickiewicza tworzy się

---

<sup>109</sup> F. Schiller, *O poezji...*, s. 307.

<sup>110</sup> Tamże, s. 310.

<sup>111</sup> Tamże, s. 350.

Być może mamy więc do czynienia z typowym dla romantyków przekształceniem pojęcia mitu, który już nie opowiada historii o powrocie do czasu początku, odzyskaniu tego, co utracone, ale o wypracowaniu, stworzeniu nowego raju? Takie ujęcie – oczywiście zróżnicowane: od idylli po eschatologię – proponują Witkowska<sup>106</sup>, Żmigrodzka, Bogusław Dopart, a ostatnio Ławski.

Jak wspominałem, intencją Mickiewicza zdaje się stworzenie harmonijnej wizji tradycji, w której bezkonfliktowo współistnieją różne jej wartościowe fragmenty: np. tradycja I Rzeczypospolitej oraz tradycja mająca swoje źródło w Konstytucji 3 maja; świat szlachty z Soplicowa i świat legionistów; Kościuszkowski i Napoleon; dziedzictwo powstania kościuszkowskiego i Konstytucji 3 maja. To co antagonistyczne poeta stara się objąć w jednym przekazie (znamienne, że w innych wypowiedziach Mickiewicz dostrzega owe antagonizmy). Moc tekstu literackiego i symboli – np. biografia Jacka Soplicy, koncert Jankiela, ślub Tadeusza i Zosi oraz jego konsekwencje, zresztą emancypacja społeczna ludu zostaje wywiedziona z tradycji – ma umożliwić taką syntezę.

I w tym przypadku, jak sądzę, jest to pragnienie harmonii, możliwej jedynie dzięki iluzyjnej mocy literatury – porządku symbolicznego; podobnie jak w przypadku mimetyczności ujawnia się reguła nadmiaru, przesady (np. w biografii Jacka Soplicy, stającej się modelową biografią patrioty). Poemat maskuje i zarazem odsłania iluzoryczność konstruktów ideologicznych.

Mit właściwy jest – nawiązując do terminologii Schillera – postawie naiwnej, ukazuje wizję człowieka zakorzenionego w świecie. W *Panu Tadeuszu* mamy jednak zawieszoną katastrofę, nieobecną w tekście; powstrzymaną dzięki literaturze. Ale tylko pozornie nieobecną, przecież „ja” wyraża doświadczenie straty. Tekst stara się przedstawić idyllę, by znów odwołać się do Schillera, wbrew elegijnej rzeczywistości. Z jednej strony mamy więc – dostrzeżone przez badaczy – tworzenie efektu istnienia ładu i sensu (badacze piszą o zakorzenianiu elementów świata w Wielkiej całości, o „noumenalnym świetle” bytu w poemacie (Witkowska), o otwarciu perspektywy na absolut); z drugiej natomiast, co zauważa Opacka, rzeczywistość agonu, skrywaną pod harmonią<sup>107</sup>. Zawarta w *Panu Tadeuszu* wizja kultury mogłaby być bliska myśli Mochackiego o pozytywnej roli sprzeczności w efekcie dynamiki, ale Mickiewicz chce tę dynamikę ustalić. Łatwiej było to jednak uczynić w publicystyce niż w literaturze<sup>108</sup>.

Według Schillera, „One [rzeczy w stanie natury – M.K.] są tym, czym my byliśmy; są tym, czym my powinniśmy stać się znowu. Byliśmy kiedyś, jak one, naturą i nasza kultura powinna drogą rozumu i wolności zaprowadzić nas z powrotem do natury. Są one więc jednocześnie obrazem naszego utraconego dzieciństwa, które pozostaje dla nas zawsze czymś najdroższym; dlatego napęłniają nas pewną melan-

<sup>106</sup> A. Witkowska pisze o dokonanej przez Mickiewicza harmonijnej syntezie sprzecznych elementów, „uczestnictwo w losie narodowym jest w *Panu Tadeuszu* pojęte jako synteza idylli i historii, trwania i przemiany, ciszy domu i zgiełku pól bitewnych” (*Mickiewicz...*, s. 169).

<sup>107</sup> Zob. A. Opacka, *Agon czy sielanka*. W: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*”. *Studia...*

<sup>108</sup> Jak zauważa Z. Stefanowska („*Była wolność z porządkiem...*”, s. 101), niezgodność poglądów Mickiewicza z jego publicystyki z poglądami zawartymi w *Panu Tadeuszu* wynika właśnie z żywiołu literatury. Podobnie twierdzi W. Weintraub, *Poeta i prorok...*, s. 322.

tę kwestię rozwiązać, pisząc o „krytycyzmie miłującym”<sup>98</sup>? bądź nawet dostrzegając współlistnienie krytyki z idealizacją?<sup>99</sup>, a także wspomniana już postawa humorystyczna. Można ponadto dostrzec rozbieżności poglądów zawartych w poemacie z poglądami wpisanymi np. w *Księżu*<sup>100</sup>.

Po drugie, Mickiewicz ukazuje w swoim utworze nie tylko tradycję narodową (warto zauważyć, że dokonuje się jej poszerzenie o kategorię „drobiazgu”), która wywodzi się z przeszłości, ale i zwraca uwagę na przekształcanie się owej tradycji, na modernizowanie jej (choć i te zjawiska mogą przybrać oblicze satyryczne, np. w kreacji postaci Telimeny, Hrabiego, Buchmana czy w opowieści o Podczaszycu)<sup>101</sup>. Z jednej strony postęp ma w świetle poematu moc wykorzeniającą „ja” z kosmosu; „odczarowuje” świat, rozbija wspólnotę, pozbawia tradycyjnych wartości (jest zatem groźny). Z drugiej natomiast strony postęp jest postrzegany w *Panu Tadeuszu* nie tylko jako zagrożenie, ale i jako pozytywna droga rozwoju wspólnoty, pozbywającej się wad, rozwijającej swoje wartości czy wzbogacającej się o nowe wartości. Zauważył to m.in. Ireneusz Opacki, pisząc, że poemat ukazuje powstanie nowoczesnego narodu<sup>102</sup>. Wizja tradycji zawartej w tekście Mickiewicza byłaby wizją tradycji żywej, rozwijającej się, otwartej na to, co może być cenne dla wspólnoty i człowieka.

Wydaje się, że ukazana w *Panu Tadeuszu* dawność stanowiąca centrum czasu ma w utworze charakter ambiwalentny. Myślę w tym momencie m.in. o opisie matecznika. Można go rozumieć tak, jak np. Irena Jokiel, dla której matecznik stanowi mityczne źródło, Arkadię, wyobrażenie – odwołujące się do przeszłości, do średniowiecza – idealnej społeczności; miejsce, do którego należy powrócić<sup>103</sup>. Ale i można czytać ten fragment jak Bieńczyk, który wydobywa z matecznika wizerunek śmierci zwierząt i ich cmentarza oraz wskazuje na kwestię niewyraźności, związanej z tym wątkiem tajemnicy (przemijania), odnajdując w ten sposób znaki melancholii<sup>104</sup>. Mit przez tę podwójność możliwych odczytań traci swoją moc opowieści nadającej sens. Odwołując się do języka dekonstrukcji można by powiedzieć, że *Panem Tadeuszem* w szczególny sposób włada logika suplementu, naddatku znaczeniowego, który uniemożliwia stabilizację znaczeń i rozstrzygnięcie sensu<sup>105</sup>.

<sup>98</sup> Formuła J. Kleinera (*Mickiewicz...*, s. 299, 409).

<sup>99</sup> Zob. np. S. Pigoń, *Sąd nad Polską w „Panu Tadeuszu”*. W: tegoż, *Zawsze o nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*. Warszawa 1998.

<sup>100</sup> Zob. np. J. Maciejewski, *O wierszu nazywanym „Epilogiem”*. W: tegoż, *Trzy szkice romantyczne*. Poznań 1967, s. 240.

<sup>101</sup> Zob. w związku z podejściem do tradycji w poemacie rozważania J. Szackiego (*Tradycja. Przegląd problematyki*. Warszawa 1971).

<sup>102</sup> Zob. I. Opacki, *Romantyczna...*, s. 201 i nn.

<sup>103</sup> Zob. I. Jokiel, *Przestrzeń „matecznika” w „Panu Tadeuszu” Mickiewicza*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXX, 1995, s. 85 i nn.

<sup>104</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Tajemnica zwierząt (O motywie kości u Mickiewicza)*. W: *Oczy Dürera...*; a także W. Owczarski, „*Uciec z duszą na Litwę*”. *O Mickiewiczowskiej obsesji ucieczki i schronienia*. W: „*Pan Tadeusz i jego dziedzictwo...*”, s. 403 i n. Podobnie można spojrzeć na dwór Maćka Dobrzyńskiego, w którym mieszcza się pamiątki przeszłości, zdegradowane przez upływ czasu. Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście...*, s. 243 i n.

<sup>105</sup> W interesujący sposób dekonstrukcjonistyczną kategorię nierozstrzygalności zestawia z melancholią J. J. Gutorow, *Na kresach człowieka. Sześć esejów o dekonstrukcji*. Opole 2001 (podobnie postępuje M. Bieńczyk).

oderwania od centrum – doświadczeniu ukazywanej tu wieloaspektowej straty – i ruchu powrotu do niego<sup>89</sup>. W tym miejscu interesuje mnie przede wszystkim kwestia czasu; mityzację przestrzeni ukazał wspomniany badacz, a także np. Krystyna Poklewska<sup>90</sup>. Centrum czasu w świetle mitu powinno znajdować się w przeszłości, dzięki temu zawiera ona także wizję przyszłości. Podążając tym tropem – choć ze świadomością skomplikowania problemu – Witkowska pisała o „czasie odnalezionym” w poemacie<sup>91</sup>.

Pozostaje w *Paniu Tadeuszu* – wracam tu do rozważań Bachtina – jedna nienaruszona cecha eposu: zakorzenienie w tradycji narodowej, w tym, co dawne (choć to znów raczej efekt dawności, gdyż rzecz dzieje się w 1811 i 1812 r.). Upraszczając można powiedzieć: zakorzenienie w micie sarmackim. Część badaczy, jak wspomniałem, jest skłonna twierdzić, że Mickiewicz proponuje ów mit jako wzór dla współczesności. Dowody na poparcie tej tezy mogą mieć charakter wewnątrztekstowy: wiążą się z zabiegami, którym poeta poddał kreację czasu w utworze. Generalnie chodziłoby o niekonsekwencje związane z nią i zwłaszcza o wyjście poza czas w dwu ostatnich księgach poematu (zatrzymanie czasu przed katastrofą 1812 r., które jest zarazem zatrzymaniem modernizacji, otwarciem wymiaru wiecznej wiosny)<sup>92</sup>. I tak np. Przyboś zwracał uwagę na baśniowość dwu ostatnich ksiąg utworu, którą wyraża kategoria *happy endu*<sup>93</sup>. Dowody takie mają również charakter zewnątrztekstowy: przedstawił je m.in. Górski, zestawiając wizję świata szlacheckiego w *Paniu Tadeuszu* z poglądami politycznymi poety zawartymi w *Księgach* i jego publicystyce z lat 30.<sup>94</sup> Podobnym tropem podążyli Pigoń, Jan Walc<sup>95</sup> i Waško<sup>96</sup>. Podstawą programu Mickiewicza ma być koncepcja tradycji (narodowej), wsparta wizją ładu uniwersum, wpisująca człowieka w wymiar Wielkiej całości; program ten jest odpowiedzią na sytuację Polski i na kryzys kultury dotyczący Europy.

Ale tu pojawia się problem. Po pierwsze, jak zauważają badacze – np. Zofia Stefanowska – nie jest jasne, czy zawarta w poemacie apologia dawności (świata tradycji szlacheckiej) jest jednym z głosów w tekście czy też głosem nadrzędnym; pojawia się ona zazwyczaj w mowie postaci, mitologizujących przeszłość<sup>97</sup>. Osobna kwestia to występujący w poemacie wątek krytyki jej pewnych aspektów (czy da się

<sup>89</sup> Zob. A. Waško, *Powrót...*, 107 i n.

<sup>90</sup> Zob. K. Poklewska, *Przestrzeń i trwanie...* W mitycznych kategoriach ujmują przestrzeń *Pana Tadeusza* także A. Witkowska i J. M. Rymkiewicz.

<sup>91</sup> Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn...*, s. 152.

<sup>92</sup> Zob. S. Pigoń, *Czas akcji w „Panu Tadeuszu”*. W: tegoż, *Wśród twórców. Studia i szkice z dziejów literatury i oświaty*. Kraków 1947. Badacz zauważa m.in. swoistą „syntetyczność” czasu w *Paniu Tadeuszu*, łączenie różnych faktów ze sobą.

<sup>93</sup> Trzeba tu przy tym pamiętać, iż początkowo poeta chciał zakończyć poemat na X księdze.

<sup>94</sup> Zob. K. Górski, „*Pan Tadeusz*” w kręgu ideowym „*Ksiąg*” i „*Pielgrzymy*”. W: *Mickiewicz...*

<sup>95</sup> Zob. J. Walc, *Architekt arki*. Chotomów 1991 s. 224 i n.

<sup>96</sup> A. Waško, *Romantyczny sarmatyzm*. Kraków 1995, s. 61 i nn.; tenże, „*Pan Tadeusz*” i *publicystyka Mickiewicza*. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo...

<sup>97</sup> Zob. Z. Stefanowska, „*Była wolność z porządkiem*”. „*Pamiętnik Literacki*” 1956 (zeszyt specjalny), a także pozostałe cytowane tu prace badaczki. Zob. także M. Piechota, *Od tytułu do „Epilogu”*. *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*. Katowice 2000 (fragment „*Teraz nie wiem, czy moda i nas starych zmienia, Czy młodzież lepsza [...]*”. *Starzy i młodzi w „Panu Tadeuszu”* (Z uwzględnieniem kontekstu „*Ody do młodości*”).

pragnącą wyznaczyć – rzeczom ich miejsce w ładzie. W efekcie mamy do czynienia z przedstawieniem świata niejako na granicy, świata który zatrzymał się na drodze ku rozpadowi, rozproszeniu (nowoczesność przynosi przecież alienację „ja”, rozpad wspólnoty, odczarowanie świata). A to zatrzymanie dokonało się – powtórzę – w literaturze. Melancholię poematu Mickiewicza określiłbym za Bieńczykiem, przywołującym termin Georgesa Pouleta, mianem „myśli nieokreślonej”, ukrytej (ukrywanej) w tekście<sup>82</sup>.

Pisząc o Richardzie Burtonie, Bałus powiada: „Jego książka zarysowuje utopijną wizję państwa doskonałego, opartego na hierarchicznych stosunkach społecznych i jednym wyznaniu chrześcijańskim. Melancholia – twierdził on – rodzi się również z nieporządku i zachwiania właściwych struktur organizujących ludzkie życie. Utopia wolna ma być od melancholii”<sup>83</sup>. W *Pana Tadeusza* – co dostrzegli badacze – został wpisany utopijny projekt<sup>84</sup>, a zatem intencja powstrzymania melancholii, nakazującej spoglądać na historię jako na proces bezcelowy, pozbawiony sensu, nie poddający się twórczości człowieka<sup>85</sup>. Projekt ten jest wszakże rozdarty: utopia Mickiewicza zawiera zarówno myśl o powrocie do tego, co było, jak i myśl o postępie; paradoksalnie – utopia Mickiewicza rodzi melancholię.

VI. Wielu badaczy pisało o *Panu Tadeuszu* jako o micie (wymienię tu Witkowską, Andrzeja Waśko<sup>86</sup> i powracającego ostatnio do tego problemu Jarosława Ławskiego). Niewątpliwie, jak już wspomniałem, można dostrzec w tekście Mickiewicza różne aspekty mitu, czy może lepiej – mityzacji. Generalnie wszakże widoczne jest w *Panu Tadeuszu* kolejne napięcie. Konstytuuje je relacja historyzm – mit. Punktem wyjścia myślenia o przeszłości w utworze jest walterscotyzm i związany z nim romantyczny historyzm (choć z tym projektem zderza się z kolei projekt idylli), zainteresowanie tym, co charakterystyczne, ale punktem dojścia jest mit czy może lepiej byłoby powiedzieć – próba stworzenia mitu<sup>87</sup>.

Podstawową kategorią związaną z mityczną interpretacją świata jest kategoria centrum<sup>88</sup>, które organizuje doświadczenie czasu i przestrzeni, nadaje sens egzystencji. Mit mówi o źródle, do którego wraca się, by odzyskać to, co uznane za wartościowe. Waśko pisze o znajdującym się u podstaw *Pana Tadeusza* doświadczeniu

<sup>82</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, s. 12.

<sup>83</sup> W. Bałus, *Mundus melancholicus...*, s. 43.

<sup>84</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Na marginesach „Pana Tadeusza”...*, s. 622 i n.

<sup>85</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera...*, s. 20 i nn.

<sup>86</sup> Zob. A. Waśko, *Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Paniu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” 1987. Można tu jeszcze dodać L. Zwierzyńskiego (*Gerwazy – kozioł ofiarny? W: Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, red. J. Kolbuszowski. Wrocław 1993), który pisze o mitycznym poziomie fabuły utworu, opowiadającej o przywróceniu ładu (podobnie pisze S. Pięgoń, dla którego *Pan Tadeusz* okazuje się „poematem religijnym” o zwycięstwie dobra nad złem, o dążeniu człowieka do świętości. Zob. „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost, wielkość i sława...*, s. 216 i nn.).

<sup>87</sup> Zob. M. Żmigrodzka (*Romantyzm – historyzm – realizm...*, s. 174 i nn.) pisze o kolizji w *Paniu Tadeuszu* walterscotyzmu z historiozofią.

<sup>88</sup> Nawiązuję tu do takiego rozumienia mitu, jakie pojawia się np. u M. Eliadego, *Sacrum, mit, historia*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył M. Czerwiński, przełożyła A. Tatariewicz. Warszawa 1974, s. 49 i nn.

Przed wszystkim paradoks poematu Mickiewicza polega na tym – a jak już wiemy jest to generalnie paradoks romantycznej nowoczesności – że usiłuje on w sposób sentymentalny przywrócić naiwność. Literatura, powieść, pismo mają przedstawiać – uobecnić – świat, epos, mowę. Radość pisania, która towarzyszyła powstawaniu *Pana Tadeusza* okazała się jednak, jak pisałem, zwodnicza, literatura nie zwróciła poecie Litwy; powstał tekst o człowieku zakorzenionym w świecie – nie ponowilo się jednak owo zakorzenienie.

V. W tekście Mickiewicza możemy obserwować narodziny nowoczesnego podmiotu melancholijnego. Wprowadzając tu pojęcie melancholii mam na myśli takie jej rozumienie, jakie zaproponował w swoich pracach Marek Bieńczyk, zwłaszcza w książce poświęconej romantycznej melancholii, gdzie mamy do czynienia nie tylko z ponowoczesnym odczytaniem Freudowskiej koncepcji melancholii, ale i z postawieniem problemu „melancholii Anhellego”, związanej z przeżyciem historii (melancholii, której doświadcza podmiot słaby, pragnąc stać się podmiotem mocnym)<sup>78</sup>. W podobnym duchu pisze także o melancholii Wojciech Balus<sup>79</sup>. Wypada tu dodać, iż Maurycy Mochnacki charakteryzując romantyczną współczesność, zwracał uwagę właśnie na znamienne dla niej piętno melancholii i subiektywizmu, co krytyk wiązał z sytuacją polityczną Polski i koniecznością ucieczki twórców w świat myśli i marzenia.

Przyjmuję zarówno koncepcję Bieńczyka, jak i jego ostrożność, nie pozwalającą sprowadzać romantyzmu do naszej współczesności (melancholia romantyczna stanowi jedynie zbliżenie do kształtującej się nowoczesności). Dlatego też starałem się pokazywać graniczność *Pana Tadeusza*, stąd akcentowanie tych wszystkich par przeciwieństw, istnienia tekstu Mickiewicza „pomiędzy”, „ani tu, ani tu” bądź „i tu, i tu”. Ukazane przez wymienionych badaczy doświadczenie melancholii jest w zasadzie raczej zapowiadane niż realizowane przez utwór Mickiewicza.

Balus pisze o melancholii, która ma charakter metafizyczny, stanowi rozpoznanie istoty rzeczywistości, pęknięcia jej sensu (dokonane przez melancholijny podmiot) i ujawnia się w dziele sztuki w jego nierozstrzygalności, wpisanej w strukturę dzieła<sup>80</sup> – jej niejasność oddaje niejasność świata. Świat *Pana Tadeusza* – oprócz ukazanej przeze mnie nierozstrzygalności – przenika jednak idea sensu czy może lepiej jej efekt. To największy i najbardziej tajemniczy paradoks tekstu. Jednocześnie, jak pisałem, jest to jednak świat fantazmatyczny: zakorzeniony w pragnieniu „ja”, świat na krawędzi tego doświadczenia, które doprowadziło nowoczesny podmiot do melancholii (bliżej artykulacji tego doświadczenia od tekstu poematu jest *Epilog*).

Spod żałoby – w sensie Freudowskim<sup>81</sup> – wygląda melancholia; strata ojczyzny czy dzieciństwa ujawnia bardziej fundamentalną stratę – tę nie do odnalezienia, rodzącą tęsknotę za dawnością (dlatego też używam tu pojęcia melancholii, a nie nostalgii). Jak sądzę, *Pan Tadeusz* jest właśnie w takim znaczeniu utworem melancholijnym, ale nie do końca, jest bowiem jeszcze opowieścią, Księżą wyznaczającą –

<sup>78</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*. Warszawa 2002, s. 17 i n.

<sup>79</sup> Zob. W. Balus, *Mundus melancholicus*. Kraków 1996.

<sup>80</sup> Zob. tamże, s. 49 i n., 135.

<sup>81</sup> Zob. tamże, s. 137.

rystyczne, jak liryczne)<sup>73</sup>. Słowo powieści, zwrócone nie tylko na swój przedmiot, ale i na inne słowa, jest słowem świadomym skazania na powtarzanie tego, co zostało już wypowiedziane w przestrzeni literatury, bycia narzędziem trawestacji (parodii) i ironii<sup>74</sup>. Jest słowem „nowoczesnej parafrazy”. Owa wielość języków, zwróćmy uwagę, wiedzie do ich wyalienowania, a w efekcie i do wyalienowania „ja”, któremu zamiast świata pozostaje literatura.

Można przywołać np. zjawisko oralności w *Panu Tadeuszu*, istotne w związku z kwestią epickości. Otóż jest ono niewątpliwie wyrazem krytycznej postawy wobec kultury pisma, a więc i wobec nowoczesności; próbą powrotu do tradycji eposu. Jednocześnie jednak mamy przecież do czynienia z tekstem pisanym, nowoczesnym. Oralność utworu Mickiewicza jest stylizacją. Jak pokazują rozważania Anny Opackiej, oralne *residuum Pana Tadeusza* należy do śladów przeszłości, zostało niejako wyparte przez pismo. I tu pojawia się paradoks. Pismo – świadczące o pamięci, stające się sposobem istnienia podmiotu w przeszłości (powrotu do tego, co było) – stanowi jednocześnie wyraz dystansu wobec niej, powiązanej z mową (przejście od „opiewam” do „opisuję”<sup>75</sup>). Jak powiada Opacka – cytując Waltera J. Onga – „w kulturze oralnej »poznać« to tyle, co »osiągnąć ściśle, empatyczne, wspólnotowe utożsamienie z poznawanym«”<sup>76</sup>. Inaczej natomiast kultura pisma, która wyobcowuje ze świata przedstawianego, wprowadza dystans wobec niego. Stylizacja oralna ma zbliżyć tekst pisany do świata, opowieść do życia, ukazać to, co dzieje się między ludźmi jako pozbawione znamion abstrakcji. Można wskazać na kolejną parę przeciwieństw w *Panu Tadeuszu*: mowa – pismo.

Wskazane przeze mnie przeciwieństwa – napięcia stanowią o pęknięciu tekstu *Pana Tadeusza*, będącym zarazem pęknięciem świadomości nowoczesnej, wyrazem doświadczanej przez nią straty<sup>77</sup>. Po jednej stronie znajduje się to, co niemożliwe do odzyskania: przeszłość, świat, epos, mowa, po drugiej: teraźniejszość, literatura, powieść, pismo; po jednej naiwność – po drugiej sentymentalność. Ale rzecz jest jeszcze bardziej skomplikowana, gdyż, jak pamiętamy, podział przebiega także w obrębie tej ostatniej: *Pan Tadeusz* jest zawieszony między elegią a idyllą.

---

<sup>73</sup> Z. Stefanowska eksponuje „ostry konflikt języków poetyckich” w poemacie (*Mickiewicz – tradycja i nowatorstwo*. W: *Próba zdrowego rozumu...*, s. 338 i n.), dodając, że ów konflikt jest zazwyczaj pomijany przez badaczy.

<sup>74</sup> W związku z eposem można zauważyć, że już w XVII w. powstaje tradycja jego parafrazy w nurcie heroikomicznym. Zob. w związku z poematem Mickiewicza K. Krejči, *Heroikomiczna geneza „Eugeniusza Oniegina” i „Pana Tadeusza”*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 2, 3. Mickiewicz gra także z konwencjami romantyzmu, parodiuje również własne teksty. Zob. w tej sprawie np. Z. Majchrowski, „*Dziady*” a „*Pan Tadeusz*” – *antagonizm arcydzieł*. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo..., s. 177 i nn.

<sup>75</sup> Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście...*, s. 41 i nn.

<sup>76</sup> A. Opacka, *Trwanie i zmienność. Romantyczne ślady oralności*. Katowice, 1998, s. 74 i nn.

<sup>77</sup> Jak pokazuje E. Pieczonka (*Struktura fraktalna w poemacie „Pan Tadeusz”*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XXX, 1995) poemat jest strukturą tekstu niesprowadzalną do schematów (104). Można zauważyć, że zaproponowana przez badaczkę wizja fraktalności struktury poematu – łączącej „zasadę samopodobieństwa przy jednoczesnych cechach nieregularności” ukazuje powtarzający się w *Panu Tadeuszu* wzór zdarzeń: utraty i odzyskania (106); owa struktura fraktalna ma stanowić model świata.



Poezja sentymentalna – powiada Schiller – jest albo satyryczna („swoim przedmiotem czyni odejście od natury i sprzeczność rzeczywistości z ideałem”), albo elegijna („poeta w ten sposób przeciwstawia naturę sztuczności, a ideał rzeczywistości, że przeważa przedstawienie pierwszego elementu i upodobanie w nim staje się uczuciem dominującym”). Elegia – ona będzie nas interesowała w sposób szczególny, choć można dostrzec w *Paniu Tadeuszu* elementy satyry w rozumieniu Schillera (dystans wobec świata nie spełniającego ideału), na trop ten naprowadza także aluzja do Kazimierza Brodzińskiego – dzieli się na elegię właściwą („natura i ideał jest przedmiotem smutku” – natura jest utracona, a ideał nieosiągalny) i idyllę („natura i ideał są obiektami radości [...] są przedstawiane jako rzeczywiste”).

Zadaniem poety sentymentalnego jest odzyskanie utraconej jedności i całości. *Pan Tadeusz*, jak sądzę, jest wszakże zawieszony pomiędzy wymienionymi dwoma gatunkami poezji sentymentalnej. To kolejne przeciwieństwo określające tekst Mickiewicza: elegia – idylla<sup>66</sup>; przeciwieństwo to wzmacnia *Epilog*, jak dostrzeżono, zwrócony intertekstualnie w kierunku *Marii Malczewskiego* i jej światopoglądu<sup>67</sup> (Ewa Graczyk pisze np. o *Paniu Tadeuszu* jako o idylli pękniętej, co wynika ze zwycięstwa w poemacie ojczyzny nad rodziną, zbiorowości nad jednostką, a więc ze zwycięstwa groźnej historii<sup>68</sup>).

Bachtin – powracam do wątku epickości – zwraca także uwagę na specyfikę „słowa epickiego”, nierozdzielnie związanego ze swoim przedmiotem; rozpad owego związku dokonuje się dopiero w świecie operującej wieloma językami powieści<sup>69</sup>. W efekcie słowo powieściowe staje się słowem wielogłosowym. Twórca posługuje się stylizacją, różnego rodzaju grammi intertekstualnymi (to już pojęcie „uczniów” Bachtina); wykorzystuje w swoim utworze – często ścierające się ze sobą – style, konwencje, estetyki; ujawnia, jak tekst wyrasta z tradycji literackiej.

Problematyką tą w związku z *Panem Tadeuszem* zajmowało się już wielu badaczy (m.in. Juliusz Kleiner, Pigoń, Waclaw Kubacki<sup>70</sup>, Wyka, Skwarczyńska, Szmydtowa<sup>71</sup>, Teresa Skubalanka<sup>72</sup>), ukazując różnicowanie języków poematu, funkcjonujące w jego obrębie nawiązania do różnych konwencji literackich – związanych z folklorem, literaturą europejską i polską – wielokulturowość utworu, stylizacje, które wspólnie, niejednokrotnie znoszą się, współtworzą efekt heterogeniczności (przykładem może być naruszanie epickiego patosu tak przez konwencje humo-

<sup>66</sup> Zob. J. Kleiner, *Mickiewicz...*, s. 268 i nn.

<sup>67</sup> Jak zauważa A. Witkowska, Mickiewicz nie dołączając *Epilogu* do utworu „postąpił ze wszech miar słusznie. Nie tylko uniknął zachwiania jednolitej tonacji utworu, pełnego optymizmu, wiary w szczęśliwy finał losów ludzkich i historycznych, ale także wstrząśnienia literackimi podstawami baśnio-idylli” (op. cit., s. 93). W swoich pracach badaczka widzi w poemacie projekt terapeutyczny Mickiewicza, terapię idylli. Zob. ponadto J. Ławski, *Marie romantyków...*, s. 312 i nn.

<sup>68</sup> Zob. E. Graczyk, *Szczęście „Pana Tadeusza”*. „Ogród” 1991, nr 2.

<sup>69</sup> Zob. M. Bachtin, *Epos a powieść...*, s. 278.

<sup>70</sup> Zob. W. Kubacki, *Uwagi nad poetyką „Pana Tadeusza”*. W: tegoż, *Lata terminowania*. Kraków 1963.

<sup>71</sup> Zob. Z. Szmydtowa, *Czynniki rodzajowe i strukturalne „Pana Tadeusza”*. W: tejeż, *Studia i portrety...*

<sup>72</sup> Zob. T. Skubalanka, *Historyczna stylistyka języka polskiego*. Wrocław 1984, s. 238 i nn.

cy zbiorowość i realizujący jej idee; pozostaje jeszcze dwupoziomowość akcji, łączącej historię z porządkiem wyższym (istnienie przeznaczenia).

Ta Hegłowska koncepcja eposu – księgi narodu<sup>58</sup> ma charakter dość powszechny w ówczesnym myśleniu<sup>59</sup>. Nawet gdyby przyjąć za Wyką koncepcję słowiańskiego przeżycia natury jako podstawy wspomnianego porządku wyższego (czy zaproponowaną przez Skwarczyńską wizję religijności<sup>60</sup>) i dowartościować kreację tytułowego bohatera utworu (jak uczyniła to np. Zofia Szmydtowa czy Jacek Brzozowski<sup>61</sup>) – do świadczenie historii narodu pozostaje, jak się zdaje, poza dyskusją – będziemy mieli jeszcze jeden kłopot. Otóż idzie o wspomnianą już podmiotowość, która nie powinna ujawniać się w eposie, na co również zwraca uwagę Hegel<sup>62</sup>. „Ja” ma być zakorzenione w świecie przedstawionym – zespolone z nim, ale jedynym sposobem ujawniania się podmiotowości ma być fabuła. Mickiewiczowski narrator, jak wiemy, nie spełnia tego wymogu, zmieniając perspektywy spojrzenia na świat. „Strefa liryczności” staje się źródłem epickiej fabuły; przeszłość zostaje ukazana w perspektywie wygnania – emigranta, na co szczególną uwagę zwraca Witkowska<sup>63</sup>.

Jeszcze raz – i wcale nie ostatni – mówiąc językiem Schillera (to także język Hegla), *Pan Tadeusz* jest utworem sentymentalnym, zakorzenionym w osobowości twórcy – w jego refleksji i idealizacji (przedmiot utracony, rozpamiętywany, nasycony aurą nostalgii zawsze jest idealizowany<sup>64</sup>) – przez pryzmat której zostaje ukazany świat. Schiller pisał o zdolności starożytnych Greków do przedstawiania natury w sposób obiektywny. „Natura zdaje się interesować bardziej jego [Greka – M.K.] intelekt i jego żądę wiedzy niż jego poczucie moralne; nie łączy do niej tak, jak my, ludzie współcześni, całym sercem, z czułością, ze słodką melancholią”<sup>65</sup>. Poeta dawny – naiwny, jak np. Homer – „cały jest we władaniu przedmiotu”. Inaczej natomiast epik nowoczesny, np. Ariosto: „porzuca nagle odmalowywanie przedmiotu i występuje we własnej osobie”.

<sup>58</sup> Zob. G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przekł. J. Grafowski i A. Landman, objaśnieniami opatrzył A. Landman. Warszawa 1967, t. III, s. 396 i nn. Filozof omawia także nowożytne i romantyczne wersje eposu. Pomijając kwestie szczegółowe, wypada zauważyć, iż Hegel widzi problem w możliwości osiągnięcia przez współczesnego twórcę stanu naiwności (s. 399 i nn.).

<sup>59</sup> Zob. w tej sprawie M. Głowiński, *Wokół „Powieści” Norwida*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3; M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*. Kraków 1993, s. 11 i nn.; P. Chlebowski, *Cypriana Norwida „Rzecz o wolności słowa”*. *Ku eposie chrześcijańskiej*. Lublin 2000, s. 343 i nn.

<sup>60</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Na marginesach...*, s. 647 i nn.

<sup>61</sup> Zob. Z. Szmydtowa, *Rousseau – Mickiewicz*. Warszawa 1961, s. 228 i nn.; J. Brzozowski, „*Pan Tadeusz*” – bohater rzetelnie tytułowy. W: tegoż, *Odczytywanie romantyków*. Kraków 2002.

<sup>62</sup> M. Piechota („*Pan Tadeusz*” i „*Król-Duch*” – dwie koncepcje romantycznej epopei. Katowice 1995, s. 43) dowodzi natomiast, że liryczna postawa narratora stanowi cechę wyróżniającą romantyczną epopeję. I takie podejście wiązałbym z konstruowaniem definicji eposu dla potrzeb *Pana Tadeusza*.

<sup>63</sup> Zob. A. Witkowska, „*Pan Tadeusz*” emigracją naznaczony. W: *Trzydzieści arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego. Warszawa 1996. Badaczka mówi o utworze jako o „śnie emigranta” (95); a także: J. Lyszczyna, *Trzy liryczne komentarze (Gosławski – Garczyński – Mickiewicz)*. W: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*”. *Studia i szkice...*

<sup>64</sup> Zob. M. Zaleski, *Nostalgia...*, s. 7.

<sup>65</sup> F. Schiller, *O poezji...*, s. 326.

Nawiązuję w tym miejscu do Michaiła Bachtina, który powiada, że epos jest zakorzeniony w określonej ideologii, należy do świata mitu; powieść również wiąże się z właściwą sobie ideologią, jej domeną jest natomiast świat historii, reprezentuje współczesność, nowoczesność. Jak czytamy, „powieść źle współżyje z innymi gatunkami. Walczy ona o panowanie w literaturze i jeśli zwycięża, stare gatunki ulegają rozkładowi”<sup>52</sup>. I dalej: „powieść parodiuje inne gatunki (właśnie jako gatunki), demaskuje umowność ich form i języka, ruguje jedne gatunki, inne wprowadza do własnej konstrukcji, reinterpreterując je i akcentując po swojemu”<sup>53</sup>.

Epos – pokazuje Bachtin – charakteryzuje to, że jego przedmiotem jest 1) „epicka przeszłość narodu”, 2) wywodzi się z „tradycji narodowej” – legendy, a nie „osobistego doświadczenia i wyrastającego z niego swobodnego zmyślenia”, 3) „świat epicki oddziela od współczesności [...] absolutny dystans epicki”<sup>54</sup>. Szczególnie podkreślony zostaje związek eposu z przeszłością, będący jego cechą „konstytutywną”; epos wypowiada człowiek „mówiący o niedosiężnej przeszłości”<sup>55</sup>. Jeśli istotą eposu jest pamięć, powieść znamionuje poznanie, a nie przypomnienie.

Bachtin precyzuje swoją myśl dotyczącą ekspansji powieści: „na czym polega wspomniane upowieściowienie innych gatunków? Stają się one bardziej swobodne i plastyczne, odnawia się ich język, korzystając ze zróżnicowanej mowy pozaliterackiej i »powieściowych« warstw języka literackiego, podlegają dialogizacji, pojawia się w nich śmiech, ironia, humor, elementy autoparodii, wreszcie – rzecz najważniejsza – powieść wprowadza do nich problemowość, swoistą znaczeniową otwartość i żywy kontakt z niegotową, stającą się rzeczywistością (otwartą terażniejszością)”<sup>56</sup>.

Już to pobieżne zreferowanie myśli Bachtina uzmysławia, że *Pan Tadeusz* – ze swoją wielogatunkowością i wielością stylów – mieści się raczej na obszarze powieści<sup>57</sup> niż eposu, choć może lepiej byłoby stwierdzić, że miejsce utworu Mickiewicza znajduje się na obszarze pogranicza: między eposem a rozsadzającą go powieścią; przecież u źródeł tekstu jest pamięć, ale zarazem wydobywająca się z niej przeszłość jest, by tak powiedzieć, „dosiężna”.

Trzeba tu jednak zaznaczyć, że romantycy poszerzyli rozumienie epopei, rezygnując z jej ujęcia czysto formalnego, właściwego klasycyzmowi (można też generalnie zauważyć istnienie epopei nowożytnej). Epopeja stanowiła dla nich gatunek, w którym do głosu dochodzi doświadczenie dziejowe zbiorowości – zamknięta całość ducha narodu (jego światopogląd); ważne dla epopei jest doświadczenie przełomu w historii narodu (epopeja ma wartość historiozoficzną) oraz bohater wcielają-

<sup>52</sup> M. Bachtin, *Epos a powieść*, przekł. W. Grajewski. W: *Dialog. Język. Literatura*, red. E. Czaplewicz i E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 272. Zob. ponadto: S. Skwarczyńska, *Epos a powieść*. W: tejże, *Z teorii literatury. Cztery rozprawy*. Łódź, bd.

<sup>53</sup> M. Bachtin, *Epos a powieść...*, s. 273. Badacz akcentuje, że cechą powieści jest 1) „wielojęzyczna świadomość”, 2) „zmiana współrzędnych czasowych”, 3) „maksymalny kontakt z otwartą terażniejszością” (275).

<sup>54</sup> Tamże, s. 276.

<sup>55</sup> Tamże, s. 277.

<sup>56</sup> Tamże, s. 274.

<sup>57</sup> Związki poematu z tym gatunkiem omawia m.in. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie...*, s. 183 i nn.

rzeczywistości<sup>47</sup> oraz Aliny Witkowskiej, dla której poemat to synteza polskości nie licząca się z realiami<sup>48</sup>.

*Pan Tadeusz*, zawierając intencję mimetyczną, ujawnia efekt realizmu; poemat wskazuje nie tylko na świat, ale i na pragnienie uobecnienia świata, które realizuje się w tekście literackim, eksponującym własną literackość (także w przesadzie, nadmiarze przedstawienia). Przeszłość została utracona przez „ja” – które rozpamiętuje ten fakt – i nie można jej odzyskać. Pozostaje dostrzeżona przez Schillera „wzniosła duchowość”: połączenie przyjemności i bólu, wynikających z połączenia iluzji tekstowego marzenia ze świadomością nieodwołalnego odejścia przeszłości<sup>49</sup>.

IV. Przyjrzyjmy się obecnie strukturze genologicznej poematu. Jej wnikliwego rozpoznania dokonał Wyka – ustalenia te były ponadto uzupełnianie przez badaczy – ale, jak sam deklarował, *Pan Tadeusz* interesował go głównie jako poemat i jako tekst. Na uboczu, choć nie zawsze było to możliwe, badacz pozostawił natomiast pytanie o ideologię dzieła (podjęła tę kwestię z kolei Stefania Skwarczyńska<sup>50</sup>). Mnie interesuje tu właśnie coś, co można by określić mianem ideologii gatunku. Chciałbym postawić pytanie: jaką wizję świata proponuje tekst zakorzeniony w wielu różnych, nierzadko znajdujących się w konflikcie, językach mówienia o świecie (to zresztą kolejny aspekt, ukazanego wyżej, ostantacyjnie literackiego charakteru poematu)?

*Pan Tadeusz* jako epos – proponuję taką tezę – był utworem niemożliwym do napisania w latach trzydziestych XIX w.<sup>51</sup>; świadomość taka towarzyszyła zresztą romantykom, jest ona widoczna również u Hegla. Pojawia się tu kolejna para przeciwieństw: epos – utwór synkretyczny. Tekst Mickiewicza zawiera w pamięci gatunkowej cechy epickie (skrupulatnie wyliczone przez badaczy), ale ma jednocześnie i cechy kwestionujące ową epickość: zwróć tu uwagę wyłącznie na pojawienie się „ja” w obrębie inwokacji i całą „strefę liryczności” poematu. Znowu mamy do czynienia z pragnieniem, pragnieniem eposu – to przecież forma godna przedstawienia przeszłości – i zakwestionowaniem tego pragnienia. Czas, w którym powstał *Pan Tadeusz* był czasem powieści.

<sup>47</sup> M. Piwińska, *Złe wychowanie*. Warszawa 1981, s. 378.

<sup>48</sup> Zob. A. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1986, s. 152 i n. W pewnym sensie mimetyczność tekstu podważają także ci badacze, którzy piszą o symbolizmie *Pana Tadeusza*, np. B. Dopart, „*Pieśni ogromnych dwanaście*”... Inaczej postępuje J. M. Rymkiewicz, dla którego istotą przedstawienia bytów w poemacie jest ich immanencja.

<sup>49</sup> Zob. rozważania M. Zaleskiego na temat nostalgii (*Nostalgia, siostra melancholii*. „Res Publica Nowa” 1994, nr 6, s. 7).

<sup>50</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Na marginesach „Pana Tadeusza” (Sztuka plastyczna a gatunkowa wieloaspektowość „Pana Tadeusza”)*. W: tejsze, *Mickiewiczowskie „powinowactwa z wyboru”*. Warszawa 1957.

<sup>51</sup> Jedną z ostatnich prób przedstawienia *Pana Tadeusza* jako epepei zawiera książka A. Stępniewskiej *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”*. Lublin 1998. Sądzę, że rozważania o *Panu Tadeuszu* jako eposie przede wszystkim ujawniają właściwe nie tylko romantykom, ale i badaczom marzenie o eposie w literaturze polskiej; znamienne, że większość kwalifikacji utworu jako epepei opiera się na stworzonej przez badacza dla potrzeb tej kwalifikacji definicji gatunku. Rozważania te pozwalają wszakże dostrzec w strukturze poematu ślady eposu, niewątpliwie obecne tam; ta obecność oraz jej charakter są, jak sądzę, najważniejsze w związku z problemem „*Pan Tadeusz* jako epos”.

U podstaw zapisanego w *Panu Tadeuszu* przedstawienia rzeczywistości – to już nie zostaje wypowiedziane w nim wprost – znajduje się pamięć<sup>39</sup>. Jest ona wymiarem, w którym ugruntowuje się tożsamość „ja”, ocalająca to, co stałe pośród upływu czasu, pozwalająca powrócić do tego, co uznaje się za najcenniejsze w sobie<sup>40</sup>. Takie źródło tekstu nadaje mu fantazmatyczny charakter: pamięć uruchamia pracę marzenia i wyobraźni, zwłaszcza jeśli przedmiotem jest to, co utracone; świadectwo, które ma „ja” zostaje zamienione na obraz, w ten sposób owo „ja” oddala się od świata. (Choć przedstawienie zdaje się bardziej wartościowe od dostępnej współczesności, nie może sprostać niedostępnej przeszłości)<sup>41</sup>. Rymkiewicz twierdzi, że w *Panu Tadeuszu* Mickiewicz „toczy bój” o świat, o jego pojedyncze przejawy, występując w ten sposób przeciw przemijaniu i nicości<sup>42</sup>. Literackość jednak paradoksalnie, dając wygraną – potęgując ontologię przedstawioną – skazuje na klęskę w takiej walce. Zwycięstwo i klęska w jednym tekście – znajdujemy się w pobliżu doświadczenia melancholii i, jak sądzę, w pobliżu tajemnicy zamknięcia poety.

Oprócz kwestii mimetyczności *Pana Tadeusza* (zresztą dyskutowanej w tekście) badacze dostrzegli i kreacjonistyczny aspekt utworu. Szweykowski stwierdza, że Mickiewicz, przedstawiając świat, jednocześnie kreuje dystans w stosunku do przedstawienia. Skupiając się na konkretności, jego prawdziwości, ujawnia także jego umowny, fikcyjny charakter (m.in. chodzi o tzw. niekonsekwencje)<sup>43</sup>. A zatem poematem – co wydaje się oczywiste – włada logika kreacji artystycznej, a nie logika wierności światu realnemu. W podobnym kierunku idą rozważania m.in. Konrada Górskiego i Bogdana Zakrzewskiego<sup>44</sup>. Julian Przyboś pisał z kolei o poetyczności świata utworu i technice idealizacji przedstawienia<sup>45</sup> (dostrzega ją nawet Wyka forsujący tezę o realizmie *Pana Tadeusza*<sup>46</sup>). I jeszcze dwa głosy: Marty Piwińskiej twierdzącej, że utwór Mickiewicza „to konkurencja rzeczywistości, lepsza od

<sup>39</sup> Zob. na ten temat Cz. Zgorzelski, *W krainie poezji Mickiewiczowskiej pamięci*. W: *Problemy...*, s. 174 i nn.

<sup>40</sup> Zob. B. Dopart, „Pieśni ogromnych dwanaście”. *Summa poetica Adama Mickiewicza*. „Res Publica” 1989, nr 2, s. 79.

<sup>41</sup> Zob. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności*. Gdańsk 1999, s. 9; a także K. Poklewska, *Przestrzeń i trwanie w „Panu Tadeuszu”*. W: *Adam Mickiewicz i kultura światowa*, red. J. Bachórz, W. Choriew. Gdańsk 1998; A. Żywiołek, *Pamięć, mit, metafizyka. Epifania przeszłości w „Panu Tadeuszu”*. W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo...

<sup>42</sup> Zob. J. M. Rymkiewicz, *Rozmowy polskie latem roku 1983*. Warszawa 1998, s. 175. Jednym z aspektów tego „boju” ma być intensyfikacja przedstawienia (na zjawisko to zwrócił uwagę także S. Pigoń we wstępie do wydania *Pana Tadeusza* w BN – Wrocław 1971, s. LXXII i nn.

<sup>43</sup> Zob. Z. Szweykowski, „*Pan Tadeusz*” – poemat..., s. 44.

<sup>44</sup> Zob. K. Górski, *Tadeusz z ręką na temblaku*. W: *Mickiewicz. Artyzm i język*. Warszawa 1977; B. Zakrzewski, *O „Panu Tadeuszu”...* (fragmenty „*Hajże na Soplicę*”, „*Pan Tadeusz*” czyli „*Jeszcze Polska nie zginęła*”, *Z temblakiem i bez temblaka. O tzw. niekonsekwencjach w „Panu Tadeuszu*”).

<sup>45</sup> Zob. J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza...*, s. 92 i n.

<sup>46</sup> Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście...*, s. 117, 322 i n. Oczywiście należałoby postawić pytanie, czym może być realizm dla autora *Pana Tadeusza*. Mnie jednak interesuje nie tyle kwestia realizmu, ile mimetyczności utworu. Jak pisze A. Wilkoń (*Jaką polszczyzną został napisany „Pan Tadeusz”?* W: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo, red. B. Dopart, F. Ziejka. Kraków 1999, s. 46 i n.), w poemacie należy wyróżnić styl reistyczny – oddania konkretności świata; styl ten może służyć zarówno realizmowi, jak i idealizmowi.

się wszakże – znamieny dla tekstu nowoczesnego – problem reprezentacji. Pisał o tym ostatnio Krzysztof Kłosiński w inspirowanym poststrukturalizmem tekście poświęconym bigosowi w poemacie. Oddając głos autorowi. Zwraca on uwagę na szczególnie widoczną w *Paniu Tadeuszu* dążność do tworzenia iluzji przedstawienia świata przy jednoczesnym osłabieniu referencyjności dyskursu. Charakterystyczne przy tym, że sztuka-wyobrażnia rywalizuje w utworze z rzeczywistością, pragnie być doskonalsza od niej, pozbawiona skaz; pragnie przemieniać świat w widowisko i negować doświadczenie. Jednocześnie literatura ujawnia własną tekstowość, grę signifiantów (w ten sposób dowodzi wszakże „przegranej z rzeczywistością”).

Ukazana przez badacza „historia gotowania bigosu i jego nagłego zniknięcia [...] Będzie demonstracją i deziluzją owej magicznej władzy przedstawiania (*ut pictura poesis*), która chcąc przedmiot przedstawić (jako przedmiot pożądanego), musi go wpięrczyć »naznaczyć nieobecnością«<sup>36</sup>. Jak pisze Kłosiński, „tym, co w pojedynku przedstawienia z rzeczywistością jest do odzyskania, okazuje się władza. Utracona przez Wojskiego władza nad bezładnym polowaniem, utracona przez poetę z czasów młodości władza nad niechybnym okiem strzelca, utracona przez »autora« władza nad figurami mowy, których porządek nie chce *wydać* smaku, barwy i zapachu”<sup>37</sup>.

Tekst *Pana Tadeusza* świadczyłby zatem o utracie utopii zakorzenienia słowa w rzeczy i w konsekwencji człowieka w świecie (to kolejna utrata, choć zarazem trzeba zauważyć, że poemat także jej stara się przeczyć); dowodziłby istnienia dwu stron: „rzeczywistości nieuporządkowanej, ciągłej, zawartej w [...] utraconym na zawsze przeżyciu smaku, zapachu, koloru” oraz „uniwersum ścigających się nawzajem znaków”, uporządkowanych w tekst. Pointując swój wywód, Kłosiński powołuje się na Hegła, piszącego o rozkładzie formy romantycznej, spowodowanym wszechobecnością subiektywności igrającej fragmentami świata.

Jak sądzę, język poststrukturalizmu spotyka się w tym miejscu z językiem romantyków (nie tylko przez odniesienie do Hegła), odwołujących się do Schillera, który stwierdzał, że w momencie, w którym natura przestaje być dostępna w życiu, staje się przedmiotem literatury – „jako idea i jako przedmiot”. Mówiąc inaczej „doskonale naśladowanie rzeczywistości” jest celem poety naiwnego, poeta sentymentalny bądź „wznosi rzeczywistość do ideału”<sup>38</sup>, bądź przedstawia ideał; nigdy wszakże nie daje nam samego przedmiotu, oddaje „wzniosłą duchowość” (wraża konflikt ideału i doświadczenia).

---

<sup>36</sup> K. Kłosiński, *Bigos*. W: „*Pieśni ogromnych dwanaście...*”. *Studia...*, s. 199. Znamienne, że np. K. Wyka stwierdza, iż budowany przez Mickiewicza „ironiczny dystans” wobec konwencji literackich służy „zmniejszeniu ich umownej literackości” („*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie...*, s. 200.; „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście...*, s. 296).

<sup>37</sup> K. Kłosiński, *Bigos...* Zob. ponadto w związku z tym problemem P. de Man, *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*, przekł. A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3; E. Donato, *Ruiny pamięci*, przekł. D. Gostyńska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

<sup>38</sup> Zob. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przekł. I. Krońska. W: *Listy o estetycznym wychowaniu i inne rozprawy*, wstępem opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1972, s. 335; a także M. Żmigrodzka, *Romantyzm – historyzm – realizm*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria III, red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981, s. 168 i nn.

tajemniczego drugiego czaru, którego nie jest w stanie naruszyć żadne »szkiełko i oko« (moment idylli)<sup>29</sup>. To język współczesnego badacza (po)nowoczesności, ale przecież pojawiają się w nim pojęcia znane romantikom, odsyłające do – przywołanego już przez mnie – zaproponowanego przez Schillera rozróżnienia postawy i poezji naiwnej oraz sentymentalnej.

W wymiarze tekstu konsekwencją tworzenia „nowoczesnych parafraz” jest posługiwanie się ironią i parodią, ostentacyjna intertekstualność<sup>30</sup>. Poeta romantyczny nawiązuje do dawnych, martwych bądź obumierających języków, do których jest przywiązany i które usiłuje ożywić; towarzyszy mu wszakże świadomość, że ów gest ożywiania jest pragnieniem niemożliwego. Tak jest np. w związku z kwestią śladów epepei w *Panu Tadeuszu*<sup>31</sup>.

III. Przyjrzyjmy się obecnie kilku aspektom umiejscowienia poematu pomiędzy dawnością a nowoczesnością, na obszarze parafrazy. Chciałbym zwrócić uwagę na: 1) kwestię *mimesis*, 2) kwestię eposu (tu pojawia się także wspomniane już zagadnienie wielości języków tworzących tekst), 3) kwestię melancholii i 4) kwestię mitu. Jak sądzę, te cztery zagadnienia łączą się ze sobą: poetyka przegląda się w doświadczeniu zwrotu ku przeszłości, a ów zwrot kształtuje swoje znaczenia dzięki poetyce. Przykładem może być gawęda, która ewokuje przedstawienie dawności<sup>32</sup>.

Jednym z punktów wyjścia *Pana Tadeusza* są intencje zadeklarowane już u jego początków: motywowane tęsknotą „widzenie” i „opisywanie”. Mają one „przenosić” tęskniącego – jego „duszę” – do ojczyzny; „przenosiny” te są wszakże „tymczasowe”, poprzedzają te prawdziwe, zapowiadają je czy nawet wymuszają. Jedne i drugie zdają się jednak „cudem”; poetyckie: cudem uobecnienia świata w słowie. Warto podkreślić, że to doświadczenie straty – ojczyzny, dzieciństwa: generalnie tego, co było – znajduje się u źródeł tekstu. Literatura ma przywrócić to, co utracone, ma przywrócić przeszłość.

Na mimetyczną intencję *Pana Tadeusza* w rozmaity sposób – od poszukiwania odpowiedników rzeczywistości utworu w świecie realnym, przez podkreślanie walorów szeroko pojętej obrazowości poematu<sup>33</sup> po dowodzenie, że jest on dziełem „poezji czystej”<sup>34</sup> – zwróciło uwagę wielu interpretatorów<sup>35</sup>. W poemacie ujawnia

<sup>29</sup> Tamże, s. 323.

<sup>30</sup> S. Balbus pisze o romantycznym przelomie intertekstualnym (*Między stylami*. Kraków 1996, s. 181). Zob. także S. Skwarczyńska, *Epos a powieść portrety...*, s. 168.

<sup>31</sup> Zob. np. Z. Szmydtowa, „*Pan Tadeusz*” jako epos. W: tejsze, *Studia i portrety...*, Warszawa 1969, s. 177.

<sup>32</sup> Zob. Z. Szmydtowa, *Czymiki gawędowe w poezji Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1948.

<sup>33</sup> Zob. np. S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*. W: tegoż, *Sztuka i krytyka u nas*. Warszawa 1949; J. Kleiner, *Mickiewicz...*, s. 433 i nn.; J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*. (tu rozważania o muzyce); A. Paluchowski, *Uwagi o obrazowaniu w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 2; K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie...*, s. 144 i nn.; J. Bachórz, *Jak pachnie na Litwie Mickiewicza?* W: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin*, red. H. Krukowska. Białystok 1993.

<sup>34</sup> Pojęcie „poezji czystej” jest wszakże różnie rozumiane przez poszczególnych badaczy. Zob. w tej sprawie H. Krukowska, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta. W: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin...*, (badaczka ujmuje „poezję czystą” jako poezję ontologicznego zakorzenienia).

<sup>35</sup> Interesujące są także uwagi M. Sokolowskiego („*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo. *Poemat*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3) na temat „idei dodatkowych” w *Panu Tadeuszu*.

uwagę na obecny w poemacie zapis doświadczenia historii, wpływu czasu i jego konsekwencji (skupia się zatem na stanie sentymentalności); badacze zajmują się wizją przyszłości, która bądź kontynuuje przeszłość bądź stanowi jej radykalne zaprzeczenie<sup>22</sup>. Pojawiają się zatem cztery wykluczające się możliwości związane z zawartą w *Panu Tadeuszu* myślą o historii, co niewątpliwie powinno budzić przynajmniej niepokój.

II. Nim przejdę do *Pana Tadeusza*, pragnę zwrócić uwagę na romantyczny kontekst problemu dawności, nawiązując do takiego myślenia o romantyzmie, które pojawia się w książce Agaty Bielik-Robson *Inna nowoczesność*. Otóż powiada autorka: „Romantyzm przenosi i zachowuje w warunkach *modernité* element dawniejszej duchowości, ale przesunięcie to zmienia ją jakościowo. Romantyzm ma się bowiem tak do przednowoczesności, jak nostalgia do swego odległego obiektu: starodawna duchowość, której *centre cannot hold* w warunkach galopującego modernizmu, zostaje w jego nostalgicznej wizji przeobrażona, poddana nowoczesnej parafrazie”<sup>23</sup>.

Fakt, iż romantyzmowi pozostaje jedynie „nostalgiczna forma więzi utraconej”, sprawia, że jest on skazany na „wieczną melancholię i autoironię”. Romantyzm – pisze Bielik-Robson – nie może i nie chce zapobiec procesowi emancypacji podmiotu, fundującemu nowoczesność; oferuje mu nietrwale i zastępcze formy zaspokojenia „pragnienia totalności”. W ten sposób ujawnia kondycję człowieka nowoczesnego, uświadamia mu cenę płaconą za proces wyzwolenia<sup>24</sup>.

Czytamy dalej: „Romantyk ma więc do wyboru albo życie wśród wiecznych ruin – albo skok w nową, odmienną formę przeżycia duchowego, która radykalnie odmieni jakość dawnej epifanii”<sup>25</sup>. Nowa epifania – pisze autorka – „jest indywidualna i współtworzy to, co zarazem odkrywa”<sup>26</sup>. Zapamiętajmy: źródło owej epifanii tkwi w podmiocie, w jego aktywności, współtworzącej sens, tęskniącej za nim, poszukującej go; usiłującej zażegnać poczucie bezdomności w „świecie odczarowanym”, obcym. Dla romantyków sens nie jest czymś danym, lecz staje się zadaniem; droga do niego ma charakter indywidualny<sup>27</sup> – człowiek staje się Nowym centrum<sup>28</sup>.

I jeszcze jeden ważny cytat: „Najpierw romantyk musi umieć wytrwać w świecie zrujnowanych obrazów, które straciły swój dotąd oczywisty, epifaniczny blask (moment bolesnej satyry); następnie musi skonfrontować się ze swoim resentymen-tem i dokonać »pracy żałoby« nad odczarowanym światem (moment elegii); a dopiero na samym końcu wykrzesać iskrę nadziei z pokładów głębszego, bardziej

<sup>22</sup> Zob. np. K. Wojciechowski, „*Pan Tadeusz*” Mickiewicza a romans Waltera Scotta. Kraków 1919. Bliskie takiemu ujęciu są, jak się zdaje, rozważania S. Pigoń, J. Kleinera, K. Wyki i Z. Stefanowskiej, zawarte w cytowanych tu pracach oraz w opracowaniu poematu w serii Naszej Biblioteki (np. Wrocław 1956). Trzeba dodać, że również badacze zwracający uwagę na doświadczenie historii zapisane w *Panu Tadeuszu* piszą o kreowanym przez Mickiewicza ładzie.

<sup>23</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. Kraków, 2000, s. 296.

<sup>24</sup> Zob. tamże.

<sup>25</sup> Tamże, s. 304.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Zob. tamże, s. 307, 324.

<sup>28</sup> Zob. tamże, s. 319.



Być może to zbyt daleko idące skojarzenie, ale harmonia *Pana Tadeusza* przywodzi na myśl kategorię ironii romantycznej. Harmonia – czy raczej balansowanie pomiędzy harmonią a dysharmonią – powstaje dzięki transcendentalnej blażenadzie twórcy, dzięki permanentnej parabazie (w poemacie wiązałyby się ona z, jak to określa Zgorzelski, „strefą liryczności”<sup>19</sup>) oraz poetyce fragmentu; nie myślę jednak o fragmentaryczności fabuły, ale o fragmentaryczności wynikającej ze zderzenia w tekście wielu gatunków i powstającego w ten sposób efektu fragmentu wypowiedzi. W ten sposób ironia staje się zasadą spójności dzieła powstającego z różnych, nawet sprzecznych elementów<sup>20</sup>. Na trop dotyczący ironii romantycznej – a więc swego rodzaju metaliteratury – wprowadza obecny w tekście aspekt romantycznego kreacjonizmu poetyckiego.

Harmonijność, o której mowa – jak literatura – ma wszakże charakter iluzoryczny. Dowodzi tego choćby mnóstwo sprzecznych, ale przecież możliwych odczytań utworu.

Oczywiście zdaję sobie sprawę, że problem ukazywany przeze mnie wymaga w istocie obszernego studium historycznoliterackiego, krytycznego przeglądu stanu badań poświęconych utworowi Mickiewicza, a także szerokiego tła porównawczego. Ośmielam się jednak pisać dalej m.in. dlatego, że niewielkie ramy niniejszego szkicu sprawiają, że będę mógł poruszyć jedynie niektóre aspekty sformułowanego zagadnienia. Uczynię to, formułując przy tym glosy do wypowiedzi badaczy poematu.

Dotychczasowe badania nad *Panem Tadeuszem* – upraszczając problem i umieszczając go w perspektywie podjętego tu wywodu – chciałbym podzielić na dwa nurty. W obrębie jednego tekst jest traktowany – uogólniając – jako mit. Mówi zatem o utopii, o istniejącym ładzie (w języku Schillera można by powiedzieć – o stanie naiwności); ukazana w poemacie przeszłość może być ujęta jako zamknięta i skończona bądź jako to, co ma powrócić w przyszłości<sup>21</sup>. Z kolei drugi nurt zwraca

---

<sup>19</sup> Zob. Cz. Zgorzelski, *W strefie liryczności „Pana Tadeusza”*. W: *Zarysy i szkice...*; B. Dopart, *„Pan Tadeusz” jako poemat liryczny i historia szlachecka*. W: *„Pieśni ogromnych dwanaście...”*. *Studia i szkice o „Panu Tadeuszu”*, red. M. Piechota. Katowice 2000.

<sup>20</sup> Odwołuję się tu do rozważań na temat ironii romantycznej W. Szturca (*Ironia romantyczna*. Warszawa 1992). Pojęcia ironii romantycznej w związku z *Panem Tadeuszem*, dostrzegając „kreacyjną swobodę” autora poematu, używa Z. Stefanowska, *Pochwała dawnych czasów w „Panu Tadeuszu”*. W: tejeże, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*. Warszawa 2001, s. 208; a także *Pamiętnik domowy w „Panu Tadeuszu”*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979, s. 221 i nn. Wielu badaczy nie używając samego pojęcia ironii romantycznej, ukazuje jednak techniki poetyckie związane z nią. Myślę zwłaszcza o K. Wyce i jego rozważaniach na temat romantycznego toku narracyjnego oraz prawdy i iluzji w utworze. Pojęcia ironii romantycznej, jednak z wyraźną wątpliwością, używa J. Kleiner (op. cit., s. 354): „niemal o ironii romantycznej można by myśleć, o Heinowskim umyślnym niszczeniu nastroju”. Aspekt „kreacyjno-podmiotowy” poematu podkreśla B. Dopart (*Universeum poetyckie „Pana Tadeusza”*. W: *„Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo*, red. B. Dopart, F. Ziejka. Kraków 1999, s. 70, 76); o ironii w poemacie pisze także J. Ławski (*Marie romantyków*. Białystok 2003, s. 315 i nn., 437 i n.). Badacze ci podporządkowują jednak ową kreacyjność tworzeniu przez poetę znaczeń symbolicznych i mitu.

<sup>21</sup> Zob. np. Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*. Kraków 1994, s. 130. Można tu wymienić ponadto nazwiska następujących badaczy: Cz. Zgorzelski, A. Witkowska, J. M. Rymkiewicz, H. Krukowska, A. Waśko, B. Dopart, J. Ławski. Oczywiście każdy z nich ukazuje problem mitu na swój sposób.

cja kreowania harmonijnej wizji świata, obejmującej i godzącej w jednym tekście dawność i nowoczesność (ujmowane ambiwalentnie, co umożliwia podjęcie wysiłku ich syntezy, wyboru tego, co wartościowe), proponującej optymistyczną koncepcję tradycji. Nierozstrzygnięte usytuowanie poematu na przecięciu czasów, stając się jednym ze źródeł specyfiki znaczeń utworu, jego niejednoznaczności, narusza ów projekt. Tekst *Pana Tadeusza*, którego pisanie sprawiło Mickiewiczowi wiele przyjemności – i który miał wyrażać koncepcję historiozoficzną dotyczącą tradycji – wydobywa się spod władzy myśli projektotwórczej: zarazem ją tworzy i znosi; nie powstaje przy tym jakaś wyższa jakość<sup>12</sup>. Można by odwołać się do rozumienia alegorii, jakie zaproponował Paul de Man, piszący, iż dokonuje się w niej nierozstrzygalne zderzenie funkcji konstatywnej i performatywnej języka<sup>13</sup>; w takim sensie *Pan Tadeusz* jest alegoryczny.

Interesuje mnie w tym miejscu spłot poetyki i doświadczenia czasu: to, jak XIX-wieczność i związany z nią przełom historyczno-kulturowy kształtuje poemat i jak jednocześnie poemat wyraża przeżycie historii. Jak sądzę, Mickiewiczowi udało się stworzyć efekt harmonii. Badacze wskazywali na różne jej mechanizmy; Stanisław Pigoń – i wielu innych – używało metafory organizmu, drzewa dla oddania kompozycji utworu (w ten sposób uwzględniano także jego rozwój)<sup>14</sup>. Zygmunt Szweykowski<sup>15</sup> twierdził, że owa harmonia została osiągnięta dzięki postawie humorystycznej, która oznacza zdolność do ujmowania rzeczywistości w sposób relatywny, do postrzegania jej pełni realizującej się przez współlistnienie tego, co ambiwalentne (może lepiej byłoby określić tę postawę mianem rozumiejącej, widzącej świat w jego wieloaspektowości; Rymkiewicz pisał o *apokatastazie* jako idei utworu<sup>16</sup>). Kazimierz Wyka kładł nacisk na rolę „romantycznego toku narracyjnego”, gry iluzji i prawdy; „obrazu autora”, a także liryzmu i humoru<sup>17</sup> – te czynniki miały tworzyć z poematu dzieło harmonijne. Można dodać, że ową harmonijność buduje także podporządkowanie poszczególnych gatunków utworu – i związanych z nimi wizji świata – baśni, jednającej sprzeczności swoją mocą; baśniowy finał *Pana Tadeusza* niejako zagarnia inne możliwe finały wpisane w konwencje wykorzystanych przez Mickiewicza gatunków<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> Można tu przypomnieć kontrowersję pomiędzy W. Weintraubem (*Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982, rozdz. *Odwrót od profetyzmu i jego nawrót*. „*Pan Tadeusz*” oraz „*Zdania i uwagi*”) twierdzącym, iż *Pan Tadeusz* jest wyrazem ucieczki Mickiewicza od historii (ukazuje zamkniętą przeszłość), a badaczami, którzy dowodzą związków utworu z programem politycznym, ideologią poety, a także z życiem emigracji (np. J. Kleiner, *Mickiewicz*. Lublin 1998, t. II, s. 257).

<sup>13</sup> Zob. P. de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in: Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven and London 1979, s. 131.

<sup>14</sup> Zob. S. Pigoń, „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost...*, s. 118.

<sup>15</sup> Zob. Z. Szweykowski, „*Pan Tadeusz*” – *poemat humorystyczny*. Poznań 1949, s. 6. Podobnie twierdzi Z. Szmydtowa, pisząca o utworze jako „epopei humorystycznej” („*Pan Tadeusz*” jako *epos*. W: *tejtże, Studia i portrety*. Warszawa 1969, s. 194).

<sup>16</sup> Zob. J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów...*, s. 117.

<sup>17</sup> Zob. K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*. Warszawa 1963, s. 250 i nn.; tegoż, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o tekście*. Warszawa 1963, s. 284 i nn. M. Dernałowicz, przytaczając powyższe sądy, poddając je krytyce, powiada, że harmonia poematu pozostaje tajemnicą i właśnie do tego zdania gotów jestem się przychylić.

<sup>18</sup> Zob. np. J. Przyboś, *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1998, s. 51 i nn.

dzieciństwa. Wykorzenienie, o którym mowa w *Panu Tadeuszu*, podlega zatem uniwersalizacji.

Historia, na co zwracają uwagę m.in. Maria Janion i Maria Żmigrodzka, otwiera świat Soplicowa na to, co nowe, co przynosi zmianę i poszerza sposób istnienia wspólnoty szlacheckiej<sup>7</sup>. Doświadczenie nowego, naruszające ustalony ład, ma swoje źródło w Oświeceniu i jego dziedzictwie związanym przede wszystkim z postacią Napoleona – twórcy dziejów, ukazywanego zresztą ambiwalentnie – także z legionami oraz z odniesieniami do światopoglądu nowoczesności, do pojawiającej się na jego gruncie myśli utopijnej (odnotować trzeba także kwestię przemian obyczajowych). Świat mitu w *Panu Tadeuszu* jest ponadto naznaczony historyczną świadomością rozbiorów i ich konsekwencji. Niewątpliwie rok 1812 był dla Mickiewicza datą przełomową<sup>8</sup>.

*Pan Tadeusz* byłby zatem ufundowany wokół doświadczenia przełomu dziejów (w związku z tym konstruowano wizję utworu jako epepei<sup>9</sup>), spotkania i przecięcia się dwóch różnych czasów. Mówiąc inaczej, świat znaczeń tekstu określają dwa sprzeczne ze sobą kierunki czasu: ruch i spojrzenie ku przeszłości oraz ruch i spojrzenie ku przyszłości; ta dwoistość wywołuje efekt uwikłania i dystansu wobec obu stron czasu<sup>10</sup>. Mówiąc jeszcze inaczej, terażniejszość przedstawiona w poemacie jest terażniejszością zwróconą w dwie przeciwstawne strony. Jest tym, co „ostatnie”, to słowo, o czym wielokrotnie pisano, często powraca w poemacie, i zarazem tym, co „pierwsze”, choć, jak sądzę, zderzają się w związku z tym dwie możliwe propozycje. „Pierwsze” jest to, co przychodzi do Soplicowa z zewnątrz (historia) i prowadzi do przekształcenia tradycyjnego świata bądź „pierwsze” jest to, co już było, powracające na zasadzie mitu (idylla ponawiająca tradycję I Rzeczypospolitej).

W *Panu Tadeuszu* mamy do czynienia, jak sądzę, z nierozstrzygniętym doświadczeniem czasu: z wyborem sprzecznych możliwości, a więc wyborem mitu – wymiaru ciągłości czasu i zarazem wyborem historii – radykalnego cięcia czasu; a tym samym z brakiem jakiegokolwiek wyboru, z zawieszeniem pomiędzy owymi możliwościami, równie atrakcyjnymi i równie groźnymi dla „ja” tekstu. Pozornie mogłoby się wydawać, że takie zawieszenie czasu oznacza przejście w mit, jak pisali badacze. Jest to jednak, jak postaram się ukazać, raczej rozsuniecie czasu – wyraz przeżycia melancholii – dokonujące się dzięki literaturze, powstrzymującej upływ czasu, ale i ujawniającej go.

Sądzę, że prostota *Pana Tadeusza* jest pozorna, wbrew temu, co powiada np. Jarosław Marek Rymkiewicz<sup>11</sup>. U podstaw projektu Mickiewicza znajduje się tenden-

<sup>7</sup> Zob. np. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*. Gdańsk 2001, s. 113; B. Zakrzewski, *O „Panu Tadeuszu” inaczej*. Wrocław 1998 (rozdz. *O przemijaniu w „Panu Tadeuszu”*).

<sup>8</sup> Rozważa ten problem m.in. J. M. Rymkiewicz: *Mickiewicz, czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*. Warszawa 1994, s. 117.

<sup>9</sup> Jedną z ostatnich propozycji ujęcia utworu jako epepei w związku z kategorią przełomu przynosi praca I. Opackiego, *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem? W: tegoż, „W środku niebokręga”. Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.

<sup>10</sup> Na problem ten zwracają uwagę np. M. Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*. Warszawa 1985, s. 314 i nn.; B. Zakrzewski, *O „Panu Tadeuszu”...*, s. 109 i n.

<sup>11</sup> Zob. J. M. Rymkiewicz, *Kilka szczegółów*. Kraków 1994, s. 116.

**Michał Kuźniak<sup>1</sup>**

Pomorska Akademia Pedagogiczna  
Ślupsk

## **PAN TADEUSZ ADAMA MICKIEWICZA: NAIWNY? SENTYMENTALNY? (GŁOSA DO KOMENTARZY)**

I. Gdyby odwołać się do Waltera Benjamina, można by wskazać na widoczny w *Paniu Tadeuszu* zapis charakteryzującego dawną poezję auratycznego doświadczenia świata<sup>2</sup>. Ale jednocześnie ujawnia się w tekście Mickiewicza doświadczenie utraty owej aury czy może lepiej: zapowiedź takiego doświadczenia, mającego przyczynę w postępującej modernizacji. Mit kreowany w utworze dzięki pracy pamięci i marzenia – powrót na Litwę dokonujący się w pisaniu i wzajemne „przeoglądanie się” „ja” i świata nasyconego emocjonalną aurą – jest naruszany przez świadomość wpływającego czasu i związaną z nim świadomość katastrofy. Mickiewicz prezentuje w *Paniu Tadeuszu* przeszłość, ale z perspektywy nadchodzącej nowoczesności; mówiąc inaczej – językiem Fryderyka Schillera<sup>3</sup> – dawność istnieje w utworze nie w sposób naiwny, a sentymentalny, naznaczona poczuciem straty i to mającym charakter wieloaspektowy (o elegijności tekstu pisał m.in. Czesław Zgorzelski)<sup>4</sup>. Poemat usiłuje wszakże imitować zarówno przeszłość, jak i naiwne sposoby jej przedstawiania<sup>5</sup>.

O *Paniu Tadeuszu* jako o utworze zaświadcującym o procesach modernizacyjnych na ziemiach I Rzeczypospolitej na początku XIX w. – jak również szerzej: procesach kształtującej się nowoczesności – pisano już niejednokrotnie<sup>6</sup>. Ukazane w poemacie doświadczenie emigracji, a także doświadczenie końca formacji szlacheckiej spotyka się z doświadczeniem historyczno-kulturowego wykorzenienia, pozbawienia „ja” tradycyjnego modelu świata; pojawia się ponadto wymiar utraty

---

<sup>1</sup> Praca powstała w ramach krajowego stypendium wyjazdowego Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej.

<sup>2</sup> Zob. W. Benjamin, *O kilku motywach u Baudelaire'a*, przekł. B. Surowska. „Przegląd Humanistyczny” 1970, z. 5.

<sup>3</sup> Kontekst Schillerowski jest niejako naturalny w związku z *Panem Tadeuszem*, odsyłającym do myśli i twórczości K. Brodzińskiego.

<sup>4</sup> Zob. Cz. Zgorzelski, *Elegijna poezja Mickiewicza*. W: tegoż, *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988.

<sup>5</sup> Jak pokazuje S. Pigoń („*Pan Tadeusz*” *Wzrost, wielkość i sława*. Kraków 2002, s. 115 i nn.), dawność stała się przedmiotem poematu w wyniku ewolucji pomysłu twórczego poety. Kolejnym jej etapem było pojawienie się historii; ta koncepcja „wzrostu” *Pana Tadeusza*, stającego się swego rodzaju palimpsestem, może tłumaczyć ukazywane przeze mnie skomplikowanie utworu.

<sup>6</sup> Zob. np. S. Pigoń, „*Pan Tadeusz*”. *Wzrost...*, s. 18 i nn.

