

Magdalena Rudkowska

Tomasza Augusta Olizarowskiego szansa na dramat narodowy

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (53), 125-136

1998

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

Tomasza Augusta Olizarowskiego szansa na dramat narodowy

1. Twórczość Tomasza Augusta Olizarowskiego wydobywana jest od pewnego czasu z zapomnienia, lecz jak to zwykle bywa w sytuacji kontaktu z dziełem mało znanym, ciekawym, choć nie wybitnym, ponawia się jedynie postulaty wydawnicze i przestaje na informacjach bibliograficznych, historii recepcji, kontekście pozaliterackim.

Nazwisko Olizarowskiego pojawiało się w badaniach literackich w związku z poetyką „szkoły ukraińskiej” w literaturze polskiej XIX wieku (szczególnie *Bruno* i *Woskresenki* budziły uznanie krytyków i historyków literatury¹), a także zjawiskami byronizmu, scottyzmu i werteryzmu² (dotyczy to przede wszystkim XIX-wiecznej nauki o literaturze). Dramaty Olizarowskiego ujmowane były zwłaszcza jako przejaw szekspiryzmu; nie poświęcano im większej uwagi, gdyż spr-

¹ Zob.: W. Budzyński *Kilka uwag o poezji narodowej z powodu nowo wydanych „Woskresenek” Tomasza Augusta Olizarowskiego*, Paryż 1864; S. Zdziarski *Epigonowie tzw. szkoły ukraińskiej w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie*, Warszawa 1901.

² Zob.: M. Zdziechowski *Byron i jego wiek. Studia porównawczoliterackie*, t. 2, Kraków 1897; S. Windakiewicz *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej literatury romantycznej*, Kraków 1914; K. Wojciechowski *Werter w Polsce*, Lwów 1925.

wiały wrażenie nieco dewiacyjnych – czemu trochę bezradnie dawał wyraz Piotr Chmielowski, pisząc o wyobraźni „bogatej, ale wielce rozprężliwej”³. Dopiero Tadeusz Sivert (z punktu widzenia historyka teatru) dostrzegł wartości tych utworów⁴. Także jemu głównie należy za wdzięczać przypomnienie Olizarowskiego-poety⁵; sporą rolę odegrała tu też legenda biograficzna: Tomasz August był przyjacielem Norwida, bohaterem jego *Dwóch aureoli*, współtowarzyszem niedoli w paryskim przytułku im. św. Kazimierza. Legenda owa miała swój udział w skazonym niewątpliwie kompleksem Kolumba specjalnym numerze „Poezji”, poświęconym liryce i publicystyce Olizarowskiego, które zostały tam ukazane jako wykwit „biednej, romantycznej duszy” (tytuł jednego ze szkiców)⁶; z takich zapewne powodów postać poety stała się przedmiotem natchnienia twórczego Bohdana Drozdowskiego, który przedstawił sylwetkę autora *Rogniedy* w dramacie o Norwidzie, pt. *Bóg na śmieciach*⁷, a także niedawno wydał jego poezje w pierwszym dwudziestowiecznym, samodzielnym tomiku (*notabene* niestety nie przypisując sobie zasługę, że wybór ten powstał z „niebytu”)⁸.

W tym szkicu Olizarowski interesuje mnie jako a u t o r k o n t y n u a c j i *Konfederatów barskich* Adama Mickiewicza. Utwór Mickiewicza był często przedmiotem zainteresowań badawczych, m.in. ze względu na brak zakończenia (pozostałe akty zaginęły w którymś z teatrów francuskich), tak więc zrekonstruować jego ciąg dalszy próbowali: Anna Chorowiczowa⁹ i Juliusz Kleiner¹⁰, nie wiedząc najprawdopodobniej, że w roku 1864 (wyd. 1867) dokonał tego tłumacz dwóch pierwszych aktów – Olizarowski. Kontynuację dramatu Mickiewicza znał z przeróbki Leliwy, dokonanej na potrzeby teatru krakow-

³ P. Chmielowski *Nasza literatura dramatyczna*, t. 1, Petersburg 1898, s. 406.

⁴ Zob.: T. Sivert *O wczesnych dramatach historycznych Tomasza Augusta Olizarowskiego*. „Prace Polonistyczne”, seria XLI, 1985.

⁵ Zob.: tenże *Olizarowski i jego patriotyczna liryka emigracyjna*. „Prace Polonistyczne”, seria XX, 1964.

⁶ A. Zieniewicz *Biedna, romantyczna dusza*, „Poezja” 1983 nr 11/12 (numer specjalny), pt. *Zapomniany romantyk, T.A.O.*.

⁷ Zob.: „Poezja” 1983 nr 10.

⁸ Zob.: T.A. Olizarowski *Śnielki*, „Biblioteka poezji pod redakcją Bohdana Drozdowskiego”, Warszawa 1995.

⁹ Zob.: A. Chorowiczowa *O „Konfederatach barskich” A. Mickiewicza*, Warszawa 1922, s. 35-49.

¹⁰ Zob.: J. Kleiner *Rekonstrukcja dalszego ciągu „Konfederatów barskich” Mickiewicza*, „Materiały dyskusyjne Komisji Naukowej Obchodu Roku Mickiewicza Polskiej Akademii Nauk”, Warszawa 1955.

skiego, Wiktor Hahn¹¹. Autograf nie wydany dotąd utworu (odnotowanego w *Nowym Korbutcie*) znajduje się zaś w Bibliotece Polskiej w Paryżu¹². Informacje na jego temat (treść, stosunek do fragmentu Mickiewicza) podają Tadeusz Sivert i Zygmunt Markiewicz¹³.

Wydaje się, że na kontynuację Olizarowskiego warto zwrócić uwagę nie tylko dla zaspokojenia potrzeb mickiewiczologii (oczywiście, nie czas jeszcze – bez pełnej edycji dzieł – na stworzenie nawet zrębów t a o l o g i i – od T.A.O.). Utwór ten uprawomocnia również refleksję nad problemem tekstualnych z a p o ż y c z e ń umożliwiających stworzenie tekstu własnego, nad istotą p r z e k s z t a ł c e ń ideologicznych sugerujących swoiste w y o b r a ż e n i e o poetyce tekstu „wieszczego” oraz ducha mickiewiczowskim. Pragnę zatem spojrzeć na kontynuację *Konfederatów barskich* jako na u t w ó r O l i z a r o w s k i e g o, będący jednostkową próbą zaistnienia w b l a s k a c h i c i e n i a c h c u d z e g o t e k s t u. Znamiennie brzmią w tym kontekście słowa z wiersza samego Olizarowskiego:

Dążąc za Melpomeną w przepaść się dostałem,
Podajże mi kto rękę – z przepaści wołałem;
O mędraki, samoluby, o! bezduszne karty,
Patrzcie, podał mi rękę Mickiewicz umarły.¹⁴

2. *Dokończenie* Olizarowskiego powstało niemal równocześnie z tłumaczeniem dwóch pierwszych aktów dramatu Mickiewicza (zainicjowanym przez Leonarda Niedźwieckiego¹⁵, opublikowanym rok wcześniej od oryginału francuskiego – w 1866 r.). Informacja ta pozwala postawić hipotezę, że Olizarowski miał wizję całości tekstu, próbował zatem nadać mu charakter integralny, odwołując się do

¹¹ Zob.: W. Hahn „*Konfederaci barscy*” Adama Mickiewicza w uzupełnieniu Tomasza Olizarowskiego, „Pamiętnik Literacki” 1948 r.

¹² [Sygn. 102 t. 1] Korzystam tu z odpisu udostępnionego mi życzliwie przez prof. dra hab. Janusza Maciejewskiego, który planował dwujęzyczne wydanie *Konfederatów barskich* w tłumaczeniu i uzupełnieniu Olizarowskiego. W szkicu tym powołuję się na fragmenty z odpisu tłumaczenia (zestawionego z drukami złoczowskimi – 1903, 1924) oraz kontynuacji, odsyłając w tekście głównym do odpowiednich stron maszynopisu.

¹³ Zob.: Z. Markiewicz, T. Sivert *Melpomena polska na paryskim bruku*, Warszawa 1973, s. 53-60.

¹⁴ Cyt. za: S. Duchnińska *Tomasz August Olizarowski*, „Biblioteka Warszawska” 1879, t. VI, s. 236.

¹⁵ Por.: L. Płoszewski *Mickiewicz w korespondencji i zapiskach Leonarda Niedźwieckiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej” 1958, t. VI, s. 279-285.

wcześniejszych dzieł Mickiewicza. Jest to istotne dla zrozumienia swoistości postępowania translatorskiego Olizarowskiego, który dążył do upodobnienia *Konfederatów barskich* do innych utworów Mickiewicza, podczas gdy tekst ten był z pewnością czymś zupełnie nowym na tle twórczości autora *Dziadów*. Miało to zresztą wpływ na nieporozumienia badawcze wokół *Konfederatów* – traktowanych na ogół zdawkowo jako dokonanie nieco wstydlive, niewiele znaczące w dorobku Mickiewicza. O „zmarowaniu tematu barskiego” pisała bardzo słusznie Zofia Stefanowska¹⁶, jednak dopiero Alina Kowalczykowa, eksponując propagandowy cel dramatu (postawienie sprawy polskiej na arenie międzynarodowej), zasugerowała, że klęska literacka i teatralna były do przewidzenia już w chwili świadomego określenia przeznaczenia dzieła¹⁷.

Olizarowski zdawał się natomiast nie godzić na rażącą wielu odmienność tekstu Mickiewicza, świadczyć o tym może choćby fakt przełożenia tekstu prozatorskiego oryginału francuskiego wierszem białym. Kontynuacja zdecydowanie prowadzi już na trop świadomego homogenizowania *Konfederatów* wobec wcześniejszej twórczości Mickiewicza.

Warto może w tym miejscu poświęcić kilka słów stosunkowi *Dokończenia* do fragmentu Mickiewicza. Kończy się on sceną VII, w której Wojewoda wydaje rozkaz wymordowania wszystkich z otoczenia Generała (łącznie ze swoją córką Karoliną). Dopisane przez Olizarowskiego akty III, IV i V dzieją się w Krakowie i okolicach, usunięta została postać Choisyego, rozbudowane sceny zbiorowe (Olizarowski miał – jak zauważył Sivert – wspaniałe wycucie teatru i widowiskowości¹⁸), wprowadzone nieobecne u Mickiewicza postaci fantastyczne – zgodnie z poetyką dramatu romantycznego – Duch Krakusa, Głosy z powietrza, Głosy spoza sceny. Rozwój akcji nawiązywał do przedstawionej w części I wizji sennej Hrabiny, stymulowany był także przeniesieniem akcentu z postaci Pułaskiego na Księdza Marka. Sivert stwierdza, że Olizarowski w *Dokończeniu* wyzyskał ideową potencję dramatu Mickiewicza, lecz negatywnie ocenia rezultat artystyczny:

Retoryczność sztuki, moralizujące tyrały, bezwład psychiczny bohaterów, podporządkowanie się niewolnicze ideom i tendencjom autora osłabiły znacznie cechy realistyczne

¹⁶ Z. Stefanowska *Konfederaci barscy w twórczości Mickiewicza*, w: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, pod red. tejże, Kraków 1972, s. 170.

¹⁷ Por.: A. Kowalczykowa *Smutna porażka – „Konfederaci barscy” Adama Mickiewicza*, „Ruch Literacki” 1996 z. 3, s. 291-293.

¹⁸ Por.: T. Sivert *O wczesnych dramatach...*, s. 242.

dramatu i wpłynęły na obniżenie rangi artystycznej *Dokończenia* w stosunku do dwóch aktów Mickiewiczowskich.¹⁹

Prawdopodobnie artystyczny kształt *Dokończenia* nie wynika tylko z nieudolności Olizarowskiego, jest natomiast wpisany w poetykę kontynuacji, która prowadzi nieuchronnie do połowicznych rozwiązań artystycznych, do asekuracji ideowych, nie przynoszących tekstowi uznania krytyki. Nie jest moim zamiarem udowodnienie rangi artystycznej tego tekstu, chcę natomiast pokazać, jakie szanse i zagrożenia były związane z uwikłaniem w cudzy utwór (należałoby tu *nota bene* użyć wielkich liter).

3. Skomplikowana jest kwestia przekształceń ideowych dokonanych w *Dokończeniu*. Tekst Mickiewicza, wbrew potocznym opiniom, nie jest bowiem jednoznaczny, co wynika bezpośrednio z celu propagandowego i próby dotarcia do widowni francuskiej. Przejawia się to w dążeniu do stereotypizacji Polaków i polskości²⁰. Szczególny wymiar zyskuje tutaj wprowadzenie takich, nie przynoszących Polakom chluby, wyznaczników polskości, jak tzw. kołtun polski, a poza tym kreowanie obrazu Polski jako kraju ludzi nieokrzesanych, egzotycznych, brawurowych, gotowych oddać życie w imię szczęścia ojczyzny. Ukazani są oni z punktu widzenia francuskiego dowódcy konfederacji – Choisyego, który często daje wyraz swoim ambiwalentnym uczuciom, np. zniecierpliwieniu:

Prawdziwy Polak! Ani się z nim wdawaj
W arytmetykę.
(do Pułaskiego)

[s. 165]

ale też fascynacji:

Zakochany. Tak jest,
Zakochałem się w jednej obłąkanej;
W tej obłąkanej, co się Polska zowie.

[s. 160]

¹⁹ Z. Markiewicz, T. Sivert *Melpomena polska...*, s. 58.

²⁰ Zob. interesujące uwagi na ten temat Z. Trojanowiczowej: *Dylematy romantycznego patriotyzmu. Uwagi na marginesie „Konfederatów barskich” Mickiewicza*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995, s. 152-155.

Tego rodzaju stereotypizacja połączona jest z Norwidowymi *á rebours* oskarżeniami wkładanymi w usta Francuza:

[...] Tak jest, pojedynczo
 Każdy z was o l b r z y m; lecz zbiorowie? K a r z e ł
 Więcej by zdziałał. [...]
 (podkr. moje M.R.) [s. 161]

oraz przekornymi porównaniami z Zachodem:

I jam wierzył w waszą
 Cywilizację. Tak nią byłem ślepy,
 [...]
 Ale wypilem do dna kielich żalu.
 Bijąc się w piersi, gdym do kraju wjeżdżał,
 I znowu jestem b a r b a r z y Ń c ą, jako
 Przodkowie nasi.
 (słowa Wojewody;
 podkr. moje M.R.) [s. 181]

Warto tu zauważyć podobny typ obosiecznej ironii, który wykorzysta później Zbigniew Herbert w tytule zbioru swoich esejów: *Barbarzyńca w ogrodzie*.

Takich podtekstów nie ma w *Dokończeniu* Olizarowskiego, prawdopodobnie nie byłoby ich też w Mickiewiczowskiej wersji dalszego ciągu, na co wskazuje stopniowe eksponowanie wyidealizowanych postaci Pułaskiego i Księdza Marka. Symptomatyczne jest w *Dokończeniu* usunięcie – nawet ze spisu osób – Choisyego, który spełniał wobec innych postaci funkcję lustra. Świat przedstawiony w *Dokończeniu* koncentruje się wokół osoby Księdza Marka. On jest tutaj Wielkim Interpretatorem, ma bezwzględna moc oceniania innych bohaterów, którzy mogą zaistnieć w pełni swojego człowieczeństwa dopiero po konfrontacji z Księdzem Markiem. Szczególnie wyraźnie widać to w przypadku Hrabiny Karoliny – odtrąconej córki Wojewody, potępianej przez otoczenie rozwódki, kochanki rosyjskiego Generała, bohaterki w stylu wallenrodycznym (do tej postaci jeszcze powrócimy), lecz także Pułaski zostaje pełnoprawnym bohaterem narodowym wtedy, gdy uświadomi sobie sens wskazań Księdza Marka:

Tobie nie wolno ani żyć, jak żyją
 Ludzie zwyczajni, ni, jak oni, umrzeć.
 Ty orłem ludzkim albo lwem jedynie
 Możesz bezkarnie wśród nas się odzywać.
 Tobie Pułaskim być do końca świata.
 (podkr. moje M.R.) [s. 272]

Trzeba zwrócić uwagę, iż Książd Marek pełni tu także rolę Wielkiego Onomasty (w biblijnym sensie): Pułaski istnieje jako bohater, dlatego że został przez karmelitę (*notabene* uparcie nazywanym we fragmencie Mickiewicza kapucynem) tak określony. Książd Marek, jak można na marginesie zauważyć, przypomina raczej Piotra Skargę niż odrealnionego przez nurt mistyczny „poetę i proroka” konfederacji. Olizarowski skłania się ku rozwiązaniom niedwuznacznym w duchu *Książ narodu polskiego* – Wprowadzone zaś do kontynuacji duchy pełnią funkcję swego choru mesjanistycznego:

Zostanie po was świadectwo żywota,
Świadectwo prawdy, nauka dla świata,
Dla cnot pasieki nowej matka-cnota;
A z nią następność wielka i bogata –
Ale z was samych będą tylko męki;
Skargi, rozpacz, wzdychaniu i jęki
[s. 246]

Można zastanowić się, w jakiej mierze tego typu jednoznaczne rozwiązania ideowe, a nawet skłonności fanatyzujące, były w tekście Olizarowskiego spontaniczne. Znano bowiem powszechnie żarliwość religijną poety i jego poglądy mesjanistyczne, ale nie należy zapominać też o wyrazistych inspiracjach Norwidowskich. Ich przejawy odnaleźć można w poemacie *Dydy w piekle* (występuje tu figuratywne nawiązanie do *Quidama*). W nim właśnie pojawia się ironiczny fragment obrazujący dwuznaczność polskości: wstępujący do piekła bohater dociera do bramy z napisem „Polska” – i wysłuchuje diabelskiego wytłumaczenia, do którego komentarz nie pozbawiony jest ironii:

„Idziesz do Piekła, a nie wiesz, że ile
Ziemia narodów, Piekło ma bram tyle.
Kogo zapytasz, każdy tobie powie,
Dlaczego Polską brama ta się zowie.”
To powiedziawszy skorszym ruszył chodem,
A ja myślałem: „gdym przez antypodów,
Nikt nas nie mieści w rodzinie narodów.
A tośmy jeszcze u Piekła narodem”⁻¹
(podkr. moje: M.R.)

Fragm. ten uświadamia, że Olizarowski – rozerwany chyba pomiędzy Mickiewiczowskim a Norwidowskim modelem twórczości – miał szansę na napisanie dramatu narodowego, ukazującego ambiwalencje

¹„Poezja” 1983 nr. 1 | 72, s. 31.

tradycji polskiej. Szansy owej nie wykorzystał, opowiadając się za, na swój sposób pojętym, na własną miarę skrojonym, modelem Mickiewiczowskim – fragment Olizarowskiego kończy się zatem słowami: „Dzięki Tobie Boże!” [s. 287]. Wydaje się, że właśnie dlatego Olizarowski pogłębił jeszcze klęskę dwóch pierwszych aktów *Konfederatów barskich*.

4. Problematyczny status kontynuacji *Konfederatów barskich* przejawia się także na płaszczyźnie kreowania postaci. Jak wiadomo, dwa pierwsze akty nie należą pod tym względem do największych osiągnięć Mickiewicza. Trafnie zauważa Zofia Stefanowska, że:

pozostało tylko tyle pola dla starcia poglądów, ile zmieścić się mogło między aktywnym bojownikiem konfederacji (jak Miecznik) a jej lęklwym i skrytym sympatykiem (jak Stary Szlachcic), tyle przestrzeni dla walki wewnętrznej i przemiany bohaterów, ile jest między czysto patriotycznymi a patriotyczno-osobistymi pobudkami akcesu do konfederacji. Pułaski może zmagać się z porywami romansowymi, w duszy Wojewody rozegrać się może walka między dumą rodową a interesem ojczyzny, wszystko jednakże od razu już zamknięte jest w kręgu patriotyzmu barskiego.²²

Wydaje się, że cechy udanej kreacji artystycznej ma tylko jedna postać, myślę o Hrabinie. Trzeba docenić ten fakt zwłaszcza w kontekście Mickiewiczowskim (w twórczości Mickiewicza niewiele znajdujemy interesujących wizerunków kobiecych), lecz także i Olizarowski nie zmarnował potencjalnej siły tej postaci, czego nie można niestety powiedzieć o sposobie przedstawienia Pułaskiego, który w dwóch pierwszych aktach zwracał uwagę autentyczną żywością wzbudzającą uznanie Piotra Chmielowskiego²³. *Casus* Hrabiny wymaga zatem dokładniejszego oglądu.

Gdyby odwołać się do zaproponowanej przez Henryka Markiewicza systematyki sposobów istnienia postaci w tekście literackim²⁴ (oczywiście dostosowanej tutaj do potrzeb dramatu), można byłoby dostrzec istotne przesunięcie: wizerunek Karoliny – w odróżnieniu od zdecydowanie redukcyjnych portretów innych bohaterów – zbliża się do strategii relatywnizującej, co w rezultacie implikuje zawsze pożądaną w dziele artystycznym niepewność wiedzy o postaci. W związku z tym powtórzę – nie zamierzam rehabilitować obu tych utworów

²² Z. Stefanowska *Konfederaci barscy...*, s. 170.

²³ Por.: P. Chmielowski *Adam Mickiewicz*, t. 2, Warszawa 1901, s. 225.

²⁴ Por.: H. Markiewicz *Postać literacka i jej badanie*, w: *Autor. Podmiot literacki. Bohater. Studia*, pod red. A. Martuszeńskiej i J. Stawińskiego, Wrocław 1983, s. 91-92.

(posługujących się w dużej mierze poetyką kiczu), jednak, trochę wbrew tradycji badawczej, doceniłabym próbę zbliżenia się do gustów widowni francuskiej – w jednym tylko przypadku. Chodzi mianowicie o wyeksponowanie wątku romansowego. Bez konieczności złożenia tej daniny teatrowi francuskiemu, którą zresztą nie do końca udało się wyeliminować „unrodawiającemu” dramat Olizarowskiemu, nie byłoby, jak można sądzić, postaci Hrabiny w takim wymiarze tekstowym.

Karolina ukazana jest wyraźniej niż inni bohaterowie poprzez interakcje. Uwewnętrznieniu ulega jej relacja z ojcem, którego pamięć często wpływa na sposób zachowania bohaterki i jej stosunek do Generała (łatwy do interpretacji w kategoriach freudowskich):

Plan nasz, Generale,
 Nie przewidywał tego położenia,
 Nie mierzył sił mych... To nad moje siły.
 Ni słowa do mnie... Nawet w moją stronę
 Oka nie zwrócił... Więcej mnie przeraża
 Jego milczenie niż milczenie śmierci.

[s. 207]

Hrabina, oświetlana nieustannie z różnych stron za sprawą innych bohaterów, jest też postacią wallenrodyczą, ale w nieco innym rozumieniu niż Mickiewiczowskie. Olizarowski, realizując ten wątek, tym razem nie odwołał się ściśle do wcześniejszej twórczości Mickiewicza. Już nie konflikt pomiędzy ethosem rycerskim a ethosem spiskowym, lecz walka poczucia obowiązku ze zwykłym ludzkim wstrętem przed zbrodnią leżą u podstaw dylematów moralnych bohaterki, wyrażanych zupełnie bezpośrednio:

Zbrojo! Czy i ty spółnikiem
 Jesteś tej zbrodni?
 (podkr. moje M.R.) [s. 231]

Być może jest to tradycja szkoły ukraińskiej, z którą Olizarowski był długo utożsamiany; tam przecież wojnę sytuuje się w kręgu topiki kryminalnej czy nawet rzeźniczej, nie zaś bohaterskiej.

Ten rodzaj wallenrodyzmu znajduje lepsze uzasadnienie w psychice ludzkiej; Hrabina w wydaniu Olizarowskiego nabiera cech postaci dramatycznej dzięki psychologicznej konkretności wizerunku – nie ma w nim sugestii cierpienia i bólu pojętych abstrakcyjnie w imię bliżej nie określonych wyższych ideałów. Dla bohaterki zawirowanie historyczno-polityczne, w którym uczestniczy, ma sens głęboko ludzki.

„To on! [Pułaski M.R.]... Ach Boże!... Jak tu ich ocalić?” (czyli także Generała M.R.) (s. 276). Hrabina kocha obu mężczyzn – co nie mieści

się w kanonie zachowań patriotycznych. Charakterystyczne, że w przeróbce scenicznej Leliwy (*Dokończenie* miało dwie inscenizacje – w Krakowie 2 XII 1893 i Poznaniu 17 IV 1895) zamieniono zaimiek „ich” na „go”, aby usunąć tę emocjonalną komplikację²⁵. Olizarowski lawiruje tu wyraźnie pomiędzy koncepcją dramatu charakterów a dramatu narodowego, gdyż w niearcydzielnym nurcie literatury polskiej są to najczęściej zjawiska odrębne.

Patetyczna spowiedź Hrabiny, która jest kulminacyjną sceną V aktu, wypada nie dość przekonująco, podobnie zresztą zasugerowana została iluzoryczna akceptacja nowego wcielenia Hrabiny-patriotki. Znamienna jest następująca scena rejestrująca reakcje innych bohaterów na jej gest podania ręki Generałowi:

KSIĄDZ MAREK

E w o! Co czynisz?

PULASKI

P o l k o!

ADOLF

K a r o l i n o!

Nasz ojciec gotów z trumny wstać...

[podkr. moje M.R.] [s. 281-282]

Bohaterka zostaje tu pokazana jako konglomerat ról, w które wchodzi w kontaktach z innymi ludźmi. Próbują oni odwołać się do którejś z nich, co potwierdza niepełność wzajemnych relacji. Przytoczona scena godna jest uwagi także z dzisiejszego punktu widzenia, bogatszego o doświadczenia teatru absurdu (porównanie z bohaterem Różewiczowskim, nazywanym raz Jankiem, Kaziem, to znów Henrykiem, Wiktoorem lub Zdzisławem pojawić się może raczej na prawach luźnej asocjacji, ale pozwala ono uchwycić obecną w dramacie XIX wieku tendencję do interakcyjnego przedstawiania postaci „obcej” – myślę tu zwłaszcza o dramaturgii Norwida).

Olizarowski w *Dokończeniu* – kreacja Karoliny jest tego dowodem – miał możliwość przedstawienia subtelного studium mimowolnego udziału człowieka w historii. Instynkt pisarski kłócił się jednak z poczuciem obowiązku wobec Mickiewicza (poświadczoneym zresztą później w *Pieśni u grobu Mickiewicza*) i świadomością twórczą pisarza. Truizmem jest stwierdzenie, że próba kontynuacji Mickiewiczowskiego tekstu staje się tu przeszkodą w rozwijaniu własnych możliwości, ale też bez pierwotnej wersji – tej swoistej tekstualnej podpórki – nie byłoby

25

Por.: Z. Markiewicz, T. Sivert *Melpomena polska...*, s. 60.

dla nich szans. Tak właśnie jest w przypadku Olizarowskiego, który kongenialnie podchwytuje niektóre impulsy utworu Mickiewicza.

Do tych osiągnięć należy z pewnością scena wymiany zdań między Generałem a Pułaskim:

GENERAL

[...] Jesteś moim jeńcem,

Panie Pułaski.

PUŁASKI

Jeńcem twym być może

Trup Pułaskiego, nie Pułaski.

GENERAL

Zgoda.

Wybór zostawiam panu Pułaskiemu.

Jak się podoba.

[s. 281]

Owa cyniczna ironia charakteryzująca typ poczucia humoru Generała współbrzmi idealnie z purnonsensowym sarkazmem Senatora z III cz. *Dziadów*²⁶ (Mickiewicz też zresztą kreował świadomie tę postać na zasadzie analogii do Senatora). Świadczy to bez wątpienia o dobrym słuchu dramaturgicznym Olizarowskiego.

5. Powyższe rozważania koncentrowały się na różnorakim oświetleniu podjętej przez Olizarowskiego próby kontynuacji dzieła Mickiewicza. Można w niej dostrzec wynik dwóch mechanizmów literacko-ideowych. Po pierwsze, byłaby to próba swoistej s z y f r a c j i, polegająca na nadbudowaniu ponad dziełem Mickiewicza własnej koncepcji dramatu o konfederacji barskiej. Zniesiona tutaj została Mickiewiczowska idea tworzenia wizerunku dla widzów z zewnątrz, przyjęto natomiast perspektywę dośrodkową, która prowadzi w stronę ideologicznego zamknięcia w kręgu mesjanizmu. Po drugie, mamy tu do czynienia z mechanizmem d e s z y f r a c j i, związanym z intuicją twórczą pisarza. Zaprezentowane na przykładzie wizerunku Hrabiny dykcja dramaturgiczna i wycucie sceniczne Olizarowskiego obnażają konflikt pomiędzy dwiema strategiami literackimi, którym umownie mogliby patronować Mickiewicz i Norwid. Tak więc splot mechanizmów szyfracji i deszyfracji uwyrażnia ambiwalentny charakter *Dokończenia*.

²⁶ Por.: A. Mickiewicz *Dziady*, Warszawa 1992, s. 256: «Książd Piotr: „Jestem braciszek.” – Senator: „Braciszek czy stryjasek, skądże to Waszeci / Wiedzieć, co po więzieniach robią cudze dzieci?»».

Tekst Olizarowskiego jest ciekawym świadectwem niezdecydowania kulturowego. Toteż ani Mickiewicz, ani Norwid nie mogą zdominować Olizarowskiego, jego piarstwo nie jest w stanie nabrać cech wyrazistych. Dlatego właśnie dążyłam do ukazania *Dokończenia* jako sfery literackiej potencjalności, szansy na napisanie dramatu narodowego w konwencji nieco innej niż mickiewiczowska. Szansa owa nie została wykorzystana, ale przecież nie efekt artystyczny jest najważniejszy w przypadku utworów drugorzędnych. Istotny zdaje się natomiast fakt, że dają one także możliwość oglądu tekstu w jego wewnętrznej dynamice. Odwołując się do sformułowania Janusza Sławińskiego, można powiedzieć, że pozwalają na „opis peryferyjnego zwierciadła, w którym przeglądają się centralne dzielnice literatury”²⁷.

Dokończenie wpisuje się w nurt literacki tworzący legendę konfederacji barskiej²⁸. Naturalnie, nie jest ono na tym tle oryginalne. Na uwagę zasługuje natomiast połączenie odrealnionych i abstrakcyjnych elementów mesjanistycznych i konkretnych żywych postaci (postać Karoliny). Chociażby z tego powodu warto kontynuację *Konfederatów barskich* rozpatrywać nie tylko jako przyczynek bibliograficzny do twórczości Mickiewicza.

Magdalena Rudkowska

Historia pewnej szczeliny

Właściwie tylko dwie inscenizacje naszej romantycznej dramaturgii wzbudziły po 1989 roku gorętsze emocje. Premiera pierwszej z nich odbyła się na scenie krakowskiego Starego Teatru.

²⁷ J. Sławiński *Jedno z poruszeń w przedmiocie*, w: *Teksty i teksty*, Warszawa 1991, s. 53.

²⁸ O jej odmianach i sensach ideowych – zob.: J. Maciejewski *Legenda konfederacji barskiej w literaturze polskiej XIX wieku*, „Prace Polonistyczne” 1986, seria XLIII.