

EWA CHOJNACKA

Z HISTORII KART NAJPIĘKNIEJSZYCH
HEROIZM I TRAGIZM
W *KRYJAKACH* MARII JEHANNE WIELOPOLSKIEJ



PODEJMOWANIE problematyki powstania styczniowego daje pretekst do rozważań nad kolejnym przełomowym wydarzeniem w dziejach narodu, które wpłynęło zarazem na specyfikę literatury polskiej II połowy XIX wieku. Ciężenie bowiem ideowe dzieł zamyka się w pytaniu o sens wielkiego zrywu, a także o możliwość funkcjonowania w rzeczywistości budowanej na powstańczych gruzach. Te i inne dylematy powracały chociażby na kartach utworów Elizy Orzeszkowej (*Pompalińscy, Nad Niemnem*), Marii Rodziewiczówny (*Pożary i zgliszcza*) czy Bolesława Prusa (*Lalka, Omyłka*)¹. Sceptycyzm pozytywistów wobec odzyskania wolności na drodze czynu zbrojnego ujawniał się zwłaszcza w środowisku stańczyków (*Teka Stańczyka*), którzy działania konspiracyjne uznali za niemożliwe do realizacji w obecnych warunkach politycznych². Reminiscencje i refleksy powstańczych wydarzeń odcisnęły piętno także na młodopolskiej świadomości ideowo-artystycznej. Poza próbą rozrachunku z niedawną przeszłością, ukazaną często z naturalistyczną bru-

- 1 J. Bachórz, *Powstanie styczniowe*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2009, s. 762–763; zob. też: J. Kulczycka-Saloni, «Złamałszy się na bohaterstwie zostali skromnymi pracownikami...», w: *Dziedzictwo literackie powstania styczniowego. Praca zbiorowa Katedry Historii Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego*, pod red. J.Z. Jakubowskiego, J. Kulczyckiej-Saloni, S. Frybesa, Warszawa 1964, s. 213–252; S. Fita, „Pozytywista ewangeliczny”. *Studia o Bolesławie Prusie*, Lublin 2008, s. 109–118.
- 2 G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996, s. 26–29; A. Dziadzio, *Wprowadzenie*, w: *Teka Stańczyka*, oprac. nauk. i wprowadzenie A. Dziadzio, Kraków 2007, s. V–XIII.

talnością, młodopolscy pisarze zwrócili uwagę na heroizm i bohaterstwo powstańców. Jednocześnie – jeśli można tak powiedzieć – ewoluował sposób postrzegania wydarzeń 1863 roku przez twórców poprzedniej generacji. Przykładem jest tu Orzeszkowa jeszcze w *Nad Niemnem* oceniająca powstanie przede wszystkim z perspektywy idei demokratyzmu, która wówczas odżyła, a w *Gloria victis*, posługując się mityzacją i sakralizacją, przedstawiła zryw styczniowy jako moment rozbudzenia świadomości narodowej³. Powstanie zajmowało ważne miejsce także w twórczości Stefana Żeromskiego. Wizja insurekcji 1863 roku zrastała się u autora *Popiołów* z tradycją rodzinną. Przeszłość wyłaniała się z opowieści szeptanych w domowym zaciszu, które były zarówno gloryfikacją cichych bohaterów, jak i przyczynkiem do refleksji nad współczesnością (*Rozdzióbią nas, kruki, wrony...*, *Uroda życia*, *Echa leśne*, *Wierna rzeka*)⁴. Szczególnie u pogrobowców powstania pamięć wydarzeń z 1863 roku jawiła się jako fenomen, który powracał zawsze, gdy rzeczywistość dawała nadzieje na odzyskanie wolności. Tak działo się w przypadku Andrzeja Struga (*Ludzie podziemni*) czy Gustawa Daniłowskiego (*Jaskółka*), u których legenda powstańcza ożyła w kontekście rewolucji lat 1905–1907 i działań narodowowyzwoleńczych 1914 roku (*Ojcowie nasi* Struga, *Z minionych dni* Daniłowskiego, *Zacisze* Wacława Sieroszewskiego)⁵.

Z konieczności pobieżne przywołanie literackich aktualizacji tematu nie pozostaje bez znaczenia dla analizy wizji powstania styczniowego zawartej w *Kryjakach* (1913) Marii Jehanne Wielopolskiej. Dzieło stanowi poprzedzony przedmową Stefana Żeromskiego cykl opowieści wydanych w pięćdziesiątą rocznicę insurekcji i wpisuje się w młodopolską konwencję ukazywania historii, w której realia ulegają zamgleniu na rzecz mitologizacji⁶. Utwór ten od dłuższego czasu zajmuje ważne miejsce w badaniach literackich⁷, w nowszych

3 J. Detko, *Orzeszkowa wobec tradycji narodowowyzwoleńczych. Zarys monograficzny*, Warszawa 1965, s. 254–255; E. Owczarz, *Kobiece doświadczenie historii – Orzeszkowa i Konopnicka wobec roku 1863*, w: *Dwie gwiazdy, dwie drogi. Konopnicka i Orzeszkowa – relacje różne*, pod. red. E. Ihnatowicz i E. Paczoskiej, Warszawa 2011, s. 230–235.

4 A. Hutnikiewicz, *Stefan Żeromski*, Warszawa 2000, s. 204–209; A. Zdanowicz, *Metafizyka i życie społeczne. Stefan Żeromski wobec problemów współczesności*, Warszawa 2005, s. 63–76.

5 J. Rohoziński, *Powstanie styczniowe w twórczości Wacława Sieroszewskiego, Gustawa Daniłowskiego i Andrzeja Struga*, w: *Dziedzictwo literackie...*, s. 359–396; G. Legutko, I. Sadowska, *Bojownicy słusznej sprawy. Wacław Sieroszewski i Gustaw Daniłowski wobec myśli i czynu Józefa Piłsudskiego*, Kielce 2007.

6 Por. J. Szcześniak, *O „Kryjakach” Marii Jehanne Wielopolskiej*, w: *Polska powieść historyczna XX wieku*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 1990, s. 124.

7 J.Z. Jakubowski, *W kręgu historii i współczesności (utwory Żeromskiego o roku 1863)*, w: *Dziedzictwo literackie...*, s. 330–358; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm*

opracowaniach, do których przyjdzie odnieść się w toku wywodu, bywa przywoływany w kontekście prowadzonych z różnych perspektyw badawczych prób opisu strategii artystycznych wykorzystywanych przez Wielopolską⁸.

ROMANTYCZNE KONTEKSTY. MASKI I GESTY W TEATRZE HISTORII

Dla refleksji nad wizją styczniowego zrywu ukazaną w opowieści autorki *Fauness* ważną podstawą stają się rozważania natury genologicznej. *Kryjaki* określane są utworem sytuującym się między rapsodem⁹ bohaterskim a powieścią utrzymaną w duchu poetyki młodopolskiej. Na synkretyzm gatunkowy i rodzajowy *Kryjaków* zwracała już uwagę Janina Szcześniak, za Michałem Głowińskim i Antoniną Lubaszewską posługując się terminem rapsod modernistyczny. W kontekście dzieła Wielopolskiej przez określenie to rozumieć należy swoiste uzgodnienie poezji i epiki młodopolskiej, którego cechą charakterystyczną czy dominantą jest historyczna i eksponująca elementy przyrodnicze świata przedstawionego wizyjność¹⁰. Rapsodyczność utworu warunkowana jest także przez wagę podjętego tu tematu, a dystynktywne cechy tego

i historia, Gdańsk 2001, s. 636; A. Witkowska, *Spod ziemi*, w: tejsze, *Wielkie stulecie Polaków*, Warszawa 1987, s. 198–201; J. Szcześniak, *O „Kryjakach...”, s. 119–131; J. Kądziała, Maria Jehanne Wielopolska*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski*, red. K. Wyka, A. Hutnikiewicz, M. Puchalska, t. 3, Kraków 1973, s. 459–460. Dorobku autorki nie uwzględnia *Bibliografia literatury polskiej „Nowy Korbut”*.

- 8 G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 201–227; D.M. Osiński, *Dandyski tekst o ciele. Przyczynek do teorii cielesności dandyski*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008, s. 141; tenże, *Marii Jehanne Wielopolskiej tekst lwowski*, w: *Modernistyczny Lwów – teksty życia, teksty sztuki*, pod red. E. Paczoskiej i D.M. Osińskiego, Warszawa 2009, s. 221; A. Baranowska, *Lady Paradox*, w: tejsze, *Perły i powroty. Szkice o literaturze międzywojennej*, Warszawa 1996, s. 53–61. W kontekście strategii pisarskiej realizowanej w przypadku innych utworów warto wspomnieć o pracy Anny Sowy, „*Gaśla w niej krew, którą zastępowała perfuma*” – „*Faunessy. Powieść dzisiejsza*” Marii Jehanne Wielopolskiej między literaturą wysoką a wykwinnym czytadłem, w: *Polska literatura wysoka i popularna 1864–1918. Dialogi i inspiracje*, red. I. Koczkodaj, K. Lesicz-Stanisławska, A. Wietecha, Warszawa 2011, s. 263–274 czy Ewy Paczoskiej, *Dojrzewanie, dojrzałość, niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004, s. 89–104.
- 9 Rapsodem określa się fragment większego poematu epickiego lub samodzielny utwór poetycki, napisany w patetycznym stylu i sławiący znanego bohatera lub ważne wydarzenie, bywa definiowany jako gatunek z pogranicza powieści i poematu prozą (por. J. Sławiński, *Rapsod*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1998, s. 461; M. Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Wrocław 1969, s. 264).
- 10 Por. J. Szcześniak, dz. cyt., s. 121.

gatunku wymuszają niejako opiewanie heroizmu wyróżniających się jednostek, które przez swoje działania zostają wyniesione ponad zwykłych śmiertelników. Tak rzeczywiście dzieje się w przypadku bohaterów opowieści – Stanisława Brzóska, Romualda Traugutta czy Franciszka Wilczyńskiego.

Badacze zajmujący się genezą rapsodu wskazują romantyczne tradycje gatunku, a jak wiadomo, literatura Młodej Polski matryce ideowo-artystyczne charakterystyczne dla romantyzmu przejmując wraz z całym ich sztafażem stylistycznym¹¹. Dialog *Kryjaków* z ideami romantycznymi ujawnia się zwłaszcza w kontekście obecnej w utworze myśli o moralnej misji narodu i wiary w jego odrodzenie, a pojawiające się w dziele Wielopolskiej wyraźne nawiązanie do mitu eleuzyńskiego wiąże się nadto z koncepcją prometeizmu realizowaną przez jednostkowych bohaterów. Kolejnymi refleksami romantycznymi są: motyw zaszczepiania idei walki w następnym pokoleniu¹² oraz przeciwstawienie wartości wewnętrznej temu, co ujawnia się na zewnątrz. Znaczące staje się w tym wypadku odwołanie do symboliki chochoła¹³:

Deszcz spokojnie płynął po ich nienaturalnie wydłużonych ciałach jak po słoniwym chochole, kryjącym nie wiadomo co.

Są takie chochoły – [...] – co kryją na sen zimowy krzaki płomiennej róży, aby z wiosną mogła na nowo zakwitnąć.

(148)¹⁴

Wskazane przez Szcześniak elementy kształtują mitologiczną wizję historii, która staje się nośnikiem wartości łączących przeszłość z teraźniejszością i przyszłością. Z drugiej strony dialog z ideami romantycznymi buduje Wielopolska, korzystając z typowych dla jej strategii pisarskiej narzędzi kształtowania świata przedstawionego. W utworze zaobserwować więc możemy elementy gry z konwencją, ujawniające się tu w myśl dandysowskiej estetyzacji i narcyzmu. Romantyczne symbole wyłaniające się w procesie katalogowania sekwencji zdarzeń i narracji autorka ukazuje w kostiumie modernistycznych stylów oraz tendencji. Dlatego też w *Kryjakach* Wielopolskiej kobieta staje się symbolem Polski¹⁵, prometeizm okazuje się rolą do odegrania w powstańczej historii, chochoł zaś stanowi jedną z figur definiujących problem cielesności. Idee romantyczne autorka *Fauness* przetwarza, konstruując

11 Por. A. Lubaszewska, *Mit – ethos – konstrukcja* („Duma o hetmanie” Stefana Żeromskiego), Wrocław 1984, s. 126.

12 J. Szcześniak, dz. cyt., s. 126–127.

13 Tamże, s. 126.

14 Wszystkie fragmenty utworu przytaczam według wydania: M.J. Wielopolska, *Kryjaki* (*O sześćdziesiąt trzecim roku opowieść z przedmową Stefana Żeromskiego*), Warszawa 1962. Po cytowanym fragmencie podaję w nawiasie numer strony.

15 G. Borkowska, *Cudzoziemki...*, s. 220.

– jeśli można tak powiedzieć – formę „tekstu egotycznego”, w którym próbuje dążyć do przewyciężenia lub choćby zneutralizowania martyrologicznej matrycy.

Warto zaznaczyć w tym miejscu, że rapsodyczny wymiar opowieści Wielopolskiej dopełnia zastosowana w utworze konwencja teatralizacji. Stąd też obraz świata uginającego się pod ciężarem powstańczej klęski najlepiej daje się odwzorować poprzez zastosowanie figury maski: „Wilczyński siadł u nóg rannego [Brzózki – E.Ch.] z widocznym postanowieniem czuwania. Chwilę patrzył w jego maskę śmiertelną – zadrżały mu usta bólem – potem skleiły mu się powieki i zasnął i on” (50). W tym przypadku motyw maski semantycznie dookreśla postawę Brzózki jako męczennika narodowej sprawy. Wskazuje na „rolę”, którą przyszło odegrać dowódcy w teatrze historii. Ta maska śmiertelna, wyrażająca ofiarność i trud bohatera, zrasta się z postacią powstańca, pozbawiając Brzóske tym samym jego indywidualnego rysu. Obraz ten powraca także w kontekście tragicznego dylematu bohatera: „Powiedzieć, że wszystkie drogi do ludu prowadzące były mu jednakie – czy tedy z torbą żebraczą, czy z maską pokątnego, wędrownego apostoła, czy wreszcie z tą sutanną, którą przywdział [...]” (54). Przywołanie figury maski nie jest więc tylko zabiegiem stylizacyjnym, staje się również nośnikiem znaczeń, wskazuje typy postaw ludzkich warunkowanych rzeczywistością przedstawioną w utworze. Zarówno maska śmiertelna, jak i maska wędrownego apostoła, określają postawę Brzózki zawieszoną między wyborem: zachować bezpieczny dystans czy wystąpić przeciw tyranii? Obie są maskami tragicznymi, wynikają bowiem z dziejowej konieczności.

Teatralizację zdarzeń przedstawionych potęgują obecne w opowieści gesty, które, tak jak gra masek, sugerują wizję powstania – sztuki dramatycznej. Wśród wielu takich teatralnych gestów najwymowniejszym okazuje się ten wykonany przez Romualda Traugutta w momencie egzekucji:

[...] pan Traugutt zatrzymał się na schodku ostatnim i powoli jął zdejmować okulary. A kiedy je zdjął, ostatnim nawykiem przetaił i rzucił jako przedmiot niepotrzebny już i bezużyteczny – a powieki na chwilę zamknął [...]. Nikt by nie przypuścił, że taki zwykły gest, jak zdjęcie okularów, może mieć w sobie tyle treści...

(97)

Zdjęcie okularów jest znakiem poddania się bohatera wyrokom losu. Dawid Maria Osiński wskazuje, że ów gest „[...] wyznacza wyraźny model uczestnictwa w kulturze, potęguje chwilowość ostatniości”¹⁶. Odwaga i heroizm łączą się w nim z uznaniem końca podjętej misji. Zamknięcie oczu czy kierowanie

16 D.M. Osiński, *Dandyski tekst o ciele. Przyczynek do teorii cielesności dandyski*, s. 141.

wzroku ku górze symbolizują odrzucenie wszystkiego, co łączyło Traugutta ze światem materialnym i wychylenie się ku wieczności. Tym samym wizja dziejów wkracza w nowy wymiar – tragiczne trwanie wśród powstańczej pogoty zostaje usankcjonowane perspektywą zbawienia.

Gesty wypełniają zawartą w opowieści wizję powstania. Chociażby gest położenia ręki Brzóska na ramieniu Wilczyńskiego jako wyraz solidarności w sporach ideowych, ale co ważniejsze – w sytuacji śmierci. Wymownym gestem okazuje się przywdzianie przez Brzóska i Wilczyńskiego białych koszul. Ważny jest także motyw zamykania i otwarcia oczu – symbol bezsilności, a także otwierania się na prawdę o powstaniu. Warto również przywołać gest żony Krajewskiego, która ponad otaczający ją tłum wznosi trzyletnie dziecko, wskazując je mężowi.

Konwencja teatralizacji ujawnia się w *Kryjakach* już na najbardziej podstawowym poziomie języka opowieści. Nie bez powodu pojawiają się tu takie określenia, jak rewia, akt czy komedia – „[...] zdawało się, że już nastąpił koniec okropności, że cały akt następny będzie tylko śmieszną komedią” (97). Steatralizowane są zarówno moment zgładzenia członków Rządu Narodowego, jak i scena śmierci Brzóska oraz Wilczyńskiego:

Pan Traugutt złożył ręce do modlitwy i patrzył w niebo, nie mrużąc już oczu. Pan Toczyński ucałował stryk jak dawni męczennicy i sam go sobie pchnął aż po krtań. Pan Krajewski uśmiechnął się do kata, który mu przewiązał brodę; [...].

(97)

Powstańcy stają się aktorami w tragicznym teatrze historii. Tylko działanie kata przerywa to przedstawienie: „Ujrzeliśmy, że pan Traugutt patrzy w nas i że otwiera usta, aby coś powiedzieć – w tej chwili jednak trzasnęła kat obcasem w schodki, na których pan Traugutt stał” (98). Przed oczami widowni rozgrywa się dramat walki dobra ze złem oraz dramat niewypowiedzenia. Podobnej sytuacji doświadcza także ksiądz Brzóska: „[...] chciał krzyknąć całą pierśią temu kochanemu tłumowi: Niech żyje ojczyzna! – ale uderzono w bębny z wściekłością” (147). Przywołane tu sceny dopuszczają możliwość odegrania przez osoby tego dramatu wyłącznie ról bohaterskich. Wilczyński na chwilę przed egzekucją musi zatem przybrać radosne oblicze, które kieruje w stronę łkającej kobiety. Brzóska w ciszy i skupieniu nakłada na siebie śmiertelną koszulę. Zarówno w przypadku jednego, jak i drugiego wizerunek herolda narodowej sprawy przyjmuje wyraz tragicznego pierrota, bezwiednie wystawionego przed oczy tłumu.

PRAWO HISTORII, HEROIZM I TRAGIZM

Rapsodyczność i teatralizacja trafnie definiują cechy utworu Wielopolskiej, niemniej należy także zwrócić uwagę na te elementy *Kryjaków*, które pozostają charakterystyczne dla gatunków powieściowych. Szcześniak wymienia wśród nich epickie zakończenie czy niejednorodność w kreacji postaci¹⁷. Powieściowość *Kryjaków* sprzyja rozluźnieniu „rygoru” takiej analizy, która chciałaby dzieło widzieć tylko jako rapsod, swą poetyką wymuszający niejako konstruowanie bohaterów nieskazitelnych. W tej perspektywie rekonstrukcja i ogląd ambiwalentnych wizerunków powstańców, wnikliwa penetracja ich świadomości czy rozbiór luźno powiązanych ze sobą epizodów opowieści pozwalają odbiorcy wyjść poza aktualizujące się w utworze elementy romantycznej matrycy. Służą temu właściwa dla powieści narracja spersonalizowana, jak i fragmenty wplecionej w tkankę opowieści publicystyki opisującej konflikt kleru i bojowników rozgrywający się na tle styczniowego zrywu. Zamieszczając maksymy i fragmenty prasy, autorka czyni je komentarzem, a zarazem odrębnym głosem w powstańczej opowieści. Innym razem włącza je w sekwencje zdarzeń i narracji. Ów dyskurs wyłania się zarówno w sytuacji spotkania Brzóska z biskupem podlaskim, jak i w epizodach ogniskujących się wokół kwestii pojmowania wolności czy wizji ojczyzny. Fragmenty dokumentu historycznego¹⁸ niekiedy przeplatają się ze sferą projekcji pojawiających się w świadomości bohaterów, innym razem znowu z opartymi na enumeracji opisami przyrody.

Przekraczanie granic stylowych i konwencji oraz towarzysząca mu eksponująca szczególnie epicka prezentacja rzeczywistości przedstawionej powodują, że opowieść Wielopolskiej, a tym samym zawarta w niej wizja powstania, przybiera postać prezentacji nacechowanej sztucznością, która wynika z łączenia często przeciwstawnych rozwiązań artystycznych. Mamy więc w *Kryjakach* do czynienia z hybrydycznością formy, w której obrębie dochodzi do przemieszania stylów wysokiego i niskiego¹⁹, a taka stylizacja może sytuować utwór Wielopolskiej na granicy kiczu, umożliwia rozpatrywanie go jako przykład literatury popularnej. Wszystkie wskazane tu konteksty stylowe i gatunkowe, pozwalają stwierdzić, że w utworze Wielopolskiej mamy do czynienia z aktem kreacji obrazu powstania styczniowego dokonującym się w procesie przetwarzania jakości estetycznych. Nie jest to bez znaczenia w refleksji nad historią, w której heroizm wiąże się zarazem z tragizmem.

17 J. Szcześniak, dz. cyt., s. 127–128.

18 Np. fragment *Listu otwartego hr. Jerzego Moszyńskiego do dr Henryka Jordana*, mowy księdza Kajsiewicza z 1863 roku czy nawiązanie do dzieła Lisieckiego o margrabim Aleksandrze Wielopolskim oraz statutu organicznego Królestwa Polskiego.

19 Por. A. Sowa, dz. cyt., s. 274.

Ślady tragizmu w *Kryjakach* są zauważalne na poziomie prezentacji i de-skrypcji powstańczej rzeczywistości. Tę rzeczywistość warunkuje obraz podlaskiego lasu, jakby zamkniętego świata, w którym dopełnia się prawo dziejów:

Las głuchy, zimny – schronisko im – ale i zasadzce wroga schronisko – i trochę tego żelaziwa marnego w ręku, co ojczyźnie drogę ścielić miało do wolności.

[...] gdyby późniejsi bojownicy cofnąć się mogli wstecz i spojrzeć w otchłanie lasów, gdzie ginęli bezimiennie [...], nie mając nawet dziecinnego zaszczytu chorągiewnej płachty na froncie ani błyszczącego munduru, [...] – ani nadziei, że wyjdą cało.

(15–16)

Las, który określa się jako „tabernakulum narodu”, okazuje się także przestrzenią śmierci. Daje on tylko pozór bezpieczeństwa, a każde ujawnienie się grozi utratą życia. Miejsce to, przenikliwie zimne, staje się areną ostatniego heroicznego aktu walczących, a zarazem ich klęski. Jest grobowcem skrywanym poległych w słusznej sprawie. Leśna gęstwina przybiera kształt trumiennej ściany, spoza której dobiegają tylko odgłosy bitew, jest jak odmět odbierający poczucie pewności siebie i trwałości zapadającego się pod ciężarem przemocy świata. Rozbity oddział księdza Brzóska pozostaje tu sam na straży narodowych wartości. Jedynym przyjaznym miejscem jest kryjówka dowódcy – ostatni bastion chroniący przed siłą wroga.

Prezentacja przestrzeni wiedzie nie tylko do sakralizacji wizji insurekcji, lecz także określa los powstańców w otaczającej ich rzeczywistości. Las determinuje egzystencję walczących skazanych na nieustanne mierzenie się zarówno z uciskiem ze strony wroga, jak i z zimnem, przesywającym licho odzianych żołnierzy. Wyidealizowany portret bohaterów, służący krzewieniu rycerskiego etosu, siłą rzeczy zostaje dopełniony obrazem ich nędzy:

Garderoba ich to właściwie coś, czego nazwać nie można żadnym krawieckim terminem. Kolor jej tylko jest zdecydowanie brunatnym. Brunatne są reszki sukna, wiszące ochłapami na brunatnych resztkach koszuli, z której prześwieca zwycięsko brunatne, owszone ciało [...].

(14)

Poszukiwanie śladów tragizmu w opowieści Wielopolskiej prowadzi do rozpoznania symptomów dziejowej konieczności. Historia określa i definiuje ludzką kondycję, warunkuje także uwikłanie jednostki w sytuację bez wyjścia, rodzi dylematy między tym, co ludzkie, a tym, co można odczytywać w kontekście uniwersalnego prawa. Podobna myśl historiozoficzna ujawniła się wcześniej w dramatach Juliusza Słowackiego (*Kordian*) czy Zygmunta Krasińskiego (*Irydion*, *Nie-Boska komedia*), w których historia wykazywała cechy wyższej konieczności²⁰. Rozpoznawana jako tajemnicza siła, nakazywała po-

20 Maria Janion przywołuje tu zwłaszcza *Irydiona* Krasińskiego, w którym poeta nawiązywał do myśli Pierre'a Simona Ballanche'a. Historia w tym wypadku ujawnia się

rzucić prywatne szczęście, by stanąć na szafku narodowej sprawy. W opowieści Wielopolskiej nie mamy jednak do czynienia z typowym dla autora *Psalmów przyszości* providencjalizmem, zmienia się także zespół środków, za pomocą których historia oddziałuje na jednostki.

Nie bez powodu zatem w *Kryjakach* bojownicy zostają określani jako „karta historii”, co sugeruje, że mają oni swój udział w tworzeniu dziejów, a zarazem podlegają ich prawom. Powstańcze bowiem wydarzenia są realizacją jakiegoś wyższego, niedającego się zgłębić planu. Stąd też mowa o konieczności umacniania bohaterstwa mimo braku jego racjonalnych przesłanek – „Zmuszeni byli mieć bohaterstwa dozę podwójną, tę mianowicie, która tkwi wewnątrz bohatera i tę, którą dopiero wytwarza podnieta jakaś zewnętrzna” (15). Jednocześnie w koncepcję deterministycznej historii wpisuje się bezgraniczna wiara powstańców, że wobec prawdy o dopełniającej się klęsce są zobligowani za wszelką cenę trwać na straży narodowych wartości:

Wierzyli ślepo, że tam, poza nimi, poza ich wedetą, [...] zbroją się cicho tysiące [...]. Tej wielkiej, powstającej armii oni są wedetą, której zejść z posterunku nie można ani spocząć.

Jakżeby się gotowali tamci, gdyby nie wiedzieli, że stoi straż milcząca nad płomieniskiem ich marzeń, ich byłych i przyszłych walk? (16–17)

Do tej chwili ani zagasnąć ich płomieniskowi, ani im zejść nie było wolno.

(33)

Powstańcy pozostają nieugięci, gdyż wymaga tego moment dziejowy determinujący przyjęcie postawy bohatera mimo nasilającego się zmęczenia. Ich wiara jest ślepa, co sugeruje, że swą świadomość i wolę bez namysłu podporządkowują prawom historii. Tragiczne staje się więc utwierdzenie w pewności, że obecna sytuacja walczących jest tylko stanem przejściowym, gdyż zbroją się hufce idące z pomocą rozbitemu oddziałowi. Tragiczną jest również wiara w potrzebę umacniania heroizmu powstańców, aby mogli być oni wzorem dla innych walczących. Ta właśnie wiara ma wymiar konieczności, wobec której musi ugiąć się indywidualne pragnienie. Nie inaczej jest w przypadku miłości do ojczyzny, doświadczanej jako śmiertelne w skutkach uczucie, bezwzględnie opanowujące umysły bohaterów, manifestujące się w ich wizjach i projekcjach. Tajemnicza siła ujawnia się także w momencie stracenia członków Rządu Narodowego: „Skazańcy podali sobie ręce w milczeniu, prędko i prędko ucałowały krzyże [...] jakby gonieni niewidzialną siłą, zaczęli iść po schodkach na szafot” (96–97).

jako układ, gra sił, które są zawsze poza i ponad jednostką (zob. M. Janion, *Między Przeznaczeniem a Opatrznością*, w: tejsze, *Prace wybrane*, pod. red. M. Czerwińskiej, t. 2: *Tragizm, historia, prywatność*, Kraków 2000, s. 234–235).

Rozpoznawanie śladów tragizmu każe postrzegać działania bohaterów w kontekście powinności, która staje się przyczyną rozdźwięku między wewnętrznymi pragnieniami a wyższą koniecznością. W tym względzie bardzo ważna jest postać księdza Stanisława Brzóska – dowódcy oddziału powstańców. W pierwszym planie rysuje się portret bojownika stojącego do walki i za wszelką cenę podtrzymującego wiarę w sens podejmowanego czynu. Ujawniane motywacje czynią go bohaterem heroicznym, choć z drugiej strony podtrzymaniu rycerskiego etosu towarzyszą także uczucia ciągłej niepewności czy lęku:

On wiedział sam najlepiej, jak dręczącą, [...] staje się chwilami tęsknota do wiecznego spoczynku. Słuchał więc milcząco, gdy dysputowali, [...], ale gdy padło choćby przelotnie słowo: śmierć – zrywał się natychmiast i stawał przed nimi najeżony, dyszący, jakby ostatnim tchem zasłaniał ten ostatni szaniec ojczysty.

(33–34)

Historia nawet na chwilę nie pozwala zapomnieć dowódcy o posłudze. Brzóska jest skazany na nieustanne czuwanie, a doświadczenie stania na posterunku okazuje się równoznaczne z podporządkowaniem się konieczności. Trwanie na straży jest dla księdza konsekwencją podjętej przez niego misji rozbudzania i podtrzymania wiary w powodzenie zrywu. Czuwanie nad ochroną bohaterstwa trwa aż do chwili stracenia Brzóska na szubienicy. Moment, w którym duch walki zdaje się załamywać, a dramatyczne położenie powstańców rodzi pragnienie śmierci, warunkuje też określoną reakcję Brzóska. Dowódca reaguje wówczas natychmiast, gdyż poczucie obowiązku i wiary graniczącej z obłędem nie pozwalają mu trwać spokojnie w obliczu możliwej autodestrukcyj, która zaprzęta przeciw i jego świadomość – okazuje się bowiem, że również i jemu towarzyszy pokusa, by przerwać cierpienie, dostąpić wybawienia od męki trwania w powstańczej rzeczywistości. Drzemiące w głębi duszy pragnienie wyzwolenia zostanie zaakcentowane także później, dopełniając aktu przysięgi składanej przez bojowników:

Wszędzie [...], wymagano od żołnierzy przyrzeczenia, że się śmierci bać nie będą – jeden tylko Brzóska zaprzysięgał swoich, że nie będą się rwali do śmierci, że nie będą płakali nad trwałością życia.

Bo w nim samym grała już śmiertelna tęsknota na harfie wielostrunnej.

(35)

Bohater tkwi w sytuacji rozdźwięku między własnymi pragnieniami a postawą sankcjonowaną prawem dziejów. Musi podjąć ogromny wysiłek, by z jednej strony podtrzymać heroizm powstańców, z drugiej zaś, by zwalczać wewnętrzną słabość i nie zdradzać oznak ugięcia się pod ciężarem doznawanego bólu. Działanie bohatera to proces przewycięzania słabości, wyraz

wewnętrznego dramatu rozgrywającego się na antypodach męstwa. Brzóska zdaje sobie sprawę, że obnażenie tych słabości (zwłaszcza jeśli będzie reakcją powszechną) stanie się przyczyną klęski powstańczej. Akt odnowienia przysięgi musi być więc utwierdzeniem męstwa walczących, a zarazem poszukiwaniem ratunku dla chwiejącej się woli przetrwania bohatera: „[...] kolebkę ojczyzny w rękę niesiemy. Gdybyśmy padli przedwcześnie, kolebka ta stanie się trumną. Grandgardą jesteśmy ojczyzny...” (34). Dowódca daje tym samym wyraz straszliwej świadomości powstańczego losu, niepozostawiającego możliwości podjęcia innych decyzji niż te, które wynikają z potrzeby chwili. Odpowiedzialność za los ojczyzny jest dla Brzóski bolesnym stygmatem, z jednej strony wzmacniającym jego heroizm, z drugiej przydającym jego postaci wymiar tragiczny.

Max Scheler, analizując istotę tragizmu na podstawie tragedii greckiej, wskazywał na zjawisko węzła tragicznego, warunkującego pojmowanie tragedii jako zatrzaśnięcia²¹. Friedrich Schiller podkreślał rolę konfliktu tragicznego, podyktowanego ogólnym porządkiem świata²². Tragizm bywa też pojmowany jako wykładnik egzystencjalny determinujący obecność człowieka w świecie²³, określa położenie jednostki ludzkiej w sytuacjach granicznych, które niezależnie od podejmowanej decyzji zawsze wiodą ku klęsce, wikłają w dylematy bez wyjścia. W *Kryjakach* ślady węzła tragicznego ujawniają się w losach Brzóska w momencie, gdy znajduje się on w klasztorze, przyniesiony przez swych towarzyszy. Godziny nocne są sprzyjającą aurą rozbudzają świadomość dopiero co wyrwanego śmierci powstańca. Bohater dokonuje wówczas retrospekcyjnego oglądu swych życiowych motywacji i wyborów z jednej strony wiodących go na drogę kapłańską, z drugiej zaś naznaczających dołą żołnierza:

Co mówić ? co mówić na prymicyjnym kazaniu?! [...].

Powiedzieć, że ukochał lud ponad wszystko i nie znał doń pewniejszej drogi jak droga księżej kariery?

Powiedzieć, że tylko jedno miał istotne powołanie: wejść między lud i o Polsce mu mówić, śpiącej w trumnie serc polskiego chłopca?

(53–54)

Znów – jak widać – zostaje zasygnalizowany rozdźwięk między rzeczywistymi pragnieniami księdza a potencjalną drogą ich realizacji. Rysujący się

21 M. Janion, *Tragizm*, w: tejsze, *Prace wybrane...*, s. 19.

22 I. Sławińska, *Tragedia w epoce Młodej Polski. (Z zagadnień struktury dramatu)*, Toruń 1948, s. 12.

23 A. Tyszczyk, *Od strony wartości. Studia z pogranicza teorii literatury i estetyki*, Lublin 2007, s. 90–99, 129–130.

dysonans wynika ze świadomości, że godności kapłańskie nie czynią zadość powołaniu zbliżenia się do ludu. Scena mszy prymicyjnej Brzóska odzwierciedla problem rozdarcia między prawem kościelnym, któremu jest podporządkowany z racji stanu duchownego, a nadrzędnym prawem, warunkowanym historią. Ta ostatnia z kolei wymaga od niego ofiary i poświęcenia, rezygnacji z kościelnych godności, by w płaszczu nędzarza dźwigać na swych barkach ciężar powstańczego doświadczenia. Nie bez powodu zatem wizerunek spoglądającego dostojnie proboszcza zostaje przeciwstawiony obrazowi prostego ludu:

Tak zaczął i urwał, bo dusiły mu gardło lzy i uniesienie, i wstręt do kłamstwa, i urwał, bo stał w krzyżowym ogniu dwóch spojrzeń: patrzył weń proboszcz z amarantowego fotelu i patrzył w niego lud – podlaski, cichy, zadumany lud – z zdeptanej podłogi kościelnej.

(54–55)

W zależności od podjętej decyzji Brzóska musi wystąpić albo przeciw prawu kościelnemu (prawu ludzkiemu), albo przeciw nakazom wyższym (prawu ponadludzkiemu), czyli historii. Z jednej strony skazany jest na ekskomunikę i potępienie ze strony hierarchii kościelnej, a jednocześnie na naznaczony krwią i cierpieniem los powstańca, z drugiej zaś skazuje siebie na wyrzuty sumienia. Tak jak w przypadku tragedii antycznej, żadne z rozwiązań nie jest rozwiązaniem dobrym, nie sposób też ich pogodzić.

Abstrahując od analizowanej tu konkretnej sytuacji księdza Brzóska należy zaznaczyć, że ślady konfliktu tragicznego w opowieści Wielopolskiej sytuują podejmowane refleksje w kontekście rozpoznawalnego w utworze etycznego napięcia między dobrem i złem, które mają swoje reprezentacje odpowiednio: w jednostkach czujących swe posłannictwo oraz tyranizującej władzy rosyjskiej. Cechy tej ostatniej ma w świetle *Kryjaków* także władza hierarchów kościelnych, wykazujących postawę lojalizmu wobec zaborcy. Konflikt tragiczny zostaje więc zarysowany w pojedynczych losach bohaterów, ale rozgrywa się w kontekście dotyczącej ogółu sytuacji wyboru między postawą uległości a postawami bojowników, składających swe życie w poczet wolności. Dochodzi tym samym do sytuacji, w której heroizm i tragizm ujawniają się w sprzężeniu, czego najlepszym przykładem jest scena mszy prymicyjnej Brzóska.

KU PRAWDZIE O POWSTANIU

Rozważania o ujawniającej ślady tragizmu wizji insurekcji skłaniają do podjęcia analizy przedstawionego w narracji Wielopolskiej stopniowego odkrywania prawdy o realnym wymiarze zrywu z 1863 roku. Proces ten odzwier-

ciędlą przekonanie o konsekwentnym wypełnianiu się wyroków powstańczego losu. W *Kryjakach* można wyróżnić trzy główne momenty, które demaskują iluzoryczność wszelkich nadziei powstańców i przybliżają ich do katastrofy. Pierwszy moment wyłania się w toku dyskusji Brzóska z biskupem podlaskim wypowiadającym prawdę o rzeczywistej motywacji duchownych angażujących się w ideę powstania. Do głosu dochodzi wówczas krytyka metod działania bojowników. Owa prawda pobrzmiwa straszliwym echem w świadomości bohaterów, którzy stają bezsilni wobec przedstawionych faktów: „Ksiądz Brzózka słuchał z zamkniętymi oczyma. Zubowicz i Tournelle kotłowali się na nogach wahadłowo, pomrukując – Wilczyński bladły patrzył w biskupa jak w tęczę, Szczuka obu dłońmi zakrył twarz [...]” (64). Ujawnianie w toku polemiki argumenty Brzóska można traktować jako desperacką próbę stawiania na piedestał idei czynu przeciw lojalizmowi Kościoła, który podkopyje wiarę w jedność narodu. Z drugiej strony słów duchownego słucha z zamkniętymi oczyma, jakby manifestował opór wobec przedstawionych mu faktów. Natomiast biskup wyraźnie sugeruje opowiedzenie się hierarchii kościelnej po stronie przemocy – jego postawa uosabia szereg przywołanych przez Brzóska w toku opowieści przykładów z działalności duchowieństwa, jak się okazuje, kierującego się nie ideą wolności narodu, ale pragmatyzmem:

– Naszą ojczyzną jest Kościół. [...] Usłuchaj rady księdza Kajsiwicza mówiącego: „Jeśli chcecie być nie kapłanami katolickimi, ale kapłanami Polski ubóstwionej, do czego świeccy zapaleńcy dążą – zamiast białej komży Boga miłosierdzia i pokoju wdziejcie czerwoną bluzę, wynieście Przenajświętszy Sakrament z Kościoła jako przesąd średniowieczny [...]”

(70–71)²⁴

Kolejny moment, w którym dokonuje się proces ujawniania tragicznej prawdy o powstaniu, jest warunkowany sytuacją o p o w i a d a n i a. Akt

24 Przywołana scena w pewnym stopniu nawiązuje do *Kordiana* Słowackiego, którego tytułowy bohater również doświadczył zawodu ze strony duchowieństwa. Ostatecznie została zachwiana wiara we wstawiennictwo Kościoła w walce ze złem dotykającym uciemiężony naród. Stanowisko biskupa jest w tym względzie reminiscencją niewzruszonej postawy papieża, która na zawsze przekreśliła możliwość wspólnego dialogu w boju o słuszną sprawę (por. J. Słowacki, *Kordian*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, wyb. dokonał A. Ważyk, t. 3, Warszawa 1954, s. 53). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że epizod ukazujący konfrontację Brzóska z biskupem podlaskim koncentruje się na krytyce postawy duchowieństwa, tak silnie akcentowanej przez Wielopolską u progu wydarzeń 1914 roku. Autorka podejmuje kwestię oportunistów duchownych wobec powstańczego czynu, porównując go z lojalizmem kleru, niechętnego formacjom militarnym, kształtującym się w kręgu piłsudczyków (zob. J. Kądziała, dz. cyt., s. 459; A. Baranowska, dz. cyt., s. 56).

deziluzji osiąga punkt krytyczny w chwili oznajmienia wieści o upadku Rządu Narodowego:

Piękna panna przypatrywała mu [księdzu – E. Ch.] się ciekawie a z niedowierzaniem:

– To wy nie wiecie, że dawno już nie ma Rządu Narodowego?!

Jak ptak ogromny a posępny, [...] spadła nagle cisza na jar i jak ów przedpotopowy sęp wżarła się w mózgi i serca.

(94)

Prawda o klęsce Rządu Narodowego wybrzmiewa tu jeszcze dobitniej, dlatego że wypowiadająca ją bohaterka czyni całą relację odpowiedzią na ostatnie nadzieje na ratunek, którego powstańcy oczekują od Traugutta. Wylaniające się z tej opowieści obrazy ostatnich chwil życia dyktatora oraz jego towarzyszy stają się dla dowódcy i Wilczyńskiego prefiguracją ich przyszłego losu, torując drogę refleksji o nieuchronności zbliżającej się śmierci.

Odkrycie prawdy o powstaniu dopełnia się wraz z dotarciem kozaków do kryjówki Brzóska. Zdarzenie to jest równoznaczne z utratą przez bojowników ostatniego szansa ojczyzny, poddanego teraz w ręce wroga. Przemoc osiąga w tym miejscu punkt krytyczny, manifestując się w kozackim bestialstwie. Zarówno Wilczyński, jak i Brzóska wiedzą, że muszą zginąć – dojście do prawdy jednoznaczne jest z koniecznością zapłacenia najwyższej ceny. Scheler – warto go tu przywołać – mówił o *s m u t k u t r a g i c z n y m*, który charakteryzuje się chłodem i spokojem. Nie towarzyszy mu aktywna rozpacz, agresywne wzburzenie²⁵. W przypadku Brzóska świadomość przyszłego losu sprawia, że poddaje się jego wyrokowi bez protestu. Tragiczny smutek jest tu bowiem jedyną postawą, jaką może wyrazić jednostka, z jednej strony dostrzegająca własną małość w konfrontacji ze światem, z drugiej mająca świadomość bycia nośnikiem moralnie zwycięskich wartości i postaw.

CHRZEŚCIJAŃSKIE SACRUM. PROBLEM CIERPIENIA I ŚMIERCI

W refleksji nad tragicznymi kontekstami wizji powstania ważne miejsce zajmuje obecność sacrum ujawniającego się w świecie przedstawionym *Kryjaków*, zwłaszcza zaś sacrum chrześcijańskiego. Nie bez powodu las zostaje nazwany „tabernakulum narodu”, a bohaterka przybywająca do kryjówki Brzóska przypomina anioła. Znacząca okazuje się także kreacja powstańców, których wizerunki są porównane do świętych hostii: „Zakołysał się Brzózka lekko, nie skrzywiwszy nawet twarzy. Potem kat trącił drugi stołek i obaj wisielcy

25 M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, w: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler, *O tragedii i tragiczności*, przeł. W. Tatarkiewicz, T. Tatarkiewiczowa, R. Ingarden, wyb., przedm. i oprac. W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 64–65.

jęli się chwiać w rozwilgniałym na szczyt powietrzu niby dwa białe ofiarne komunikanty, podawane niebu drżącą ręką” (147–148). Pierwiastek sakralny pojawia się zwłaszcza w momencie mającej nadejść śmierci bohaterów. Tłum będący świadkiem egzekucji pochyla głowy przed straceńcami jak przed najświętszym sakramentem. Obraz ginących powstańców stanowi nawiązanie do męki Chrystusa, którą przecież odczytywać trzeba jako zapowiedź nowego życia. Ewangeliczna reminiscencja ujawnia się także wcześniej w kontekście podkreślenia wierności idei czynu, deklarowanej przez Wilczyńskiego: „I położył Brzózka dłoń na ramieniu Wilczyńskiego, jakby chciał rzec: «Za te słowa, co padły z ust twoich, ty jeden będziesz ze mną w raj – w najważniejszym raj – ofiarnej męki i ostatecznego poświęcenia»” (107). Warto zaznaczyć, że także akt zdrady Żyda, prowadzący do wydania dowódcy, przywodzi na myśl dramat Syna Bożego, który rozegrał się w Ogrodzie Oliwnym. Judaszowe srebrniki zostały jednak zamienione na obłędny ból, którego doświadcza ciało Symchy. Obecność sacrum (także determinującego losy wielkiego zrywu i koleje jego cichych bohaterów) w rysującej się wizji wydarzeń 1863 roku – jak widać – wchodzi w *Kryjakach* w dialog czy może sprzęga się z tragizmem o antycznej proveniencji.

Obecna w utworze symbolika ewangeliczna okazuje się więc nośnikiem uniwersalnych treści, w dużym stopniu warunkuje także aktualizującą się tu estetykę wzniosłości²⁶, która kształtuje wizję przeszłości naznaczoną patosem. W tym świetle narracja Wielopolskiej przestaje być jedynie opowieścią o wydarzeniach 1863 roku, kwestie historii, tragizmu, heroizmu i ofiary łączą się tu z szeroko pojętą ideą przebaczenia czy wierności wartościom moralnym, wiążą dzieło z problemem godnego znoszenia cierpienia i ufności w jego sens. Jednocześnie dokonuje się potwierdzenie słuszności samej idei zrywu, urastającego do rangi dogmatu. Widać to wyraźnie w momencie, gdy dochodzi do utożsamienia Boga z ojczyzną: „Ludzie pochyłili głowy przed monstrancją, a wokół szumiała ulewa swoje: *Te Deum laudamus...* ciebie ojczyzno, któraś jest Bogiem, chwalimy...” (146). Dlatego też kleryk-profos snuje wizję ojczyzny jako świętej kaplicy. Stąd również przewijające się w jego świadomości wspomnienie Matki Boskiej, która kazała mu stanąć do walki o wolność.

Równie ważny w kontekście refleksji nad tragizmem jest także obecny w *Kryjakach* temat cierpienia i śmierci. Ta ostatnia nierzadko staje się w powieści-rapsodzie wybawieniem, wyeksponowaniu ulega jej pozytywny wymiar, o czym świadczą chociażby losy Żyda Symchy. Dla bohatera śmierć jest

26 W wzniosłości zob. J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000, s. 165.

jedynym remedium na ból, który łamie jego heroizm. Stąd też, wobec strasznej świadomości potęgi cierpienia, Żyd wyraża jej pragnienie: „– Dobij mnie – błagał Symcha uparcie – a jeśli nie chcesz, to powiedz księdzu Brzósce... niech zmieni... zaraz... kryjówkę, abym go nie wydał... [...]” (113–114). Ból przejmuje bowiem kontrolę nad bohaterem, który traci poczucie racjonalności własnych działań i w końcu ulega naciskom kozaków:

Wówczas [...] zatańcowały miliardy gwiazd pod jego powiekami – pałaca żerdź bólu wwierciła się błyskawicznie w mózg [...].

– Pokażesz?! – pytali.

Tedy skinął głową, że tak.

Nie wiedział już, że zdradza – nie wiedział już nic zgoła – jak zwierz tylko chronił się przed owym piekielnym, szatańskim bólem, odpowiadającym na każdorazową jego przeczącą odpowiedź.

(117)

Nie przypadkiem ból zostaje tu opisany za pomocą leksyki infernalnej. Wyraźnie staje się przyczyną klęski, jest czynnikiem inicjującym akt zdrady narodowej sprawy. Losy Żyda ukazują zatem dramat cierpienia. Siła męstwa blednie w obliczu lęku przed bólem, który wytrąca egzystencję z normlanego jej toku. Dlatego Brzóska zdejmuje z niego piętno zdrajcy. W zmasakrowanej twarzy Symchy odczytuje bowiem mękę człowieka, który mimowolnie zaprzeczył dotychczasowym ideom: „– Nie on zdradził, towarzysz miły i dobry. Nie on. Męka jego zdradziła nas” (121).

Cierpienie i śmierć ukazane są w utworze Wielopolskiej w całej ich grozie, z drugiej zaś strony ulegają nobilitacji. Śmierć przerywa cierpienie i staje się warunkiem koniecznym do zaistnienia nowego życia. Theodor Lipps wskazywał, że śmierć „ukazuje moralną wartość bohatera”²⁷. Rzeczywiście, taki jej wymiar dostrzec można w scenie stracenia bojowników narodowej sprawy. Dla Brzóska tłum przyglądający się egzekucji jest odzwierciedleniem tej samej determinacji i gotowości poświęcenia, które i jego pchnęły do powstania. Tym samym utwierdza się w przekonaniu, że jego misja wypełniła się, a składana przez bojowników ofiara nie była daremną:

Zwrócił twarz ku Wilczyńskiemu prawie że promienną:

– Wolno nam już umrzeć drogi! – rzekł szybko – Gdy ONA zapotrzebuje rąk, będą inne, i tęższe, i młodsze, i zawsze gotowe do broni...

(146–147)

Zagadnienia cierpienia i śmierci to kolejne obszary uzgodnienia heroizmu z ujawniającymi się w *Kryjakach* śladami tragizmu. Nie należy jednak zapominać, że koncepcja śmierci rozumianej w wymiarze symbolicznym

27 I. Sławińska, dz. cyt., s. 14.

– jako droga ku wyzwoleniu, zostaje w powieści zespolona z wizją śmierci oglądanej z perspektywy fizycznego aktu. Jej świadectwem są obrazy pobitych w powstańczych lasach. Mieści się tu także motyw haniebnej śmierci na szubienicy, wieńczącej losy Traugutta czy Jeziorańskiego. W obliczu tej śmierci do głosu dochodzi tęsknota za życiem, wyraźnie zasygnalizowana w przypadku Franciszka Wilczyńskiego: „Może to ta «Jagoda», którą mu przeznaczali, gdzieś aż spod Radzymina, na żonę? Żal mu ścisnął serce. Hej kraśna dziewczyna! jedyna wśród wszystkich!...” (145). Problem śmierci w dziele Wielopolskiej łączy się bezpośrednio z doświadczaniem lęku i tęsknoty, które inicjują z kolei mechanizmy przezwycięzania tych uczuć. Brzóska pokonuje strach przed śmiercią siłą miłości do zgromadzonego tłumu. Wilczyński swój żal za życiem wypiera przez pomniejszenie rangi ziemskich wartości na rzecz przyszłej nagrody.

HISTORIE PRYWATNE – HISTORIA ZBIOROWA

W opowieści autorki *Fauness* mamy do czynienia z tworzeniem mikrohistorii²⁸. Wizja powstania rysuje się przez ukazanie losów konkretnej zbiorowości, usytuowanej w określonej czasoprzestrzeni. Jest to obraz konstruowany przez migawkowe ujęcia wybranych wydarzeń, zredukowanych nierzadko do pojedynczych gestów. Taka strategia prezentacji niejednokrotnie wiedzie do wyłaniania się w toku narracji historii prywatnych, rozpisanych na pojedyncze, zautonomizowane opowieści. Odnajdziemy więc tu dramat ojca, który przekonuje się o zdradzie syna, opowieść bohaterki przybywającej do kryjówki Brzóska przybliży tragiczne losy Majewskich, w końcu poznamy dramatyczną historię Krajewskiej, przyglądającej się egzekucji swego męża. Zmienność perspektyw widzenia i doświadczenia ujawnia ciągły ruch, potwierdzający niemożność wskazania jednego modelu uczestnictwa w historii. Jednocześnie przyczynia się ona do budowania wizji zbiorowej świadomości wyrastającej z jednostkowych przeżyć i wspomnień. W procesie katalogowania i przetwarzania kolejnych epizodów z życia powstańców wyłaniają się wizerunki bojowników narodowej sprawy charakteryzowane przez konkretne zachowanie czy element ubioru (dlatego uwagę przykuwają rozpadająca się sutanna księdza Brzóska czy buty Tournelle’a). Szczegółowość tych opisów pokazuje różnicowanie modelu doświadczeń, nierzadko odwołującego się do wrażeń sensorycznych, uruchamiającego sferę imaginacji czy pamięci. Mikrohistorie bohaterów wyłaniają się w aktualizującej się na każdym poziomie sprzeczności między wyobrażeniami a rzeczywistością, pragnieniami

28 Por. D.M. Osiński, *Marii Jehanne Wielopolskiej tekst lwowski*, s. 218.

a powinnością. Obrazy te autorka kształtuje, podobnie jak w przypadku późniejszych powieści, przez zniesienie hierarchizacji, zacieranie granic między życiem a sztuką, zaburzenie porządku istnień i percepcji świata²⁹, niejednokrotnie sięgając przy tym do zabiegu enumeracji czy zbliżania kodów językowych – patriotycznego i biologicznego³⁰.

PRZESZŁOŚĆ WOBEC PRZYSZŁOŚCI

Dzieło Wielopolskiej jest kolejną próbą literackiego ukazania wydarzeń z 1863 roku. Glorifikacja heroizmu bojowników o wolność lokuje się tu w centrum powstańczej legendy oscylującej między rapsodem bohaterskim i powieścią młodopolską. Autorka *Fauness* próbuje jednak obłaskawić ów dramatyczny heroizm za pomocą zastosowanego w utworze synkretyzmu gatunkowego, stylowego i językowego, gry z konwencją romantyczną, w końcu przez zabieg teatralizacji, szukając w ten sposób antidotum na powszechny na początku XX wieku kryzys reprezentacji. Z heroizmem sprzężony zostaje tu tragizm. W kierunku jego zdefiniowania wiedzie analiza świata przedstawionego, motywacji i noszących znamię konieczności działań powstańców, a także refleksja nad problematyką cierpienia i śmierci, które obnażają słabości bohaterów, z drugiej strony stanowiąc gwarant ich moralnego zwycięstwa. Duże znaczenie ma także sacrum ujawniające się w powstańczej rzeczywistości, w sposób szczególny warunkuje ono pojawienie się, obok tragizmu, także takiej kategorii jak wzniosłość. Śladów tragizmu – trzeba to podkreślić – jest jednak w powieści niewiele, sytuują się na marginesie powstańczej legendy, ich obecność nie znosi też nadrzędnej idei dzieła, którą jest ekspozycja wiary w czyn i odrodzenie ojczyzny. W tym świetle nadal czytelna pozostaje więc przywołana jako motto myśl Huguesa Félicité de de Lamennais'go: „Wstań, Polsko, z tego, co nazywają Twoim grobem – ja wiem, że to Twoja kolebka”, *Kryjaki* wciąż też mogą być czytane przez pryzmat takiej koncepcji historii, która czyni jednostkę zarówno podmiotem, jak i przedmiotem dziejów³¹.

Płaszczyzną dialogu między optymizmem historiozoficznym a ujawniającymi się śladami tragizmu jest uniwersalizm. *Kryjaki* zwracają się ku dniom wczorajszym i dzisiejszym³². W pierwszym przypadku chodzi o cześć i pamięć okazaną bojownikom wielkiej sprawy. Nobilitacja powstańców łączy się z potwierdzeniem słuszności samego czynu. Nie jest to bez znaczenia wobec

29 Tamże, s. 218.

30 G. Borkowska, *Cudzoziemki...*, s. 223.

31 Zob. Z. Kuderowicz, *Główne problemy modernistycznej historiozofii*, w: tegoż, *Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980, s. 35–47.

32 J. Kądziela, dz. cyt., s. 458–459.

zwrócenia się ku „dniom dzisiejszym”, które naznaczone były odradzającą się myślą o odzyskaniu politycznego bytu na drodze zbrojnego ruchu. W tym wypadku zasugerowana w pracy obecność tragizmu wzmacniałaby jeszcze moralny wymiar postaw heroiczych. Jest to szczególnie ważne w kontekście podejmowanego przez Józefa Piłsudskiego trudu budowania nowych organizacji militarnych. I ważne dla samej Wielopolskiej, która w idei powołania tychże formacji dostrzegła kontynuację tradycji walk narodowowyzwoleńczych. Jednak wobec spierania się dwóch postaw opowiadających się za i przeciw powstaniu – za i przeciw podejmowaniu tegoż czynu w odniesieniu do wydarzeń roku 1914 – wyłania się prawda o konieczności wspólnego działania. W kontekście mitu walk narodowowyzwoleńczych nieodzowna staje się konieczność definiowania współczesności, wobec której należy przyjąć postawę na wzór tej, jaka została wypracowana przez powstańców. Mit oddziałuje tu przez zacieranie granic między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, dla których łącznikiem jest myśl o podjęciu czynu zbrojnego i konsolidacji narodu. Ważne okazuje się też zaszczepienie idei prometejskiej wśród jednostek wyrastających ponad przeciętność i na wzór romantycznych bojowników biorących odpowiedzialność za losy narodu. Mit kształtuje wizję świata wokół pojęcia wolności, a jej odzyskanie czyni dziedzictwem kolejnych pokoleń. Wiedzie do wskrzeszenia wiary w siłę narodu, która to siła trwa mimo długotrwałej niewoli.



ABSTRACT

FROM THE MOST BEAUTIFUL PAGES OF HISTORY.
HEROISM AND TRAGEDY IN MARIA JEHANNE WIELOPOLSKA'S *KRYJAKI*

The paper focuses on the techniques of creating the image of the January Uprising, as presented in Maria Jehanne Wielopolska's *Kryjaki*. The analysis begins with the issue of syncretism of literary genres, narration topics and stylistics, defined in the context of the writing strategies of the author of *Fauness* – especially narcissism and dandyism regarded as an attempt to cross aesthetic borders. In the light of the phenomenon of transformations of aesthetic qualities, it seems crucial to reflect on the vision of the past through the prism of heroism, which reveals also some traits of tragedy. Hence, the analysis includes the examination of the settings and attitudes of the characters, leading to the definition of history as predetermination. Another issue is the concept of a tragic hero, exemplified by Stanisław Brzóska, or the process of revealing the truth about the rebellion of 1863, as consistent with the destined fate. The study focuses also on the issue of the presence of the sacred and the problems

• EWA CHOJNACKA •

of suffering and death. It is important to draw attention to the method of creating the images of characters' micronarratives. These observations lead to the redefinition of the vision of the Uprising through the act of narrating a story, as a response to the crisis of representation.

KEYWORDS

Maria Jehanne Wielopolska, *Kryjaki*, history, heroism, tragedy, rhapsody, January Uprising