

Marcin Dzikowski

Trzy zbuntowane Warszawy : Słowacki - Grottger - Brzozowski

Niepodległość i Pamięć 21/1-2 (45-46), 191-204

2014

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.

Marcin Dzikowski
Uniwersytet Warszawski

Trzy zbuntowane Warszawy. Słowacki – Grottger – Brzozowski

Słowa kluczowe

Grottger, Słowacki, Brzozowski, Warszawa, rewolucja, powstanie, bunt, etyka

Streszczenie

W artykule proponuję spojrzenie na dzieła, które łączy obraz zbuntowanej stolicy, tj. na *Kordiana* J. Słowackiego, cykle rysunków A. Grottgera *Warszawa I* i *Warszawa II* oraz *Warszawa* S. Brzozowskiego. U Grottgera modlitwa staje się gwarantem odkupienia, a ofiara – figurą ojczyzny. To, co skrajnie cielesne, zostaje usensownione w etycznej abstrakcji. Bunt Warszawy w *Kordianie*, poza wymiarem spisku, ma wymiar epistemologiczny – jest protestem przeciw językowi ideologii zaborcy. Natomiast dla bohaterów Brzozowskiego ojczyzna to kraj cierpień. A mimo tego, to oni oddają za nią krew, nie słowa. Ofiara krwi staje się gwarantem istnienia narodu. W *Filozofii romantyzmu polskiego* Brzozowski uznał za jedną z najważniejszych zdobyczy romantyzmu pogląd, że: „kłamstwem jest wszelka teoria o doskonaleniu człowieka poprzez postęp społeczny, bez udziału jednostki”. Jak sądzę, jest to doskonały komentarz do tych trzech wizerunków podnoszącego głowę miasta.

W moim artykule proponuję spojrzenie na trzy różne dzieła, które łączy zawarte w nich przedstawienie buntującej się lub zbuntowanej Warszawy, uchwyconej za każdym razem w momencie poprzedzającym lub rozpoczynającym wypadki powstańcze czy rewolucyjne. Do tego zestawienia wybrałem fragment *Kordiana* Juliusza Słowackiego, dwa cykle Artura Grottgera *Warszawa I* i *Warszawa II* oraz jednoaktowy „prolog dramatyczny” pod tytułem *Warszawa* autorstwa Stanisława Brzozowskiego. Są to dzieła obejmujące trzy momenty historyczne: poprzedzającą wybuch Powstania Listopadowego uroczystość koronacji cara Wszechrosji Mikołaja I na króla Polski, manifestacje roku 1861 w stolicy Przywiślańskiego Kraju, które stanowiły preludeum do Powstania Styczniowego oraz początek rewolucji 1905 roku, który to na ziemiach polskich (i nie tylko) łączył się z niepokojami wynikłymi z przymusowego poboru do armii rosyjskiej w okresie wojny caratu z Japonią, z klęskami Rosji w tym konflikcie oraz falą nastrojów niepodległościowych.

Analizując wizerunek tych trzech obrazów Warszawy wezmę pod uwagę przede wszystkim przestrzeń, postaci (ludność miasta), różne tryby obecności sfery *sacrum* oraz, nadbudowujące się nad powyższymi, kształtowanie modelu ojczyzny opartego na możliwości partycypacji w jej świadomym współtworzeniu i współformowaniu.

Zestawienie tekstów literackich z dziełem malarskim nie jest niczym niezwykłym, jeżeli weźmie się pod uwagę potencjalną plastyczność tekstu dramatu jako dzieła przeznaczonego do relacji scenicznej i z drugiej strony – literacki tryb odbioru Grottgera, jaki na długo zakorzenił się w naukowej i powszechnej świadomości i jest – w moim odczuciu – uprawniony przez poetykę jego słynnych cyklów. W analizie omawianych dzieł nie uwzględniam chronologii, zajmując się na początku rysunkami Grottgera, jako bezpośrednio związanymi z Powstaniem Styczniowym.

Między *Warszawą I* i *Warszawą II* zachodzą znaczne różnice. Nie jest tak, że mamy do czynienia z dwoma dziełami pozostającymi we wzajemnym syntetycznym stosunku, tworzącymi jedną spójną całość, bowiem pewne karty pierwszej wersji zostały opracowane pod tym samym lub podobnym tytułem w wersji późniejszej, z kolei niektóre się już nie powtórzyły, inne zaś zostały dodane. Jest to zatem dwukrotne, odmienne opracowanie tego samego tematu. Jak sądzę,

fakt że Grottger stworzył dwa pamięciowe reportaże z konkretnych wydarzeń, jakie rozegrały się w Warszawie między lutym lub kwietniem a październikiem 1861 roku, wprowadzając przy tym numerację kart oddającą następstwo tych zająć, uprawnia do spojrzenia na owe cykle jako na narracje. Dodatkowo dwukrotne a odmienne podejście do tematu pozwala widzieć w szeregu wspomnianych przesunięć i zmian semantycznych próbę ukształtowania dwu wizji o odmiennej fabularyzacji materiału historycznego. Dodajmy dla porządku, że cykl pierwszy zawiera 6 ilustracji: *Błogosławieństwo (Podniesienie)*, *Lud w kościele*, *Chłop i szlachta*, *Żydzi Warszawscy*, *Pierwsza ofiara*, *Wdowa*, *Zamknięcie kościołów*. Natomiast w drugiej odsłonie znajdujemy karty: *Plac Zamkowy*, *Chłop i szlachta*, *Lud w kościele (Lud na cmentarzu)*, *Wdowa*, *Zamknięcie kościołów*, *Więzienie księdza* i *Sybir*.

Pamiętajmy, że w przypadku cykli Grottgera „Literackość [...] rysunków od początku zwracała uwagę krytyków. Artysta został ogłoszony »Wieszczem«, a cykle poematami”¹. W *Polonii* obrazy „piętrzą się, ale nie dodają”. Natomiast w obu *Warszawach*, a także *Lithuanii* i *Wojnie* mamy do czynienia z ewidentnym układem narracyjnym, jeśli przyjąć, że narracja to:

opowiadanie (za pomocą jakiegokolwiek medium, zwłaszcza jednak w języku) o serii zdarzeń temporalnych w taki sposób, aby ukazać znaczenie i wagę przedstawionej sekwencji – określoną historię albo intrygę narracji. [...] Właśnie sekwencyjność odróżnia narrację od innych sposobów przedstawiania świata – od abstrakcyjnej »teorii«, ulotności »uczucia«, symultaniczności doznań zmysłowych, semantycznej zawartości »metafory« czy niewzruszoności »modelu»².

Analizując *Warszawy*, łatwo zauważyć można, iż oba dzieła mają, obok dominującej wymowy patriotycznej, wyraźnie społeczny charakter. Na wyróżnionych przez Nikodema Bończę-Tomaszewskiego

¹ N. Bończa-Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*, Wrocław 2006, s. 268.

² W. J. Burszta, *Naród i kultura jako narracje*, [w:] *Naród – Tożsamość – Kultura. Między koniecznością a wyborem*, pod red. W. J. Burszty, K. Jaskułowskiego i J. Nowak, Warszawa 2005, s. 92, za: A. Kerby, *Narrative and the self*, Indiana University Press, Bloomington 1991, s. 39.

6 tablic przedstawiających różne warstwy społeczeństwa, a badacz ten brał pod uwagę wszystkie cykle Grottgera, aż 5 pochodzi z *Warszaw*. Bończa-Tomaszewski – sygnalizując mocno zakorzeniony w tradycji martyrologiczno-patriotyczny styl odbioru – pisze, że dzieła autora *Polonii* wpisują się w pewien kanon sztuki zaangażowanej, zgodnie z którym „heros walczy o wyzwolenie ludu” a „drogą do wolności jest bohaterski czyn”³. Romantyczny indywidualizm jednostki poświęcającej się czynnie za naród, zostaje w cyklach miejskich wycofany, ale nie unieważniony. „Obie wersje *Warszawy* są budowane wokół przeświadczenia, że aktywność ludu ogranicza się do manifestowania woli wolności. [...] bierność ludu wyrażają czynności: oczekiwanie, modlitwa (*Lud w kościele*), manifestacja”⁴. Jest to bezdyskusyjne i znajduje potwierdzenie w treści poszczególnych kart. Nie mogło być zresztą inaczej, zważywszy na to, że Grottger malował autentyczne wydarzenia, manifestacje i zbiorowe wystąpienia ludu polskiej stolicy, co do których w kilku przypadkach można wskazać nawet datyienne. Stefan Kieniewicz, w pracy *Warszawa w powstaniu styczniowym* wskazywał na bardzo dużą częstotliwość wszelkiego rodzaju nabożeństw o intencji patriotycznej, na które ludność w największym przemysłowym ośrodku zachodniej części państwa Romanowów zapraszali niejednokrotnie robotnicy zrzeszeni w jakimś cechu, a nawet zatrudnieni przy konkretnej większej budowie. *Lud w kościele* i *Lud na cmentarzu* (w *Warszawie II* ewidentnie ludzie zgromadzeni są poza murami budowli), *Błogosławieństwo* – to echa rzeczywistych wydarzeń.

Niemniej jednak, między oboma „miejskimi” cyklami dają się zauważyć istotne różnice w omawianym względzie. Nie chodzi tu o nieobecność postaci Żydów i wizerunku *Pierwszej ofiary* w drugiej odsłonie *Warszawy*, istotniejsza wydaje się zmiana składu osobowego społeczeństwa w scenach zbiorowej modlitwy. O ile w I cyklu rzeczywistość – jak pisze Bończa-Tomaszewski, „szlachtę, chłopów i żydów reprezentują starcy”, to w drugim pojawiają się postaci dojrzałych mężczyzn ewidentnie zdolnych do walki (choć jeden z nich ma ze sobą łaskę). Innymi słowy pojawiają się mieszczenie. Lud w *Warszawie II* to

³ N. Bończa-Tomaszewski, op. cit., s. 293.

⁴ Ibidem.

grupa bardziej reprezentatywna nie tyle dla symbolizowanej sytuacji martyrologicznej, co dla rzeczywistości miejskiej jako takiej, a tym samym – społeczeństwa. Dzięki temu dopełnieniu w wizerunku, zawartym w obu cyklach, Warszawa staje się również wspólnotą rodzin, narodem, a nie tylko umęczonym, wyludnionym miastem. Symbolika zaczyna ustępować na rzecz realizmu. Idąc tym tropem, podkreślanie roli kobiet wiązać można nie tyle z nieobecnością mężczyzn (gdzież oni są, skoro mówimy o mieście sprzed wybuchu Powstania?) – choć dochodziło rzeczywiście do aresztowań – ale raczej z okolicznością, iż władze carskie, policja, nie miały usankcjonowanych zachowań względem kobiet o wyższej pozycji społecznej. Dlatego też panie mogły pozwolić sobie na bardziej swobodne manifestowanie uczuć patriotycznych np. poprzez noszenie czarnego stroju. Pamiętajmy również, że w czasie oblężeń kościołów wypełnionych wiernymi przez żandarmerię rzeczywiście dzielono przestrzeń świątyni na damską i męską. Kościół pełen kobiet z *Warszawy I* również można czytać jako ujęcie nie tylko symboliczne, ale także rodzajowe. Cechą charakterystyczną dwu pierwszych cykli jest właśnie owo sprzęgnięcie, nadbudowywanie symboliki na historyczno-socjologicznym konkrety. W dalszych dziełach nacisk przesunięty jest w stronę alegoryczności.

Warszawa I ma zwartą kompozycję, w której funkcję ram spełnia odwołanie do sfery *sacrum*. *Blogosławieństwo* niesie ufność w Opatrzność i boskie miłosierdzie, natomiast *Zamknięcie kościołów* – dokonane wbrew władzy cywilnej miasta (postanowiono o nim w konsystorzu 16 października 1861) stanowi kontrapunkt dla konsolacyjnego nastroju karty pierwszej i akcentuje silną pesymistyczną kodę. Zamknięcie kościołów było również zamknięciem Warszawy, w której ogłoszono stan wojenny⁵.

Przestrzeń funkcjonuje w inny sposób w *Warszawie II*. W pierwszym cyklu pod tym tytułem mamy do czynienia zawsze z bardzo ograniczoną (dosłownie do paru metrów) perspektywą. Operowanie przestrzenią nie jest w *Warszawie II* przypadkowe ani też podporządkowane jednej, naczelnej zasadzie otwarcia. Cykl rozpoczyna

⁵ Akcja ta miała na celu powstrzymanie prześladowań ludzi zbierających się na nabożeństwa, ponieważ władze carskie zakazały wykonywania wszelkich pieśni poza regułą mszalną, ale lud nie chciał się podporządkować tym zaleceniom.

perspektywa placu Zamkowego, a zatem centrum nie przestrzeni miejskiej (tym jest rynek), lecz miasta jako siedziby stolicy państwa. Ta perspektywa zostaje uzupełniona widokiem kolumny Zygmunta. Zamek jako centrum władzy świeckiej czy widok w stronę rynku z masywem katedry zostaje połączony, dzięki postaci króla trzymającego krzyż. Ale widoczny jest tylko fragment otwartej przestrzeni, dla której ramy stanowią ściany zaułka, a jedyny akcent biotyczny – wyjący pies – staje się symbolem klęski. Plac Zamkowy stał się bowiem sceną masakry manifestujących. Szeroka perspektywa jest tu jeszcze ograniczona, i nie powoduje utraty konkretności, w tym przypadku obecnego dzięki zbliżeniu na mury wyszczerbione uderzeniami kul, zniszczone meble, fragmenty okna i leżącą czapkę. Od tego momentu perspektywa zawęża się: manifestacja z drugiego kartonu rysuje się jeszcze na tle fasady zabudowań ulicy, a i *Lud w kościele* (wg niektórych źródeł *Lud na cmentarzu*), ukazany jest – zdaje się – poza zabudowaniami. Jednak już w IV kartonie, wdowa znajduje się w świątyni, a poprzez zamknięcie kościołów, gdzie Grottger zrezygnował z przestrzeni na rzecz zbliżenia na grupę postaci, dochodzimy do celi księdza, której drzwi zostały – zapewne przed chwilą, o czym świadczą zmrużone oczy postaci – otwarte. Cela, jako przestrzeń *ex definitione* ograniczona stanowi apogeum zamknięcia, ale to właśnie ona zostaje otwarta. Otwarcie to zyskuje jednak nieoczekiwane dopełnienie przez rycinę *Sybir*. W ten sposób Warszawa zostaje rozszerzona daleko na północ, a karton ostatni, stanowi klamrę z pierwszym widokiem pustego placu Zamkowego i tym samym zamknięcie przestrzeni narodowej w określone ramy kompozycyjne, zyskuje wymiar symboliczny.

Warszawa II była wysłana, z wyraźną intencją polityczną, jako reportaż i „oskarżenie reżimu” na wystawę do Londynu. Stąd może dążność do uniwersalizacji, ale i wyraźne upolitycznienie całości – pojawia się wszak Rosja, a jej bezkresna przestrzeń naznaczona jest jednym znakiem – katolickim krzyżem, który świadczy o obecności Polaków. Krzyż staje się *signum* całej Polski i sprawy męczeństwa narodowego, jako *sacrum* – wyznacza nowe narodowe centrum. To znak obecności. Bycie Polakiem „stwarza przestrzeń etyczną, semantyczną i metafizyczną”⁶.

⁶ M. Saganiak, *Świat Żeromskiego czyli Polska. Początek drogi – Polska w „Dziennikach” (1882–1891)*, [w:] *Światy Żeromskiego*, studia pod redakcją M. J. Olszewskiej i G. P. Bąbiaka, Warszawa 2005, s. 334.

Krzyż sygnuje tę przestrzeń jako polską, a tym samym również jako katolicką i męczeńską. Zgodnie z koncepcją Bończy-Tomaszewskiego dla uczestnictwa w ojczyźnie konieczna jest wola partycypacji w jej ciele. Ciało to – umęczone na krzyżu Sybiru – jest zatem dostępne wszystkim, którzy podejmą patriotyczny czyn, nawet jeśli będzie to bierna modlitwa. „Otwarcie” Warszawy aż po przestrzeń Sybiru to również otwarcie rany, która niedawno się zabiźniła, ale niedługo znów miała powstać od nowa. Z perspektywy czasu manifestacji jest to antycypacja, bolesne proroctwo w stylu wieszczych dramatów romantycznych.

Doświadczenie męki krzyża jest – zgodnie z topiką Biblii – doznaniem skrajnie cielesnym, a przez to również – podmiotowym. Krzyż, ciało, krew, to również elementy stygmatyzacji. Zbuntowana *Warszawa* jako przestrzeń sakralna („wszechobecność krzyża”) nie ma granic terytorialnych, ale duchowe. Jednak jako przestrzeń męczeńska – sama staje się ciałem umęczonej ojczyzny. W propagandowej ulotce lewicy czerwonych z września 1861 pisano m.in.: „Ofiary były – są – będą! Czarny ptak potrzebuje ludzkiego ciała na pokarm i krwi na napój. Niechaj ucztuje jeszcze, bo to ostatnia dla niego biesiada. RODACY! Jedna mogiła dla pomordowanych ofiar wolności lub jedna Rzecz pospolita wskrzeszona dla wszystkich – to naszym hasłem! Czuwajmy!”. Godło carskiej Rosji – drapieżny najeźdźca – zostaje przeciwstawione innemu stonukowi do krwi. Można jej szukać, ale również można nią broczyć. Motyw spożywania i upuszczania krwi stapia się w figurze pelikana karmiącego potomstwo własnym ciałem – tradycyjnie symbolizującego Chrystusa.

W tym kontekście ciekawie prezentuje się kompozycja karty pod tytułem *Pierwsza ofiara*: układ sceny oparty jest na literze X. Jedną oś wyznacza ciało postaci wydłużone dzięki wyciągniętej nodze, drugą – układ rąk oraz dwa mocne punkty – zrzuciona szarpnięciem przestrzelonego ciała konfederatka i upuszczona książeczka do nabożeństwa. Tworzą one ramiona upadającego krzyża (lub męczennika upadającego pod ciężarem krzyża). Drugi krzyż jest wyraźnie nadrukowany na okładce upuszczonej książeczki. Mężczyzna nie ma żadnego oręża – jest nie tylko niewinny w sensie politycznym, ale i bezbronny. Modlitwa odmawiana w chwili śmierci staje się gwarantem odkupienia, a pojedyncza ofiara – figurą ojczyzny.

W dzień po pierwszym krwawym stłumieniu manifestacji mieszkańców Warszawy, w wyniku którego zginęło pięciu obywateli (robotnik, czeladnik, uczeń i dwóch właścicieli ziemskich) Ignacy Kraszewski pisał:

„Nie siła dłoni naszych jest siłą naszą, ale siła dusz i umysłów, ale hart ucha i głęboka wiara w potęgę sprawiedliwości, w nieodzowne spełnienie tego, co prawdą jest, gdy się nań zasłuży dojrzałością i wewnątrz nas wyrobiona mocą ducha – z miłością i spokojem oczekujemy tego, co nam własne czyny i zasługi wyjednają⁷.”

To, co skrajnie fizyczne, zostaje usensownione w etycznej abstrakcji.

W *Kordianie* Słowackiego przestrzeń Warszawy jest wyznaczona umiejscowieniem kolejnych scen III aktu. Na początku tej sekwencji, do którego się tu ograniczę, Słowacki umieścił swój „obiektyw” wśród gawiedzi. Obszerna I scena III aktu zawiera charakterystykę mieszkańców stolicy zebranych z okazji niezwyklego widowiska, jakim jest koronacja. Postaci są albo zupełnie zdeindywidualizowane (np. *Pierwszy z ludu*) albo też określone poprzez zawód lub pozycję społeczną (*Szewc*, *Szlachcic*, *Żołnierz*). Tłum nie jest nastawiony ani rewolucyjnie, ani nawet specjalnie patriotycznie. Poeta nie cofnął się nawet przed lekkimi żartami, nie przestrzegając zasady *decorum*.

Scena kończąca sekwencję z udziałem gapiów wprowadzona jest tylko po to, by ukazać tragiczną i bezsensowną śmierć dziecka, której bezpośrednim powodem jest furia księcia Konstantego. Obraz ten wprowadza nastrój minorowy, podkreślony stopniowym ściemnianiem światła wraz z zapadającym zmrokiem. Moment ostatni, w którym tłum rozrywa czerwone sukno pokrywające estradę, wydaje się wymierzony w obłudę oficjalnej relacji prasowej, zgodnie z którą „lud na drogą pamiątkę, podzielił się sukniem, po którym orszak koronacyjny przechodził”. Słowacki w ten sposób po raz kolejny zasygnalizował umowność: okazuje się bowiem, że w sekwencji koronacyjnej mamy do czynienia z motywem swoistego teatru w teatrze. Rzeczywiście widowisko było również dobrze wyreżyserowane, np. tekst modlitwy cara można było przeczytać w programie imprezy... Autor dążył do przesycenia tych scen dramatu jak największą ilością realistycznych szczegółów po to, by to przenikanie się planów wyeksponować

⁷ S. Kieniewicz, *Warszawa w powstaniu styczniowym*, Warszawa 1983, s. 62.

i podkreślić. W relacjach świadków tamtych wydarzeń ta konwencjonalność została również podkreślona. Jeden z nich pisał, że dużo osób odniosło wrażenie, iż cała uroczystość to tylko udanie, które nie jest rzeczywistą koronacją i żadnych uczuć wyższych nie budzi⁸.

Wszystkie relacje „Kuriera Warszawskiego” przedstawiają wydarzenia w patetycznej otoczce czci dla królewskiego majestatu, ale Słowacki każe swoim bohaterom patrzeć na przygotowania do ceremonii od początku w sposób nie mający nic wspólnego z oficjalną perspektywą. Zebrani mężczyźni obserwują kobiety, spierają się o nazwę „estrada” lub „schodowidownia”, zaś przygotowane rusztowanie kojarzy się niektórym z nich również z szafotem. Szlachcic drażniący towarzystwo konceptycznymi żartami twierdzi, że po carskim obiedzie na deser zostaną zjedzone prawa obywatelskie. Również pojawiające się nastroje rewolucyjne, reprezentowane głównie przez Żołnierza i Szewca, prowadzą do kompromitacji oficjalnej linii.

Swoistym interludium wydaje się w tym kontekście moment carskiej przysięgi. Wnętrze katedry nie jest sceną dla świętości, lecz dla zdrady państwowej. Przysięga cara, stojąc w rażącej sprzeczności z działaniami Wielkiego Księcia Konstantego jest po pierwsze gestem politycznym, który nie powinien mieć miejsca w tych murach, po drugie – jawnym kłamstwem. Słowacki zdecydował się, na prawach poetyckiej licencji, przenieść moment koronacji do świątyni, naprawdę odbyła się ona w sali koronacyjnej na zamku, po mszy, a cesarska para Mikołaj I i jego żona Aleksandra przeszli do katedry złożyć modlitewne dziękczynienie.

Wszystkie te zabiegi poety sprawiają, że bunt Warszawy w *Kordianie*, poza oczywistym wymiarem spisku koronacyjnego, ma wymiar epistemologiczny – jest protestem przeciw zafalszowanemu językowi oficjalnej ideologii zaborcy.

W *Warszawie* Brzozowskiego podział społeczeństwa jest tradycyjnie już wyznaczony (Mickiewicz, Wyspiański, później Berent) przez przestrzeń zamkniętą i otwartą. Salon mieszczański, wykorzystywany jako odczytowy – jak zaznacza autor *Legendy Młodej Polski* – a zatem przestrzeń na poły publiczna – tym razem mimo tej funkcji zaaranżowany jest jako sfera prywatna: zebranych jest „raczej mało” i w związku

⁸ Podaję wg M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Kordiana”*, [w:] J. Słowacki, *Kordian*, Warszawa 1972, s. 239.

z tym „nie poustawiano też krzesel w rzędy”. Gwiazdą i atrakcją wieczoru jest Poeta. W jednoaktówce przestrzeń *exterioru* tej bezpiecznej enklawy jest wyznaczona przez troje okien i dochodzące spoza nich dźwięki, a także – przez przybycie jednego z demonstrantów, który przynosi wieści i znaczący rekwizyt – zakrwawioną chustę.

Okna salonu działają jak ekrany, które przyciągają mimowolnie wzrok zebranych. Aspekt foniczny realizuje się w postaci „stłumionych krzyków” i „głuchych huków, które wstrząsają domem”. Jednak na te zjawiska zebrani reagują raczej biernie. Jak w wielu utworach epoki, tak i tu, wewnątrz oznacza bezpieczny marazm stagnacji (Żeromski, Berent i inni).

Monolog-poemat, który odczytuje Poeta, jest wołaniem o polskiego Dantona, o mściciela i sędziego, który spali serce podmiotu lirycznego za to, że wobec rzeczywistości polskiej nie zdobyło się ono na nic, prócz płaczów nad ojczyzną, „jak gdyby Polska była rzecz śmiertelna”⁹. Utwór jest samooskarżeniem inteligencji – co bardzo charakterystyczne dla Brzozowskiego z tamtego okresu – ale właściwie ten gest wyczerpuje się w tekście literackim odczytanym w salonie.

Starsze pokolenie ma wyobraźnię wyraźnie postromantyczną. Krew sącząca się w ziemię dla jej użyźnienia znajdziemy np. w wierszach z cyklu *Kilka kart z krwawego rocznika* Wincentego Pola (Lipsk 1864). Według nich jednak czara cierpień już się przepełniła – Starsza Kobieta dziwi się wręcz, jak to możliwe, że od ogromu polskich cierpień nie zgasło słońce. Konflikt irredentystycznie nastawionej młodzieży z pokoleniem ojców wyznacza wewnętrzne pęknięcie w salonie. Nie jest ono jednak jedyne: autor wyróżnił postać Młodego Człowieka, który łączy krew i słońce w obrazach zmartwychwstania. Postać ta zwraca się do reszty zebranych „Wy”, przez co zaznacza swoją odrębność. Według niego o niemocy salonu zdecyduje jego niewiara w faktyczną polską rzeczywistość, która właśnie kształtuje się za oknami – na ulicy, w pochodach i dążnościach rewolucyjnych ludu. Damy wyrażają wprawdzie wątpliwość: przecież „Ci ludzie nie walczą za Polskę, // Orzeł biały ich na bój nie wiezie”, na co *porte-parole* Brzozowskiego odpowiada pytaniem o definicję polskości.

Dla warstw wyższych ojczyzna była wcielona w tradycję rodzinną, w to, co sielskie-anielskie: oczy matki, opowieści dzieciństwa.

⁹ S. Brzozowski, *Warszawa. Prolog dramatyczny*, „Krytyka” 1905, T. II, s. 315.

Natomiast dla ludzi za oknem „mowa ojców” była tylko jękiem nędzy, dla nich, ojczyzna to kraj, gdzie słońce nie świeci w „piwniczne nory”. A mimo to, oni oddają krew, nie rzucają słów kolorowych i łatwych¹⁰.

Ofiara krwi staje się gwarantem istnienia narodu. Krwawiąca Warszawa powtarza swą historię. Starzec, mający jakieś niewyjaśnione konsekwencje z margrabią Wielopolskim, nie wziął udziału w walkach 1863 roku, ale na widok skrwawionej chusty po 42 latach przypomina sobie:

To znam...
Widziałem!
Ciśnięto mi w oczy
A ja stałem, jak kamień, jak trup
Chustę w krwi zbroczoną znam.
Ciśnięto mi w oczy na hańbę...
Widzę ją znów
Widzę chustę krwawą.
O polska krwi!
O błogosławię Ci, Boże,
[...] żeś dał mi widzieć krew
Przelaną w walce¹¹.

Czerwona chusta zyskuje dzięki temu legitymizację historyczną: pierwsza rewolucja okazuje się czwartym powstaniem. W zakończeniu tekstu Starzec i Poeta wybiegają na balkon, a z hymnem robotników zlewa się ich pieśń – „Bogurodzica Dziewica, Bogiem sławiona Maryja...”. Odnosząc się do romantyzmu Brzozowski mówił o Zaufaniu, które sprawia, że od Kościuszki do Traugutta Polacy nie tracili nadziei. W innym miejscu nazywał Traugutta „wodem mogli” i „dyktatorem bez żołnierzy”, okrytym jednak mocą i chwałą (*Cyprian Norwid. Próba*). Kontekst sakralny tych słów jest istotny, ale nie może on – według omawianego autora – stać się przyzwoleniem na duchowe lenistwo.

W jednoaktówce Brzozowskiego mieszkańcy Warszawy, tej widowni wydarzeń rewolucyjnych, odkrywają, że tak naprawdę ich krzesła

¹⁰ Ibidem, s. 333–334.

¹¹ Ibidem, s. 340–341.

stoją również na scenie, a zamęt dziejowych wypadków nie rozgrywa się tylko za oknem¹².

We wszystkich trzech tekstach kultury znajdujemy namysł nad koniecznością wewnętrznej rewolucji, rewolucji z ducha, ale także nad potrzebą życia w prawdzie rozumianej nie tylko epistemologicznie, ale również etycznie, a realizującej się również obok inteligibilnej przestrzeni ludzkiej myśli – także w doświadczeniu cielesnym.

W *Filozofii romantyzmu polskiego* Brzozowski uznał za jedną z najważniejszych zdobyczy moralno-intelektualnych romantyzmu polskiego wypracowanie poglądu, że: „kłamstwem jest wszelka teoria o doskonaleniu człowieka poprzez postęp społeczny, bez udziału jednostki, bez wznoszenia się jej w sobie samej dokonywany”. Jak sądzę, jest to doskonały komentarz nie tylko do wysiłków krytycznych autora cytatu, ale również do całej linii „drażniącego” patriotyzmu XIX wieku, patriotyzmu rozdrapywania ran.

Marcin Dzikowski

Three rebelling Warsaws. Słowacki – Grottger – Brzozowski

Keywords

Grottger, Słowacki, Brzozowski, Warsaw, revolution, uprising, revolt, ethics

Summary

In the article, I suggest to take a look at the works presenting the image of the capital in rebellion, i.e. in “Kordian” by J. Słowacki, in series of drawings by A. Grottger: “Warszawa I” (“Warsaw I”) and “Warszawa II” (“Warsaw II”), and in “Warszawa” (“Warsaw”) by S. Brzozowski. For Grottger, prayer becomes the guarantee of redemption, and sacrifice – a figure of the homeland. What is entirely bodily, gains

¹² Motyw teatru, którego widownia staje się sceną znaleźć można również w broszurze Wacława Berenta *Idea w ruchu rewolucyjnym* (1906). Nawiasem mówiąc, Brzozowski polemizował z wymową tego tekstu.

a sense in the ethical abstraction. The revolt of Warsaw in “Kordian”, apart from being a conspiracy, has also an epistemological dimension: it is a protest against the language of the invader’s ideology. In turn, for the characters of Brzozowski, homeland is a place of suffering. Nevertheless, they are the ones who offer their blood, not their words. A sacrifice of blood becomes the guarantee of existence of the nation. In “Filozofia romantyzmu polskiego” (“The Philosophy of Polish Romanticism”) Brzozowski invokes, as one of the most important achievements of romanticism, a notion that: “any theory of human improvement through social progress without the participation of the individual is a lie”. In my opinion, it is a perfect comment to these three views of a city rising its head.

Drei rebellierende Warschaus. Słowacki – Grottger – Brzozowski

Schlüsselwörter

Grottger, Słowacki, Brzozowski, Warschau, Revolution, Aufstand, Revolte, Ethik

Zusammenfassung

Im Artikel schlage ich vor, einen Blick auf Werke zu werfen, die das Bild der rebellierenden Hauptstadt verbindet, d.h. auf „Kordian” von J. Słowacki, eine Reihe von Zeichnungen von A. Grottger „Warschau I” und „Warschau II” und „Warschau” von S. Brzozowski. Bei Grottger wird das Gebet zum Garanten der Erlösung, und das Opfer – zur Figur des Vaterlands. Dem, was äußerst körperlich ist, wird ein Sinn in der ethischen Abstraktion verliehen. Die Warschauer Revolte in „Kordian“, außerhalb der Dimension des Komplotts, hat eine epistemologische Dimension – sie ist ein Protest gegen die Sprache der Ideologie der Besatzungsmacht. Für die Helden von Brzozowski dagegen ist das Vaterland ein Land des Schmerzes. Trotzdem geben sie dafür Blut dahin, nicht Worte. Das Blutopfer wird zum Garanten der Existenz der Nation. In der Philosophie der polnischen Romantik erkannte Brzozowski an, dass eine der wichtigsten Errungenschaften der Romantik die Ansicht ist, dass: „Lüge ist jede Theorie über Vervollkommnung eines Menschen durch sozialen Fortschritt, ohne Beteiligung des Individuums“. Meiner Meinung nach, ist das ein hervorragender Kommentar zu den drei Darstellungen einer Stadt, die den hebt.

Три мятежные Варшавы. Словацкий – Гроттгер – Бжозовски

Ключевые слова

Гроттгер, Словацкий, Бжозовски, Варшава, революция, восстание, мятеж, этика

Резюме

В этой статье я предлагаю посмотреть на произведения, которые объединяет картина мятежной столицы, т.е. на «Кордиана» Ю. Словацкого, циклы рисунков А. Гроттгера «Варшава I» и «Варшава II», а также «Варшава» С. Бжозовского. У Гроттгера молитва становится гарантом искупления, а жертва – олицетворением родины. То, что крайне телесное, приобретает смысл в этической абстракции. Мятеж «Варшавы» в Кордиане, за пределами сговора, имеет эпистемологический аспект – это протест против языка и идеологии захватчика. Зато для героев Бжозовского родина является страной страдания. И несмотря на это, они проливают свою кровь, а не слова. Кровь жертвы становится гарантом существования нации. В Философии польского романтизма Бжозовски считает одним из самых важных достижений романтизма взгляд, что «ложью является любая теория о совершенствовании человека через социальный прогресс, без участия личности». Думается, что это отличный комментарий к этим трем образам поднимающего голову города.