

ANETA MAZUR Uniwersytet Opolski

TWÓRCZOŚĆ LITERACKA WŁADYSŁAWA BOGUSŁAWSKIEGO – „KWESTIA PODRZĘDNA”?

Władysław Bogusławski (1838¹–1909) – wnuk Wojciecha i syn Stanisława, prawnik, muzyk i humanista wykształcony w Moskwie, Petersburgu, Paryżu, Heidelbergu i Warszawie, jeden z najwybitniejszych polskich krytyków teatralnych, rzetelny krytyk literacki i muzyczny, publicysta, nowelista oraz tłumacz – jest postacią ciągle zapoznaną, choć już pół wieku temu ubolewano, że „nie doczekał się monografii ani studium poświęconego życiu i twórczości”² oraz że „należy do tych, których warto wydrzeć zapomnieniu”³. W obiegu wydawniczym i czytelniczym funkcjonuje, w skromnym wymiarze, wyłącznie jego spuścizna publicystyczna⁴, przede wszystkim teatrolologiczna; planowana przed laty przez Mieczysława Rulikowskiego publikacja dzieł zbiorowych nie doszła do skutku. Nawet badaczka, która przypominała sylwetkę pisarza oraz wyjątkowo zwróciła uwagę na jego utwory literackie, nazwała go tylko krytykiem literackim⁵. Nic w tym dziwnego, skoro Marian Gawalewicz ochrzcił go mianem „Nestora naszej krytyki”⁶. Czynny niemal przez półwiecze re-

¹ Taką datę podają *Polski słownik biograficzny* (t. 2, z. 1. Kraków 1936) oraz Z. Świdwińska w jednym ze swych dwóch artykułów poświęconych pisarzowi (*Władysław Bogusławski (1838–1909)*). W zb.: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*. Red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki. T. 3. Warszawa 1969, s. 599. „Obraz Literatury Polskiej XIX i XX Wieku”. Seria 4). Pozostałe źródła, w tym prace H. Secomskiej, która miała najszerzy dostęp do dokumentacji i materiałów biograficznych pisarza, wymieniają rok 1839.

² H. Secomska, *Nota wydawnicza*. W: W. Bogusławski, *Sity i środki naszej sceny*. Wstęp, oprac. H. Secomska. Warszawa 1961, s. 49. Dalej do tej książki odsyłam skrótem SiS. Ponadto stosuję następujące skróty sygnalizujące najczęściej przywoływane tu utwory literackie W. Bogusławskiego: B = *Brzydka. Fragment z dramatu przyszłości*. „Kurier Warszawski” 1885, nr 1; F = *Fragment z powieści „Echo Muzyczne i Teatralne”* 1883/84, nr 11; M = *Mąż dla bytu. Druga kwestia podrzędna*. „Noworocznik. (Kalendarz) Ilustrowany dla Polek na Rok 1862”; N = *Na stepie*. W zb.: *Pamięci Jana Gadomskiego koledzy*. Warszawa 1907; P = *Pamiętnik niemoralnej kobiety. Fragment z niewydanej powieści*. W zb.: *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (1866–1891)*. Kraków 1893; S = *Sen nocy zimowej*. „Kurier Warszawski” 1883, nr 1. Liczba po skrócie wskazuje stronę. W cytowanych fragmentach tych utworów dokonano modernizacji fleksji, interpunkcji i ortografii (oprócz niektórych ówczesnych zapisów onomastycznych).

³ Świdwińska, *op. cit.*, s. 599.

⁴ Ostatnio parę artykułów krytyka ukazało się w książce *Myśl teatralna doby postyczeniowej. Antologia* (Wybór, oprac. S. Brzozowska, M. Dybizbański. Opole 2016).

⁵ Z. Świdwińska, *Zapomniany powstaniec i krytyk literacki Władysław Bogusławski*. „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 4.

⁶ Cyt. za: H. Secomska, *Aktorzy, krytycy i recenzenci warszawscy okresu przełomu*. W: W. B o-

centent i felietonista był równie zasłużony jak Prus; interesował się też najbardziej znaczącymi zjawiskami literackimi epoki, omawiając utwory m.in. Korzeniowskiego, Kraszewskiego, Sienkiewicza, Prusa, Konopnickiej, Blizińskiego, Weyssenhoffa, Zapolskiej, Przybyszewskiego, Dumasa, Ibsena, Zoli, Maupassanta, Maeterlincka czy d'Annunzia⁷. W takiej sytuacji jest zrozumiałe, że w świadomości historyków literatury Bogusławski nie funkcjonuje raczej jako oryginalny literat. Tymczasem wśród kilkunastu tysięcy tekstów, jakie liczy jego dorobek, znajduje się co najmniej 10 krótkich utworów prozatorskich oraz jeden obrazek dramatyczny – i nimi właśnie chciałabym się tutaj zająć⁸.

Ojciec pisarza (aktor, dramaturg, publicysta i redaktor „Kuriera Warszawskiego”) z niejaką obawą przeczuwał zainteresowania literackie potomka, pisząc o nim, jeszcze jako niedoszłym kandydacie na studia inżynierskie w Paryżu, iż ma jedną „wadę, to jest... żylkę literacką!”⁹ W wymiarze artystycznym obawy rodzica nie potwierdziły się wszakże całkowicie, ponieważ ambicji tych synowi nie udało się zrealizować w takim stopniu, w jakim prawdopodobnie zamierzał¹⁰. Powstałe, nieraz tylko we fragmentach, utwory należy zatem traktować jako swoiste „wypadki przy pracy”, choć zrazu pomyślane były zapewne jako początek poważniejszej działalności pisarskiej. Ukazywały się one od wczesnych lat sześćdziesiątych po lata dziewięćdziesiąte XIX wieku, głównie w dekadzie dziewiątej. Zarówno rozmiar, jak poziom tych tekstów jest zróżnicowany; od drobiazgów po fragmenty planowanej powieści, od sentymentalnych obrazków rodzajowych po zaskakująco ciekawe i sugestywne szkice wspomnieniowe lub wyszukane parable. Część z nich, publikowana w doraźnych wydawnictwach okolicznościowych lub pisana na zamówienie, nie była może traktowana zbyt serio przez samego autora. Względy te, jak również szczupła w sumie objętość nie pozwalają mówić o jakiejś ewolucji tej twórczości, ale rysują się w niej trzy wyraźne kręgi tematyczne.

Najobszerniejsza grupa tekstów – podkreślana zwykle w opracowaniach – obej-

gusławski, *Aktorzy warszawscy. Szkice krytyczne*. Wstęp, oprac. H. Secomska. Warszawa 1962, s. 7.

⁷ Szkic W. Bogusławskiego *Sylwetka zza morza*, omawiający wczesne nowele Sienkiewicza, nazwała Świdwińska „prawdziwą perełką krytyki literackiej” (*Zapomniany powstanie i krytyk literacki Władysław Bogusławski*, s. 118). Później recenzował Bogusławski wszystkie ważniejsze powieści tego pisarza, a solidny szkic krytyka o twórczości Prusa jest ciągle aktualny, nie wspominając już o znakomitym studium poświęconym sylwetce Wojciecha Bogusławskiego. Współpracował głównie z „Kurierem Warszawskim” i „Gazetą Polską”. Był także „jednym z najbardziej cenionych tłumaczy” – m.in. Hugo, Gautiera, Dumasa, George Sand, Brandesa i Bourgeta. Oczywiście, cieszy się uznaniem głównie jako „najświeższy [...] i najwnikliwszy krytyk teatralny” przełomu XIX i XX w. (L. Schiller), „najwybitniejszy z polskich krytyków teatralnych” (M. Rulikowski) – zob. Secomska, *Aktorzy, krytycy i recenzenci warszawscy okresu przełomu*, s. 12, 6–7.

⁸ Uwzględniam jedynie utwory wykazane w *Nowym Korbutcie*. W. Bogusławski pisał też teksty z pogranicza literatury: szkice wspomnieniowe (np. *Wyprawa po młodość. Jesienne dumania*, 1888) czy podróżnicze (*Nad jeziorami*, 1900), był także autorem wierszy (zob. Secomska, *Nota wydawnicza*, s. 52). Secomska (*Aktorzy, krytycy i recenzenci warszawscy okresu przełomu*, s. 6) pisze o „twórczości, liczącej kilkanaście tysięcy artykułów”.

⁹ W. Bogusławski, list do S. Goszczyńskiego, z 27 IX 1857. Cyt. za: Świdwińska, *Władysław Bogusławski (1838–1909)*, s. 600.

¹⁰ Jak pisze Świdwińska (*Władysław Bogusławski (1838–1909)*, s. 600–601), Bogusławski żywił „własne ambicje twórcze poetyckie i prozatorskie”.

muje krótką prozę (nowele) o tematyce obyczajowej i związana jest z problematyką kobiecą. Ona właśnie interesowała autora najbardziej; poświęcił jej swój pierwszy¹¹ (*Mąż dla bytu. Druga kwestia podrzędna*, 1862) i ostatni tekst literacki (*Pamiętnik niemoralnej kobiety. Fragment z niewydanej powieści*, 1893), który razem z wcześniejszym (*Fragment z powieści*, 1883–1884) stanowił prawdopodobnie pozostałość nie zrealizowanej (nie zrealizowanych) powieści. Problem emancypacji Bogusławski podjął także w oryginalnym, futurologicznym obrazku dramatycznym *Brzydka. Fragment z dramatu przyszłości* (1885). Grupę tę można uzupełnić o liryczno-paraboliczne obrazki rodzajowe *Historia parasola* (1871) oraz *Szczęście* (1887), gdzie również występuje motyw relacji damsko-męskich. Koncentracja na zagadnieniach emancypacji nie dziwi i u przedstawiciela pokolenia nieco starszego od pozytywistów, bardziej związanego z postromantycznym idealizmem (Bogusławski był rówieśnikiem Asnyka) – choć może nieco zaskakiwać w świetle zniecierpliwienia, jakie krytyk przejawiał wobec niektórych jej form¹². Ale taka, skądinąd racjonalna postawa: aprobująca w teorii, krytyczna wobec praktyki, była charakterystyczna dla większości uczestników ówczesnego dyskursu emancypacyjnego. Można domniemywać, iż zaangażowaniu Bogusławskiego w te kwestie sprzyjały okoliczności życiowe oraz doświadczenia profesjonalne: pochodzenie ze środowiska aktorskiego (aktorką była babka, tancerką – matka pisarza), studia na uczelniach rosyjskich (na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX w. wrzał tam ferment postępowych ideologii), niewykluczone, iż także pobyt na zesłaniu syberyjskim, stanowiący szkołę liberalizacji obyczajowej, a przede wszystkim – znajomość i obserwacja rzeczywistości dramatyczno-teatralnej, gdzie na plan pierwszy wysuwał się świat kobiety (aktorki), któremu wnikliwy krytyk poświęcał baczną uwagę. Widział tam, w kreacjach „córy swojego czasu”, jak nazywał Helenę Modrzejewską, „typ kobiety zbuntowanej przeciw istniejącemu ustrojowi”¹³, a powołując się na amerykańskiego psychologa Granville’a Stanleya Halla, charakteryzował „kobietę dzisiejszą” jako „systemat nerwowy ludzkości”, „kwiat o upajającej woni, wypielegnowany na gruncie nerwowego temperamentu” (SiS 216). Określeń tych użył parę dobrych lat wcześniej przed słynnym, modernistycznym „wiekiem nerwowym”.

O trzech pierwszych spośród wymienionych tu tekstów „w najogólniejszym skrócie można powiedzieć, że tym, co te utwory łączy [...], jest walka o nową moralność: małżeńską, ludzką, społeczną”, „o to, by kobieta stała się równoprawnym członkiem społeczeństwa”¹⁴. W świetle komentarzy Zofii Świdwińskiej, która stwier-

¹¹ Debiut Bogusławskiego krytyka był wcześniejszy: 1858.

¹² Chodzi szczególnie o emancypację w wersji skandynawskiej, o której w r. 1891 W. Bogusławski i (*Skandynawizm w literaturze. Henryk Ibsen*. W zb.: *Mysł teatralna doby postyczniowej*, s. 350) pisał: „Ewa norweska stała się istotą odmiennie rozwiniętą, skomplikowaną, umiejącą swoją oryginalność [...] akcentować. [...] kobieta, w Szwecji szczególnie, literalnie rządzi w polityce i w umysłowości, a kraj cały jest w tej chwili pełny hermafrodytów przykrawających całą kulturę do swego własnego szablonu [...]. Symbolicznym miał być widok poety [Ibsena] [...] w łożu, [...] w towarzystwie ni mniej, ni więcej, tylko dziesięciu sióstr Nory. I czego tu chcieć od społeczeństwa? Za co oskarżać je o despotyzm?”. Słowa ostatnie są aluzją do przesłania dramatów Ibsena.

¹³ Bogusławski, *Aktorzy warszawscy*, s. 287–288.

¹⁴ Świdwińska: *Zapomniany powstaniec i krytyk literacki Władysław Bogusławski*, s. 117; *Władysław Bogusławski (1838–1909)*, s. 601.

dza też, iż były to „stałe żądania i dążenia”¹⁵ pisarza, autor *Pamiętnika niemoralnej kobiety* jawi się jako gorący zwolennik emancypacji. Lepiej jednak zachować ostrożność w entuzjastycznym pasowaniu Bogusławskiego na bojownika feministycznego. Abstrahując od wspomnianego zniecierpliwienia emancypacją w wydaniu skandynawskim, uwagi, jakie poświęcił on tym zagadnieniom w pismach krytycznoteatralnych, są utrzymane w tonie obiektywnej diagnozy i świadczą najczęściej o wielkim zainteresowaniu, ale nie zawsze o całkowitej aprobacie, a często o dystansie pełnym rezerwy. Wystarczy przywołać tylko jedną, charakterystyczną wypowiedź:

Masa kobiet, dawniej tak jednorodna i jednokształtna, rozbiła się teraz na dziwnie odrębne indywidualności, które, kosztem pierwotnej natury, potrafiły wyzyskać na swoją korzyść jak najwięcej „nowożytnych idei”. Pierwszym krokiem było oswobodzenie, drugim tyrania¹⁶.

W podtekście pobrzmiewa lekka obawa, czy nie ulegnie destrukcji autentyczna natura kobiety, jak również lęk przed ostatecznym rezultatem jej przemian związanych z emancypacją. Ponadto truistyczne frazesy interpretacyjne Świdwińskiej nie oddają sprawiedliwości finezji, z jaką autor podchodzi do kwestii kobiecej; tak bowiem można określić ciekawe niuanse, o jakie wzbogaca sztandarowe tezy swoich czasów. Układ tych „emancypacyjnych”¹⁷ tekstów przypomina koncepcję Balzackowskiego cyklu *Kobieta trzydziestoletnia* – Bogusławski ukazuje, głównie za pomocą narracji pierwszoosobowej, kolejne etapy w życiu kobiety: dziewczyny,

¹⁵ Świdwińska, *Zapomniany powstaniec i krytyk literacki Władysław Bogusławski*, s. 117–118.

¹⁶ Bogusławski, *Skandynawizm w literaturze*, s. 350. Inne przykłady mniej lub bardziej widocznego krytycyzmu to uwaga o „literaturze, zrodzonej z *Nory* i mnożącej do nieskończoności zastępy coraz niezniośniejszych bohaterów równouprawnienia” (*ibidem*, s. 321) lub sąd o dramatach młodopolskich, „gdzie kobieta, ciskając konwulsyjne kłatwy na rodzinę za »marnowanie« jej »skrepowanej« indywidualności w »domowych kojcach« córki, żony i matki, woła, wyprężona w histerycznych ciągach, o prawa kochanki” (*Aktorzy warszawscy*, s. 249). Bogusławski ambiwalentnie oceniał też Ibsenowską *Norę*, widząc w niej moralny „paradoks”; pisał wprawdzie o heroicznie samorealizacji bohaterki („oddala się, ażeby w cierpieniu i pracy nad sobą poznać ten świat [wyższej moralności]”, do którego „tamuje przystęp jej nieświadomość życia”) – ale równocześnie przyznawał jej „jakąś powiewność natury, którą lada silniejszy podmuch życiowy wytrąca z naturalnych koleí”, oraz „rozbolałą wrażliwość” (*ibidem*, s. 88–98). Charakterystyczne są wreszcie pewne beznamiętne konstatacje, którym wcale nie towarzyszą sugestie przemian: „bardzo ograniczony repertuar [...] ról, które kobieta ze szczególnym natchnieniem odgrywa na ciasnej scenie społecznej” (SiS 196); „Mężczyzna ma w teatrze tę samą co w życiu nad kobietą wyższość; nie jest mu obca żadna strona natury ludzkiej, bo ustrój społeczny ułatwia mu poznanie wszystkich”; „niepodobiestwo artystycznej twórczości w kobiecie, żyjącej w normalnych warunkach” (SiS 197); „kobiety mają zawsze wyższą zdolność asymilacji, gdy tymczasem mężczyzna inicjatywa popycha do szukania nowych wrażeń” (W. B o g u s ł a w s k i, *Estetyka sceniczna*. W zb.: *Myśl teatralna doby postycyziowej*, s. 249); „nigdzie *das Ewig Weibliche* nie działa tak zdradnie, podstępnie, nigdzie tak nie zaciemnia, nie maćci sądu estetycznego jak na scenie” (SiS 201). Ostatnia wypowiedź jest kuriozalna; piękna, sakralizująca formuła Goethego zostaje sprowadzona do określenia dwuznacznego kobiecego wdzięku.

¹⁷ Sam pisarz posłużył się terminem „dramat emancypacyjny”, ujmując jego problematykę następująco: „dwie tezy dramatu emancypacyjnego: wiarołomstwo i prostytutka; heroiny Dumasa i Okońskiego stawiają nas wobec trzeciej – wobec kwestii małżeńskiej. [...] Jakie prawa, jakie obowiązki mają w małżeństwie mężczyzna i kobieta? W razie nadużyć, przekroczeń, pogwałceń – kto winien? Mąż, żona, kochanek, społeczeństwo czy natura? – pyta jeden. Czy istotnie ktokolwiek jest winnym? – pyta drugi” (SiS 225). Uwagi te można potraktować jako rodzaj autokomentarza do nowelistyki Bogusławskiego.

młodej żony oraz potencjalnej kochanki. *Fragment z powieści* to retrospekcja nawiązująca do reakcji panny, bezradnej wobec pierwszej oferty matrymonialnej; *Pamiętnik niemoralnej kobiety* prezentuje szok i depresję młodej mężatki; *Mąż dla bytu* podejmuje te same kwestie z perspektywy osób postronnych, roztrząsających historię małżeństwa bohaterki i jej krytyczną sytuację, gdy po raz pierwszy w życiu ulega zakazanemu już, pozamałżeńskiemu, uczuciu. Oczywiście, wszędzie chodzi o zgubne (nie)przygotowanie młodych dziewcząt do samodzielnego, odpowiedzialnego wyboru partnera oraz o fatalne następstwa tego faktu. „My biedne, zawsze niedołążne niemowlęta, które żadnego udziału we własnych losach nie bierzemy [...]” – powiada jedna z bohaterek (P 157).

Już w najwcześniejszym i najmniej udanym, bo dość jawnie dydaktycznym tekście z r. 1862 (*Mąż dla bytu*) Bogusławski uzupełnia diagnozę społeczno-obywatelską o filozoficzne czy psychologiczne tezy kulturowe. Rezonerka autorska o imieniu Feliksa – wychowana przez mądrego brata na osobę roztropną i myślącą (czyżby imię mówiące?) – wygłasza gorzką uwagę o swoistym terrorze egoizmu otoczenia, który kryje się za rzekomą swobodą pańien w kwestii decyzji małżeńskich. To zarówno faktyczny szantaż moralny i „despotyzm uczucia” (M 265) ze strony matek – zagwarantowawszy córkom byt przez zamażpójście, kupują one sobie spokój sumienia – jak i „moralne zadowolenie sobą” epuzerów, którzy wspaniałomyślnie „postanawiają którejkolwiek z nas byt z a p e w n i c” (M 260)¹⁸. Oprócz zjadliwej satyry na „zaślubiaczy z profesji” oraz „występek” rodziców, nawykłych „czynić z małżeństwa środek bytu” (M 259), pojawiają się konstatacje historiozoficzno-etycznej natury:

tak moralność, jak wady, występkę z postepem rafinują się, nabierają subtelniejszych odcieni. Egoista nowożytny cywilizacji jest produktem XIX stulecia... [...] istnieją ludzie czyniący dobrze dlatego tylko, że w przeciwnym razie mogliby być pozbawieni spokojności, którą cenią przede wszystkim, [...] gdyż boją się myśli ducha walki – bo walka [...] to utrata kwiatyzmu, złotego cielca egoistów. [...] Egoiści nie wznoszą się do tego, co święte i szlachetne; bo wiedzą, że niekiedy za jednym krokiem postawionym na tej drodze jakaś moc [...] porywa pędem przyspieszonym... i najczęściej zdruzgotuje, nim do celu doprowadzi. Starają się więc do siebie zniżyć to, co wielkie i szlachetne, obcinając je i kształtując do swojego, codziennego użytku! [M 264]

Tak więc filipika emancypacyjna w ustach postaci staje się nie tylko wezwaniem do maksymalizmu etycznego jako wyznacznika autentycznego człowieczeństwa – aspekt znany z późniejszych powieści tendencyjnych Orzeszkowej – ale i głosem w dyskusji nad naturą dobra w ogóle, jak też nad przewrotnością jego ludzkich realizacji, której żaden cywilizacyjny postęp nie jest w stanie wyeliminować.

Mąż dla bytu nosi również ślady kompozycyjnej fragmentaryczności. Wskazują na to zagadkowy (ironiczny?) podtytuł *Druga kwestia podrzędna* oraz inicjalny podtytuł wewnętrzny, sugerujący rozdział większej całości – *I. Duumfeminat*, co można tłumaczyć jako „żeński duumwirat”¹⁹. Określenie odnosi się do przymierza, jakie zawierają dwie przyjaciółki w celu ratowania ofiary niefortunnego mariażu,

¹⁸ Epuzerzy ci zresztą nie chcą „stracić ani jednego z kawalerskich nawyknień” (M 260); późniejsze cierpienia ich żon zostają przez bohaterkę skojarzone z surową tradycją Sparty i praw Likurga.

¹⁹ Łacińska wersja podtytułu jest moją hipotetyczną rekonstrukcją, wydany niestaranie tekst zawiera bowiem liczne usterki i literówki, w druku występuje forma: „*Dnummfeminat*”.

zagrożonej „gwałtowną trucizną uczucia, którego dotąd nie знаła, bo jej go poznać nie dozwolono” (M 267). Uczestniczki pokazowej, dydaktycznej dyskusji – emancypantka Feliksa oraz uległa żona i kochająca matka Helena (jak należy się domyślać, również ofiara egoistycznego kwietyzmu męża) – egzemplifikują kontrastowe postawy kobiece, a patroluje im nieodłączna George Sand, przywołana dialektycznie: triumfalną deklaracją Feliksy („pani Sand jest genialnym autorem”) oraz lekliwą uwagą Heleny („byłażbyś zwolenniczką pani Sand, której założeniem w całym życiu było zbliżanie [...] najsprzecznieszych pozycji socjalnych...”) (M 259). Całość nie jest pozbawiona wydzwieku humorystycznego, jaki pobrzmiwa w heroikomicznym zwrocie łańskim oraz w puencie utworu: „Czy im się uda, jak sądzicie, czytelnicy? Trudno będzie! Mąż dla bytu, twardy to orzech do zgryzienia!” (M 267). Otwartość zakończenia sugeruje skądinąd beznadziejność sytuacji bez wyjścia. Sprzymierzone białogłowy z pewnością nie uznają trucizny za odtrutkę.

Kolejne „emancypacyjne” utwory Bogusławskiego będą eksponowały analogiczne motywy i sytuacje, tak jakby autor, nie mogąc się zdecydować na rozwinięcie akcji, zatrzymał się i nie potrafił wyjść poza pewien krytyczny moment. Późniejszy o lat kilkanaście *Fragment z powieści*, językowo i kompozycyjnie o wiele sprawniejszy, cofa się do momentu udzielania decydującej odpowiedzi „zaślubiaczowi z profesji”. Relacja narratorki, prowadzona z czasowego oraz autoironicznego dystansu, najwidoczniej ku pouczeniu młodszej siostry, również nadaje tekstowi nutkę żartobliwości, ale rozpoczyna się od przedstawienia znajomej, poważnej argumentacji:

Rodzice zostawiali mi całą swobodę... zmuszać mię nie chcieli... minęły przecie już te czasy... etc., etc. Podobne oklepanki brzmiały mi ciągle w uszach, odwołując się do mej samoistości, której śladu już w duszy odszukać nie było można. Minęły już te czasy!... tak – przemocą, za włosy, nikt już do ołtarza nie ciągnie, to prawda. Ale wy, moje siostry, które jednym wyrazem [...] torujecie sobie kwiecistą drogę szczęścia lub całe lata meczarni, wy pamiętajcie, że, jak wszystko w naszym wyrafinowanym wieku, despotyzm rodzinny pozostał – tylko zmienił barwę, przyczaił się, wypiękniał i skuteczniej zabija niż dawniejsza brutalna siła. Patriarchalny stosunek w rodzinie miał wielką za sobą zaletę – miał szczerłość. [...] Wobec stopniowego emancypowania się jednostki spod nacisku siły i rodzina zmienić musiała swój charakter: panującym w niej węzłem stała się miłość, ale miłość silnie zabarwiona tym egoizmem, którego despotyczny ferment pokolenie od pokolenia z mlekiem matek wysysa. Pretensja do wszechwładztwa pozostała w rodzinie... [...]. Nie wierzcie więc, kiedy wam powiedzą, że was nikt nie zmusza, i pamiętajcie, że pierwszym obowiązkiem człowieka jest rozwój własnej samodzielności. [F 110]

Wartość relacji polega tutaj na rozwinięciu myśli ostatniej, nawet w pewnej niezgodzie z prezentowaną teorią. Obserwujemy bowiem nie tyle sygnalizowany despotyzm otoczenia, ile rozpaczliwie dziecinną bezradność pozostawionej samej sobie dziewczyny, która, paradoksalnie, nie potrafi nawet wykorzystać namiastki owej „samoistości”; czytelna jest oczywiście sugestia, że jej nie posiada, bo zdławiło ją podstępnie działające otoczenie. Formy perswazji subtelnie oplątujących dziewczynę widzimy w momencie podejmowania przez nią decyzji: przekonanie matki, iż jest to decyzja właściwa, radość małego rodzeństwa cieszącego się na ładny strój z okazji ślubu siostry, pocziwe uwagi plenipotentą („Juściś ty go kochasz, [...] bo inaczej po cóż byś szła za niego”, F 115). Wpływając deprymująco na kandydatkę, wszystko to budzi jej zrozumiały bunt, a jednak nie potrafi ona przyznać racji odzywającym się wyraźnie głosom ostrzegawczym: „nie można przecie iść za pierwszego lepszego” (F 110), „powiem ci prawdę, że on mi się nie podoba!...” (F 115–116) czy:

Pragnienia bywają różne i nieraz nic wspólnego z miłością nie mają... [...] o ile mi się zdaje, jedynym pani pragnieniem jest spokój... [...].

[...]

– Spokój nie jest równowagą pragnień, ale przygnieceniem ich ciężarem życia powszedniego tak, aby na chwilę ponad ziemię nie uleciały. [F 115]

Uwaga ostatnia pochodzi od wrażliwego nauczyciela muzyki i koresponduje z antykwistyczną deklaracją Feliksy w *Mężu dla bytu*: „uwielbiam na kolanach walkę i zwycięstwo. [...] dają uderzające świadectwo Mądrości Boskiej, która kazała swemu stworzeniu właściwymi środkami dojść do pewnych rezultatów” (M 261). Ostatecznie spanikowana bohaterka, świadoma braku własnego zaangażowania uczuciowego, szczęśliwie podejmuje negatywną decyzję w sposób groteskowy – zdając się na przypadkowe uderzenie zegara:

serce jest zegarem życia, wydzwanającym rozkosze i cierpienia bez parzystej lub nieparzystej rachuby. Ta scena [...] to rezultat i kwintesencja całej mojej edukacji moralnej i umysłowej. [...] bez inicjatywy, bez samostannego zdania, nie czułam w sobie nawet tej powszedniej zdolności zastanowienia się nad cudzą radą... [...] Są chwile, kochana siostrzyczko, kiedy pogardzam sobą! [F 116]

Pamiętnik niemoralnej kobiety. Fragment z niewydanej powieści, znowu o parę lat późniejszy, ukazuje wreszcie kulisy zamążpójścia „dla bytu”. Tym razem narratorka to kobieta świadoma, dojrzała kosztem rocznego okresu małżeństwa. Żeby nie było wątpliwości co do niebanalnej rangi protagonistki, trzecioosobowy narrator partii wstępnej uprzedza: „wyższa organizacja duchowa”, „kobieta rozumna, myśląca i... nieszczęśliwa”, „wrażenie klasztornego odosobnienia” (P 147), „oczy [...] tlejące jakimś ogniem wewnętrznym”, „nieokreślony majestat” (P 148). Aureolę tę bohaterka zawdzięcza, jak zdradza zawartość pamiętnika, dwóm nieodzownym słowom-kluczom modernistycznej formuły kobiecości – rozczarowaniu i przebudzeniu. Następują one wskutek przykrych doświadczeń pożycia małżeńskiego; zawołowana drastyczność materii poruszana jest z odwagą przypominającą rewelację *Kobiety trzydziestoletniej* Balzaka, nad którymi unosił się Boy-Żeleński²⁰. Oczywiście, pod koniec XIX w. rewelacje to nieco spóźnione, ale cenne, jeśli weźmie się pod uwagę wczesnopozytywistyczną formację autora oraz fakt, iż dopiero zaczynają się ukazywać demaskatorskie powieści Zapolskiej.

Wspomnienie pierwszych intymnych chwil, spędzonych z mężem, tkwi w pamięci bohaterki niczym koszmar:

– Dlaczego i po co ja jestem w domu tego człowieka?

[...]

[...] Był błądy... wzrok jego był dziwnie zmałowany, usta wykrzywione jakimś niezdecydowanym uśmiechem. Dreszcz trwogi i innego strasznego uczucia obezwładnił moją i tak bezsilną istotę... zamknęłam oczy, by nie widzieć tego spojrzenia zamglonego i straciłam przytomność.

.....
Od tego czasu oczy mego męża były barometrem jego usposobienia. I dowiedziałam się, czym jest

²⁰ Chodzi o *Pierwsze błędy* z cyklu *Kobieta trzydziestoletnia*, gdzie Balzak „po raz pierwszy spowiada kobiety [...] z ich najtajniejszych, najwstydliviej ukrywanych niedoli i zawodów. Wprowadza, on pierwszy, moment życia fizycznego [...], odsłania całą zawilóść, całą dramatyczność powszedniego życia” (T. Żeleński-Boy, *Od tłumacza*. W: H. Balzac, *Gobseck. – Kobieta trzydziestoletnia. – Ojciec Goriot*. Przeł. T. Żeleński-Boy. Warszawa 1958, s. 70).

miłość w małżeństwie... nauczyłam się poświęcać siebie samą dla spełnienia obowiązku – wszak nie nad to prostszego... [...] Ciało moje zahartowałam w marmur, pieszczoty przyjmuję jak lunatyczka, która po przebudzeniu się nic nie wie, co się z nią przedtem działo; do martwoży moralnej, z którą mnie prowadził do ołtarza, dołączałam martwożę fizyczną, i to zapewne nazywa się przyzwyczajaniem... [P 150]

Drażliwą kwestię traumy małżeńskiego współżycia, wyrażoną tutaj *expressis verbis*, sygnalizowała już delikatna, ale czytelna aluzja w debiutanckim *Mężu dla bytu*. Nieszczęsna ofiara małżeństwa wspomniana tam jest przez jedną z przyjaciółek jako „dziewczę anielskiej piękności i poetycznej duszy”, które „dla nadzwyczajnej drażliwości” przezywano „*Noli od Noli me tangere*” (M 257). „Nie dotykaj mnie” – czyż może być bardziej wymowna i trafna formuła dla niedoświadczonej i okaleczonej kobiecości? Metafora ta wydaje się słowem kluczowym emancypacyjnych tekstów Bogusławskiego – wraz z jej ewangelicznym podtekstem, korespondującym z postulatem uduchowienia osobowości. O przymusie matrymonialnym *Pamiętnik niemoralnej kobiety* wprawdzie nie wspomina – wprost przeciwnie, bohaterka przyznaje, iż opuszczała dom rodzicielski dobrowolnie i bez żalu: „uciekałam od cudzej kontroli nad każdą myślą moją... do cudzego ogniska biegłam po spokój...” (P 149) – ale nie myli czytelnika znajome, złowróżbne słowo „spokój”. Kolejny rezoner autorski wygłasza kolejną wersję upomnienia: „bywa rozmaite szczęście na tym świecie... [...] Nałóg, łaskawa pani, to całe małżeństwo” (P 149). Toteż w dalszej części *Pamiętnika* Bogusławski serwuje nam ni mniej, ni więcej tylko minipowieść rozwojową, początek dojrzewania bohaterki do autentycznej egzystencji. Załamana młoda małżonka podejmuje w celach terapeutycznych podróże w towarzystwie ojca i, w poczuciu szczęśliwego oddalenia od męża, rejestruje kolejne szczeble swego przyspieszonego, wzorcowo edukacyjnego *Grand Tour*: poznawanie ludzi („zaczęłam przeczuwać [...] życie pełne twórczej energii, pracy, pełne wiary w teraźniejszość i ufności w przyszłość”, P 151), książek („tysiące odpowiedzi komentujących się wzajemnie”, P 152), natury („czułam się oświeconą przeświadczeniem nierozdzielnej łączności z życiem”, P 153) oraz sztuki („najwyższy stopień życia... w ideałach”, P 153). Te wzorcowe szczeble edukacji *humanitatis* są jakby wprost wyjęte z klasycznego *Bildungsroman*; niewykluczone, że Bogusławski podczas studiów filozoficzno-literackich w Heidelbergu zetknął się z tą tradycją, ciągle bardzo żywą w kulturze niemieckojęzycznej²¹. Inicjację młodej kobiety uzupełniają wgląd w historyczno-kulturową ewolucję ideałów oraz widok autentycznej, życiodajnej miłości młodego małżeństwa. Jakkolwiek wzbogacona, do męża powraca bohaterka z tragiczną świadomością własnych ograniczeń²²:

²¹ Zwłaszcza zwińczenie inicjacji poznawczej zetknięciem ze sztuką („Wtedy dopiero pojęłam sztukę... po życiu w naturze, po życiu w społeczności [...]”, P 153) nasuwa skojarzenia z *Wilhelmem Meistrem* Goethego albo *Późnym latem* Austriaka A. Stifera (1857). Nawet jeśli to trop fałszywy, wizja sztuki w relacji do rzeczywistości wyraźnie odsyła do estetyk pohegłowskich (zarówno Taine’a, jak Guyau), którym Bogusławski w znacznej mierze hołdował: „Przeczuwałam, że sztuka nie jest ucieczką od życia, że zrywać z nim nie może pod karą utracenia jedynej i niezbędnej podstawy”; „z trzech ogniw życia: natury, społeczności i sztuki, ja się czułam środkowym: sama wychodziłam z natury, ze mnie, z człowieka, brała początek sztuka, między nami panuje cudowna solidarność, a ta solidarność to właśnie zupełne, skończone, doskonałe życie” (P 153).

²² Tego wglądu w samopoczucie samej zainteresowanej nie było w utworze inicjującym problematykę emancypacyjną, *Mąż dla bytu*, ale możliwe, iż rozpaczliwej samowiedzy dotyczy jego motto (M 255):

Jeszcze kilka miesięcy takiej wędrówki wśród natury, ludzi i dzieł sztuki, a byłabym bezpowrotnie potargana więzy, którymi od dzieciństwa umysł i serce mi opłatywano. [...]

[...] już zaczęłam inne, prawdziwe odgadywać światy. Gdyby te przecucia miały być czas skryzystalizować się w jasne, określone pojęcia, stanęłabym przynajmniej uzbrojona do walki, kiedy już walka miała być jedyną treścią mego istnienia. Ale wracałam słabsza jeszcze na duchu, [...] podobna do istoty pogrzebionej w śnie letargicznym, która na chwilę ludzi się nadzieją ratunku i powtórnie obumiera w stokroć sroższych męczarniach. [P 154–155]

O, po com ja oczy otwierała, [...] oddajcie mi dawną martwość, dawny spokój.
[...]

Przedemną widać najstraszniejszą klęskę, [...] przede mną rutyna w nieszczęściu, powolna utrata godności w cierpieniu, zgryźliwa drobiazgowość w boleści, rozpacz ujęta w karby życia codziennego [...] i wyrobienie sobie sztucznego organu oddychania w tej atmosferze, przeciwko której walczyłam tak zawzięcie. Ha, stanę się może szczęśliwą przez przyzwyczajenie! [P 158]

Na tym pamiętnik się urywa, ale z obszernie opisaną, gorączkową halucynacją, której bohaterka doświadcza w momencie powrotu, a która miała może antycypować przyszłe wypadki, wynika, iż nietuzinkową niewiastę mogły czekać dramatyczne perypetie z udziałem toksycznego męża, opatrnościowego partnera – pomocnika na drodze samorealizacji, oraz wywierającego złowieszczą presję otoczenia²³. Rodzaj klęski protagonistki nie jest zatem przesadzony, ale że miała to być klęska, raczej nie ulega wątpliwości. Autorka pamiętnika, nazwana „niemoralną” – ironiczne określenie pod adresem środowiska, które ją za taką uważa – najdokładniej ze wszystkich bohaterek Bogusławskiego ilustruje ów „systemat nerwowy ludzkości”, typ kobiety tylekroć i z zacięciem diagnozowany w jego pismach jako „temperament nerwowy, przechodzący w rozwoju cywilizacyjnym jakąś nową fermentację społeczną” (SiS 225).

I tutaj w narracyjnym wprowadzeniu pojawia się nawiązanie do George Sand; tym razem odnosi się do kategorii piękna i brzydoty. Motyw ów – korespondujący z kolei z utworem *Brzydka* – w wyrafinowany sposób podejmuje trop platoński:

Słowa George Sand, „że kobiety brzydkie, jeśli się podobają, rozbudzają nierównie gwałtowniejsze namiętności aniżeli skończone piękności”, zawierają zarazem wielką prawdę życiową i wielką zagadkę psychologiczną.

Istota nasza duchowa, łaknąca nieskończoności, wiecznie goniąca za nieznanym, doznaje pewnego odrętwienia na widok każdej piękności skończonej... a z tego kontemplacyjnego odrętwienia rzadko wyradza się trwałe i głębokie uczucie. Miłość jest przede wszystkim cudownym aktem twórczym i najczęściej cofa się przed gotowymi ideałami. [...] Tak tylko wytłumaczyć można ten dziwny fakt, że czynne i ruchliwe natury męskie namiętniej przywiązują się do wad aniżeli do zalet w kobiecie. Miłość potrzebuje domyślać się tego, co być może, szukać tego, co jest, stwarzać to, czego nie ma – potrzebuje działać – w beczynnej kontemplacji gnuśnieje i umiera. [P 148]

„*Quand on l'ignore ce n'est* [w druku błędnie: *n'ert*] *rien, Quand on le sait, c'est peu de chose* [Jeśli się czegoś nie wie, nie ma problemu. Jeśli się wie, nie ma to większego znaczenia]” (przeł. A. Le d- w i n a).

²³ W groteskowym koszmarze, zawierającym reminiscencje podróży, bohaterka ucieka przed objęciami męża po Moście Diabelskim w Alpach, po czym zostaje zepchnięta przez niego w przepaść; chwilowo zatrzymana w upadku przez męczyznę uciepionego skały, ściga go swym ciężarem w nurt rzeki i oboje toną, żegnani z góry szyderczym uśmiechem męża, przekleństwem rodziny oraz odgłosem dzwonu, którego sznur wydawał się ostatnim punktem zaczepienia, a który tylko monotonicznie rozbrzmiewa jednym wyrazem: „mężatka”.

Koncepcja miłości jako popędu poszukiwania i stwarzania przywodzi na myśl mitologiczną wykładnię o córce biedy i niedostatku z *Uczty* Platona. Odrzucenie kontemplacji statycznego piękna doskonałego („odrętwienie” Fausta na widok Heleny u Goethego) jest już jednak odrzuceniem tradycji klasycznej na rzecz paradoksalnej estetyki i logiki nowoczesności (ewoluujące piękno Baudelaire’a). Oczywiście, to kolejna wersja ulubionej tezy pisarza o aktywnym przekształcaniu zastanych schematów życia. W kontekście doraźnym chodzi o brak konwencjonalnej urody bohaterki; jej piękno może się ujawnić tylko pod wpływem – stwarzającego ją niczym Galateę i stwarzanego przez nią – uczucia.

Potrójna galeria kobiecych wizerunków u Bogusławskiego obywa się właściwie bez portretów mężczyzn: nieobecnych, traktowanych przedmiotowo – jako składnik otoczenia, determinanta czy przeszkoda. Pewną korektę wnosi rozwijający antynomie piękna i brzydoty „fragment z dramatu przyszłości”, *Brzydka* – frapująca, iście „genderowa” próbka talentu pisarza, jakiej nie powstydziliby się, zaiste, późniejsza literatura feministyczna. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że był to rodzaj odpowiedzi na dramat Aleksandra Świętochowskiego *Piękna*; tekst Bogusławskiego, już samym tytułem budujący kontre, zawiera dwukrotną aluzję do sztuki pozytywisty²⁴. Jeśli bowiem ten ostatni podporządkował kobietę grze popędów – „w tym państwie zwierząt »piękna« kobieta występuje nie jako wartość moralna, dodatnia czy ujemna, lecz jako płeć, działająca bezwiednie na całe swe otoczenie”²⁵ – to autor *Brzydkiej* kreuje bohaterkę będącą pod wieloma względami zaprzeczeniem tak pojętej kobiecości, a samą kobiecość ujmuje bardziej wszechstronnie. Przede wszystkim jednak rolę bezwiednej *femme fatale* przypisuje kobiecie „brzydkiej”.

Pseudodramatyczny obrazek, rozgrywający się w nie określonym bliżej czasie przyszłym²⁶, tworzą dwie sceny skomponowane z monologów Brutty oraz dialogu Brutty z Bellą. Bohaterki, obdarzone alegorycznymi imionami, są właściwie personifikacjami – nie tylko piękna i brzydoty, ale też wyznaczników (pięknej) kobiecości i (brzydkiej) męskości, tradycyjnie towarzyszących tym kategoriom. I znowu można mówić o zapowiedzi tego kontrastu w pierwszej noweli Bogusławskiego, gdzie widzimy „duumwirat”: dziewczęco bojaźliwej bohaterki o imieniu pięknej Heleny oraz rezolutnej, niezależnej Feliksy, mówiącej o sobie: „na mnie wołano po prostu Feliks,

²⁴ Dwa lata przed publikacją tekstu Bogusławskiego, w r. 1883, odbyła się premiera *Pięknej* (1878), a gdy ponownie wystawiono ją w r. 1890, krytyk poświęcił sztuce A. Świętochowskiego spory felieton: podkreślając ciągle aktualność tej doktrynerskiej, ale przekonującej ilustracji darwinowskiego instynktu „wyboru płciowego” (który „piętnuje obyczaje mężczyzn cechami zdziczenia, a poglądy na kobietę cofa o kilka wieków”, czyniąc z niej „samice”) – „*Piękna* zdaje się być jakimś kaprysem, zrodzonym z rozmyślań w ogrodzie aklimatyzacyjnym” (W. Bogusławski, *Felieton teatralny*, „Gazeta Polska” 1890, nr 70, s. 2). W *Brzydkiej* mowa jest o utworze *Piękna*, czytany i krytycznie odrzuconym przez „Brzydką”, oraz o dramaturgu, który zgodnie z przyrodniczym determinizmem ukazuje mężczyznę – „znieprawionego” przez kobietę jako „mieszanie krwi i nerwów” (B 11). Aluzje mogą dotyczyć też *Niewinnych* (1876), innej sztuki A. Świętochowskiego o determinizmie ludzkich zachowań.

²⁵ Bogusławski, *Felieton teatralny*, s. 2.

²⁶ Dziwna to zresztą przyszłość, naszpikowana aluzjami do współczesności pisarza. Jednak podtytuł można rozumieć inaczej: przedstawiony antagonizm silnej i słabej, brzydkiej i pięknej kobiecości będzie dramatycznym problemem przyszłości.

żem była tak porywcza i rubaszna jak mężczyzna” (M 257). Porywczość i rubasność wyraża także szorstkie imię Brutty; jego etymologia nie tylko potwierdza brzydotę, przypisaną bohaterce w tekście, ale też konotuje inne, zresztą drastycznie negatywne i stereotypowo męskie cechy²⁷. Niewykluczone, iż autorowi chodziło o przeciwieństwo piękna rozumianego szeroko: jako wdzięk, mądrość, dobro itd. A może dokonał on ironicznego przerysowania, by podkreślić szokującą obcość kobiet nadchodzącej generacji. Już didaskalia wskazują, że przyszłościowy typ kobiecości scala kulturowe wyróżniki obydwu płci:

Scena przedstawia gabinet, którego umeblowanie łączy w sobie cechy pracowni i buduaru. Sprzęty wygodne, ale bez wytworności. Mięszanina książek, rękopismów i kobiecych drobiazgów. Wszędzie panuje nieład, zdradzający raczej lekceważenie wymagań estetycznych aniżeli niedbałość o porządek. [...]

[...] Strój jej [tj. Brutty] bez elegancji, daleki jest jednak od niesmacznej ekscentryczności. [B 10]

Brutta wypowiada walkę klasycznej filozofii i kulturze Piękna; podobnie jak w utworze omówionym poprzednio, zostaje ono zdeprecjonowane jako „przesąd” wobec nowych „potęg” życia (B 10) – „toczy się w tej chwili walka, będąca tylko epizodem wielkiego dramatu”, czyli „pojedynek piękności i brzydoty”, „walka arystokracji i demokracji” (B 11). Warto przywołać dłuższy fragment tego sporu-agonu:

Brutta: [...] Gdzie arystokracja myśli, geniusz? – rozplynął się w falach powszechnej oświaty. Gdzie arystokracja serca, sztuka? – umiera w zabójczym uścisku rzeczywistości. Gdzie arystokracja ducha, ideał? – ginie w walce o byt. I wobec tego wszystkiego miałby się ostać jeden marny przywilej piękności?

Bella: Tego jednego nie pokonacie... Nie wdrzeć się wam do tajemniczej pracowni natury [...]. Piękność... Czyż ty nie widzisz, że ona historię świata stworzyła – że odbiwszy się w sercu ludzkim wydała dobro, a w myśli człowieka dała początek prawdzie?

Brutta: [...] Tak, prawda [...]. Wam starożytność ołtarze stawiała, [...] was życie, literatura, sztuka umieściły na tronie [...]. Ale [...] brzydota podniosła głowę. [...] raniło ją pierwszeństwo oddawane przez matkę piękniejszej siostrze, chłód ojca, obojętność brata, interesowność kochanka, opuszczenie przez męża; nurtowało w niej głucho przeświadczenie, że ma w sobie wszystkie te same skarby uczuć, te wulkany namietności, które piękność na wyłączną własność zagarnęła. [...] I krzyknęła z bólu, [...] a odpowiedziały jej tłumy... legiony. Wtedy spostrzegła, że stanowi większość, że [...] jest jedną z form demokratycznej równości, która kiedyś stanie się podstawą życia. [...] Odgadła, że jak niegdyś Fryne potrzebowała tylko zrzucić szaty, żeby pod olśnionymi pięknymi sędziami wygrać złą sprawę, tak brzydota zwycięży w dobrej sprawie, przywdziawszy na się zasłonę myśli. [...] Kiedy na was patrzę, widzę rasę, która gaśnie. Będzie was na świecie coraz mniej, a nas coraz więcej. [...] Już dziś są tego ślady. Myśl mać olimpijski spokój piękności [...] i rujnuje greką kształtów harmonię! [...] Piękność zaćmiewa się, brzydota rozjaśnia się [...]. Co my mamy więcej, co wy macie mniej – nie wiem, nikt nie wie, i to może nasza siła wobec mężczyzny. [...] brzydota ma dla niego nie zbadane jeszcze tajniki [...]. Spójrz na mnie [...], czy nie bije ze mnie jakaś moc nieznaną, niezależną od kształtów ciała, a nawet od duchowej fizjonomii [...].?

Bella (*cofa się przerażona*): Tyś piękna!

Brutta (*z uśmiechem triumfu*): Nie, jam silna! [B 11]

Konfrontacja urody oraz brzydoty miała miejsce również w dramacie Święto-

²⁷ Imię to najpewniej wywodzi się z języka włoskiego, gdzie „brutta” to ‘brzydka’ (za tę uwagę uprzejmie dziękuję pani redaktor Zofii Smolskiej), ale może też wchodzić w grę język francuski: „la brute” – ‘bydło, zwierzę’ (niekiedy też ‘brzydka’), lub łacina: „brutus” – ‘ciężki, ociężały, nieruchawy, nierozsądny, tępy, głupi’ (choć ten ostatni zakres semantyczny wydaje się dość odległy i zbyt radykalny).

chowskiego: tam urodziwa bohaterka, pozbawiając nieładną narzeczoną ukochanego, przyczynia się do jej samobójstwa i to „wprowadzenie brzydkiej obok pięknej zaostrza jeszcze dzikość i drapieżność tego świata”, pisał Bogusławski²⁸. Tutaj dochodzi do rewanzu – w starciu, gdzie bronią nie jest już uroda, ale „nowy organ” (B 11), wykształcony na drodze ewolucji, układ sił się odwraca. Wprawdzie w *Pamiętniku* zagadka atrakcyjnej siły brzydoty została już wyjaśniona, jako zew woluntaryzmu czy wyzwanie dla instynktu tworzenia²⁹, najwyraźniej jednak dla autora było to zjawisko wręcz obsesyjnie intrygujące, nie do końca wytłumaczalne, prowokowane, być może, przez naturalizm. Zwycięski pochod brzydoty jawi się tu w kontekście społeczno-kulturowej sprawiedliwości dziejowej, psychologicznego odwetu oraz przyrodniczego determinizmu: „w naturze samice są brzydkie” (B 11), a toczony spór jest właściwie pytaniem o istotę kobiecości: czy jest to tylko „pleć”, jak pogardliwie ze stanowiska estetyzującego widzi antagonistkę Bella, czy raczej świadoma aprobata biologii daleka od „hipokryzji żądz” (B 11), o jaką Brutta oskarża tradycyjną pleć piękną³⁰. A może kobiecość, z perspektywy autorskiej, najlepiej wyraża formuła „nie wiem, nikt nie wie”, zastępująca słynne „nescio quid”, definiujące klasyczne piękno?

Alegoryczna poetyka utworu sprawia, że dyskurs emancypacyjny, a właściwie feministyczny, zostaje ściśle nałożony na dyskurs kulturowo-estetyczny, co skutkuje pewną (zamierzoną?) wieloznacznością. Faktycznie bowiem w tej konfrontacji nie ma zdecydowanej wygranej. Nie wiadomo, czy aprobata nieuniknionej, demokratycznej i naturalnej brzydoty jest całkowita, czy też racje należy widzieć po obu stronach. Trudno przypuścić, by znawca i miłośnik sztuki, jakim był Bogusławski, chociaż po części nie stawał razem z Bellą w obronie „arystokracji”³¹ myśli, serca i ducha oraz platońskiej jedni piękna, dobra, prawdy. Przypuszczalnie, skazany na wewnętrzną rozterkę, po heglowsku uznawał argumenty „siły” i po asnykowski wyrokował: minionych kształtów żaden cud nie wskrzesi do istnienia. Apologia

²⁸ Bogusławski, *Felieton teatralny*, s. 3.

²⁹ W *Brzydkiej* powraca też znana formuła: „Piękność męczyzna poznał na wskroś i nic już nowego od niej się nie dowie; brzydota ma dla niego nie zbadane jeszcze tajniki i te go popychają w nasze sfinksowe objęcia” (B 11).

³⁰ Brutta mówi: „Znam ja tę waszą poezję... [...] nikt tej obludy tak nie wydoskonalił jak piękna kobieta. [...] jedną żądzę tak sztucznie rozrzuciła między wszystkie władze fizyczne i duchowe męczyzny [...] że dziś nieszczęśny, kiedy kocha, to nie wie [...], czy go przykuwa do kobiety apetyt czy uczucie” (B 11). Ciekawe, że obie bohaterki przerzucają się oskarżeniami o przyrodnicze podejście do płci: według Brutty o fizycznym zniewoleniu męczyzn przez kobiety piękne „mówi jeden z waszych dramaturgów” (B 11), według Belli darwinizm to pogląd kobiet brzydkich („wasza formułka – naturalny wybór”, B 11). Pojawia się też dezorientująca wątpliwość, czy Bogusławski razem z Bellą patrzy krytycznie na obnażoną „pleć” kobiety nowoczesnej – czy potępia raczej spojrzenie Belli sprowadzające kobietę do „płci”, na co wielokrotnie się zżymał?

³¹ Podobne sformułowania spotkać można w tekstach krytycznych W. Bogusławskiego, gdzie np. pisze on z lekkim żalem o „demokratycznej sztuce, nie uznającej arystokracji bohaterstwa w naturach wyjątkowo uposażonych” (*Teatr meiningeński i reforma sceny*. W zb.: *Myśl teatralna doby postyczniowej*, s. 186) – albo o „dramacie, który jest arystokracją sztuki” (SiS 245), o „moralności, która jest arystokracją natury ludzkiej” (*Teatr*. „Tygodnik Powszechny” 1882, nr 9, s. 139). Zastanawia też wzniosła definicja piękna: „uczucie piękna, to jest zabobonne nieładnie uwielbienie, które budzi w człowieku widok jawnie uzmysłowionej myśli ludzkiej, drgającej wyższym tajemniczym życiem” (W. Bogusławski, *Estetyka sceniczna*. W zb.: *Myśl teatralna doby postyczniowej*, s. 261).

przyszłościowego typu silnej niewiasty nie jest oczywista, a oczekiwana metamorfoza kobiety z obiektu pożądania estetycznego w wyrazisty, myślący i działający podmiot nowoczesny zostaje ukazana nie bez obaw – zwłaszcza gdy się uwzględni negatywne konotacje imienia Brutty. Z pewnością w tej postaci sportretował Bogusławski „typ kobiety w okresie wojującym”, o którym pisał w r. 1878, że „panuje nad życiem naszej epoki” (SiS 226)³², a może chodziło o ekstremalną, despotyczną emancypację w wersji skandynawskiej? Częściowo potwierdzałby to zaskakujący finał. Nieobecny w tekście, jak często u Bogusławskiego, bohater męski – odtracony przez Bruttę kochanek, o którego zazdrosna jest Bella – popełnia samobójstwo i wówczas okazuje się, że antagonizm obu protagonistek nagle wygasa: „Porzuć gniew [...] i odejdz w spokoju... Wierzaj mi, nie miałyśmy o co walczyć!” – puentuje „genderową” rozgrywkę Brutta (B 11). Istotną postacią okazuje się słaby mężczyzna o infantylnym imieniu Niuno, przez wybrankę pogardliwie przezwany Antinousem³³, który pada ofiarą fatalnego zauroczenia w toksycznym związku z Bruttą, gdzie doszło właściwie do zamiany ról:

Dlaczegoż po tych ekstazach pozostał mi tylko widok jego zupełnego unicestwienia? Dlaczego on na tak długo oddawał się, ginął cały, a ja zawsze tak prędko mogłam odebrać się, odnaleźć? [...] Co to znaczy, czy ja przestałam być kobietą?... [...] nie – tylko on nie jest mężczyzną. [B 10–11]

Motyw finalny wydaje się znowu odwróceniem sytuacji z dramatu Świętochowskiego: u Bogusławskiego to brzydka kobieta zabiera partnera kobiecie pięknej, nawet o to nie dbając (to z jej powodu popełnione zostaje samobójstwo), i to nie kobieta zabija się przez mężczyznę, lecz odwrotnie. Drapieżność świata jednak jest taka sama. Czy to ma być zatem dramat przyszłości: „niezwykła indywidualność” (B 11) unicestwiona przez silną partnerkę, która pożąda „energii mężczyzny”, ale gardzi jego „małodusznością dziecka, które żyć nie może” (B 10)? Czy to raczej futurologiczna satyra na białogłowy, którym argumenty natury estetycznej, społecznej *etc.* służą jedynie do umocnienia stanowiska w tradycyjnej rywalizacji o mężczyznę – podtytuł zaś sugeruje nie tyle wizję nieuniknionej sprawiedliwości obyczajowej, ile rodzaj ironicznej antyutopii? Czy w przyszłości oczekuje nas kobieta, która przestanie być kobietą? Mnożące się pytania bez odpowiedzi to niewątpliwy walor tego banalnego na pierwszy rzut oka drobiazgu, intrygującego przy dokładniejszej lekturze.

Ciekawe, że sylwetki mężczyzn, jeśli w ogóle pojawiają się w prozatorskich próbkach Bogusławskiego, występują w karykaturalnym przerysowaniu, nie pozabawionym jednak ukrytego dramatyzmu. Dzieje się tak też we wczesnej, lirycznej humoresce *Historia parasola*, utworze niezbyt oryginalnym, dlatego wystarczy mu poświęcić tylko dygresyjną wzmiankę. Bardziej żaloszny niż komiczny bohater posiada nieco dickensowskie i nieco gogolowskie rysy, reprezentując „arystokrację głupoty” i donkichotowsko-bowarystowską skłonność do ucieczki w sferę lektur

³² Do Brutty można też odnieść inną, dowcipną uwagę Bogusławskiego z r. 1899, dotyczącą roli Fredrowskiej Klary kreowanej przez Wandę Siemaszkową: „był w niej jakiś nowożytny feministyczny rozmach, którego by się zatrzwożyła pani Dobrójska, a przed którym Albin powinien by się podkuć na ostro” (*Aktorzy warszawscy*, s. 181).

³³ Antinoos – przywódca zalotników Penelopy; pierwszy poniósł śmierć z ręki Odysa.

i fantazji – choć jego odmienność nosi jeszcze ślady romantycznego dystansu wobec tragikomedii świata, „wielkiego teatru marionetek, któremu z musu przypatrywać się trzeba”³⁴. Biedermeierowski dziwak, samotnik i brzydał, prześladowany przez złośliwość losu oraz ludzkie szyderstwo, opowiada historię kolejnego życiowego upokorzenia, kiedy okrutnie zadrwiono z jego naiwnych zapałów i nadziei miłosnych. To również wariacja na temat brzydoty, tylko że w męskim wydaniu – słabej i skazanej na klęskę: „Smutno!... straszno być niedołą!...”³⁵ Najbardziej udany motyw utworu to uzmysłowienie owej „straszności”, urastającej do rozmiarów groteskowego, egzystencjalnego koszmaru – okazuje się, że wybranka ma takie samo spojrzenie jak kot, który w odległym dzieciństwie wywołał traumę i chorobę bohatera, a w konsekwencji całą lawinę wypadków jego niewydarzonego żywota:

Ja te oczy gdzieś widziałem... Patrzałem dłużej, dłużej i jeszcze patrzałem. Pot kroplami spływał mi po twarzy, ale już wzroku odwrócić nie mogłem... Już wiem, wiem. Boże! słabo mi, ogień mię przechodzą. Litości! nie patrz tak na mnie. [...] Nie mogę zamknąć powiek, a widzę utkwione w siebie bursztynowe, złotem i malachitem żyłowane oczy. Ja oszaleję pod tym spojrzeniem... To czarny kot tak ciekawie, natrętnie, szyderczo na mnie spogląda. Ratunku!... umieram!³⁶

Spośród kilku sentencjonalnie splecionych oraz nałożonych na siebie tropów – pech związany z czarnym kotem, bohater jako anty-Herkules, który dzieckiem w kolebce doświadczył ataku epilepsji, demonicznie koci wdzięk kobiecej natury – najciekawszy jest ten ostatni. Mężczyzna niczym bezwolna mysz, uwięziony i śmiertelnie sparaliżowany drapieżnym spojrzeniem bezlitosnej kobiety-meduzy; oto najwcześniejsza, wręcz mizoginistyczna wersja relacji damsko-męskich u Bogusławskiego, stanowiąca jednak przeciwagę dla galerii niewiast zniewolonych przez egoistyczny despotyzm otoczenia. Cytując słowa Dumasa syna, przytoczone przez warszawskiego krytyka, można powiedzieć, że w tych dwu utworach – *Brzydka* oraz *Historia parasola* – kobieta „szydzi z płci silniejszej i mści się nad mężczyzną, który w życiu rzeczywistym jest dla niej niesprawiedliwym, okrutnym, barbarzyńskim ciemniacą [...]” (SiS 214–215)³⁷.

Połączona siecią analogicznych postaci, motywów³⁸ i wzajemnych relacji, emancypacyjna proza Bogusławskiego to właściwie szereg wariacji na pokrewne, powracające stale tematy. Prawdopodobnie miała się z nich wyłonić fabuła opowiadająca o nędzach i cieniach „niemowlęcej” kondycji kobiecej, być może bohaterki pozbawionej urody, być może żony skazanej na gorzką świadomość opacznego małżeńskiego *status quo* oraz na jakies (nieskuteczne?) próby przewyciężenia tego i być

³⁴ W. Bogusławski, *Historia parasola*. „Kurier Warszawski” 1871, nr 55, s. 9. Można też mówić o pokrewieństwie z fantasmagoryczną, liryczno-satyryczną prozą romantyka i ulubieńca biedermeyera, Jean-Paula (Richtera), którego twórczość Bogusławski mógł poznać podczas swych niemieckich studiów.

³⁵ *Ibidem*, s. 13.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Dumas pisze to, krytykując „wylączność panowania w teatrze kobiety” (Bogusławski, SiS 214), po czym konkluduje: „Ona, zawsze ona, a obok niej mężczyzna jako wybrany lub jako ofiara – bo pisarzowi dramatycznemu nie wolno jest wystawiać na scenie mężczyzny, który byłby wyższym od kobiety” (SiS 215). W pewnym sensie w fabułach polskiego nowelisty również jest przestrzegana ta reguła.

³⁸ Np. w dwóch różnych tekstach występuje ta sama postać matrymonialnej „despotki”, ciotki Elfydy.

może emancypantki w ramionach kochanka³⁹. Czy warto żałować, że ten rodzaj polskiego odpowiednika powieści George Sand nie powstał? Teksty są niezbyt efektowne i niezbyt oryginalne, pisane często bez polotu⁴⁰ albo dość naiwnie, obciążone balastem psychologicznych, filozoficznych lub socjologicznych dywagacji – choć skądinąd te ostatnie wnoszą jeszcze najciekawsze wątki⁴¹. Proza kobieca Bogusławskiego nieco przypomina tendencyjną nowelistykę Świętochowskiego, a szczególnie – jeśli wziąć pod uwagę pozbawione nazwisk i realiów postaci oraz przewagę abstrakcyjnych refleksji – powiastki filozoficzne w rodzaju *Tragikomedii prawdy*. Trzeba jednak pamiętać, że debiutancki *Mąż dla bytu* jest bardzo wczesnym zwiastunem pozytywistycznych trendów emancypacyjnych i jako taki zasługuje na uznanie. Najwartościowszym utworem jest zapewne wieloznaczna, pobudzająca do refleksji *Brzydka*, ze swoim ambiwalentnym rozłożeniem akcentów. W sumie widać, że Bogusławski chciał pokazać fascynującą go kobiecość jego czasów, której odbicie dostrzegaliśmy w repertuarze XIX-wiecznego teatru:

w nim to bowiem kobieta snuje się niespokojna, namiętna, nerwowa, zrywająca z przeszłością, która jej nie wystarcza, wyczekująca przyszłości, której nie zna, żyjąca gorączkowo chwilą teraźniejszą, której dobrze nie rozumie – istna zwiastunka jakiegoś przewrotu społecznego. [SiS 215]

Takie pewnie miały być jego bohaterki, ale nie bardzo mu to chyba wyszło; o wiele piękniej mówił o nich jako krytyk niż jako nowelista. Dostrzegaliśmy też trafnie pluralizm wizerunków kobiecych, uwarunkowany światopoglądowym podejściem twórców, u których:

kobieta [pojawia się] jako płeć, jako siła naturalna lub społeczna, która, stosownie do tego, czy nią wojuje autor zagoryczony literackim schopenhaueryzmem, czy sentymentalny maruder rehabilitacji upadłych aniołów, czy wreszcie socjologiczny reformator nienormalnych między obu płciami stosunków, przedstawia się w postaci złowróżbnej potęgi lub sympatycznej w swym zblakaniu słabości, albo wreszcie żywiołu rewolucyjnego. [SiS 214]⁴²

Do której z wyliczonych strategii zaliczał się sam? Z pewnością portrety kobiet w prozie Bogusławskiego noszą niektóre z wymienionych – złowróżbnych, sympatycznych lub rewolucyjnych – rysów, z pewnością jego teksty przypominają literaturę tendencyjną, z pewnością autor dostrzega „nienormalność” obyczajowego *status quo*; jednak nigdy nie można go przyłapać na wyraźnym zaangażowaniu emocjonalnym ani na skłonności do mizoginizmu czy sentymentalizmu. Stoi jakby obok, zaintrygowany obserwowanym fermentem kobiecości, ciągle bardziej analityczny diagnosta niż zaangażowany reformator. Niewykluczone, że w swych nowelistycznych czy powieściowych próbkach stosował stylizacje różnych typów eman-

³⁹ Inna wersja *Pamiętnika niemoralnej kobiety*, „nie drukowana, w niezwykle zniszczonym rękopisie znajduje się u rodziny” – pisała Świdwińska na początku lat sześćdziesiątych XX w. (*Zapomniany powstaniec i krytyk literacki Władysław Bogusławski*, s. 117).

⁴⁰ Wątpliwe, czy zasługują na pochlebną opinię „świetnej formy stylistycznej”, jak twierdzi Świdwińska (*Władysław Bogusławski (1838–1909)*, s. 602).

⁴¹ Chwilami odnosi się wrażenie pewnej pretekstowości fabuł emancypacyjnych, służących prezentowaniu poglądów samego autora.

⁴² W ten sposób charakteryzuje krytyk „dzisiejszy realny dramat”, omawiając repertuar Heleny Modrzejewskiej.

cypacyjnego dyskursu. Na pewno starał się zintelektualizować tematykę obyczajową, w której z niepokojem obserwował narastającą jednostronność, tj. akcentowanie aspektu erotycznego, podobnie jak w całej kulturze: „Historia, filozofia, dramat, komedia, wszystko obraca się około jednego tematu: [...] ponęt, smaku lub skutków zakazanego owocu!”⁴³. Równocześnie rozumiał, że nadeszły czasy, gdy „areną, na której psychologiczne kolizje największego nabierają natężenia – jest rodzina...”⁴⁴.

Na korzyść tych utworów przemawia natomiast ciekawie poprowadzony, dyskretny *leitmotiv* sztuki, przewijający się przez niemal wszystkie teksty; erudycja doceniana u krytyka, muzykologa i publicysty, „dyszającego miłością do sztuki”⁴⁵, daje o sobie znać również tutaj. Sztuka funkcjonuje nie tylko jako malowniczy rekwizyt czy przedmiot rozważań, ale zgodnie z wykładnią przedstawioną w *Pamiętniku niemoralnej kobiety* spełnia istotnie rolę „najwyższego stopnia życia” (P 14). We *Fragmencie z powieści* muzyka Schumanna, „poemat melancholii i boleści” Beethovena (F 111) stają się probierzem autentycznego stosunku bohaterki do rzeczywistości oraz zwierciadłem jej wnętrza (wahająca się panna nie potrafi odegrać utworu z uczuciem, skoro żadnego uczucia nie żywi), a mentorska uwaga doświadczonego życiowo nauczyciela muzyki: „sztuka bywa też czasem wyrzutem sumienia” (F 115), brzmi niczym sentencja z *Portretu Doriana Greya*. Opisana w *Pamiętniku* kontemplacja obrazu *Śmierć Wallensteina* w monachijskiej Pinakotece⁴⁶ jest pretekstem do heglowsko-taine’owskiej refleksji nad zmiennym gustem estetycznym – i światopoglądowym – pokoleń, których nie stać już na podobny zachwyt nad *Madonną Sykstyńską*; w sztuce religia musiała ustąpić historii⁴⁷.

Najpełniej rozwinięty motyw estetyczny zawiera *Szczęście*, sytuujące się między rodzajowym obrazkiem obyczajowym a liryczną parabolą o wyraźnym podtekście symbolicznym. Na skłonność ku mniej lub bardziej widocznej parabolizacji utworów Bogusławskiego warto zwrócić uwagę, bo przejawia się tu drugi, podstawowy i charakterystyczny rys jego pisarstwa. Redakcja lwowskiego periodyku, gdzie ukazało się *Szczęście*, informowała: „podajemy dziś najpiękniejszy obrazek, jaki na ten noworoczny temat znamy w całej nie tylko naszej, ale w ogóle europejskiej literaturze”⁴⁸. Trudno dziś podzielać entuzjastyczny zachwyt nad tym okolicznościowym drobiazgiem, ale trzeba docenić wdzięk koncepcji i wykonania. Sylwestrowa zaba-

⁴³ Bogusławski, *Teatr*, s. 139. Tekst pochodzi z 1882 roku.

⁴⁴ *Ibidem*. Uwaga dotyczy dramatu, można ją jednak odnieść do szerszego kontekstu.

⁴⁵ Tak o Bogusławskim wyraziła się M. Konopnicka w liście do córki pisarza z r. 1893 (cyt. za: Secomska, *Aktorzy, krytycy i recenzenci warszawscy okresu przełomu*, s. 9).

⁴⁶ Chodzi przypuszczalnie o nawiązujący do dramatu Schillera obraz C. Th. von Piloty’ego, przedstawiający w sposób realistyczny martwego Wallensteina i postać jego włoskiego astronoma (*Seni vor der Leiche Wallensteins*, 1855).

⁴⁷ Podobnie argumentował Bogusławski krytyk: „Sztuka, zarówno jak moralność, rozpoczyna się zawsze na nowo dla każdego pokolenia [...]. Taką już jest natura ludzka, że ją wzruszają nierównie silniej dzieła i rzeczy teraźniejsze, choćby mniej doskonale niż dzieła i rzeczy przeszłe, choćby najdoskonalsze. Nowe dzieła mogą ustępować dawnym, byle tylko te same jak dawniej oddawały usługi i tego samego współczesnych uczyły. Mniejsza o to, jak długo będą żyły [...]” (SiS 231–232).

⁴⁸ Przepis redakcji w: W. Bogusławski, *Szczęście*. „Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” 1887, nr 1, s. 2. Wszystkie cytaty w tym i następnym akapicie – *ibidem*.

wa w „szczęście”, skracająca salonowemu towarzystwu oczekiwanie na północ, ukazana ze szczegółami kolorytu obyczajowego, jest równocześnie poetką przypowieścią o charakterach ludzi biorących w niej udział i symbolicznym prognostykiem ich losów, wpisanym w moment sylwestrowej nocy.

Paraboliczny wymiar ma niemal każda wypowiedź i każdy gest wykonywany przez aktorów tego banalnego, choć w podtekście poważnego przecież dramatu; wchodzą oni kolejno do pokoju i, prowadzeni przez melodię fortepianu, usiłują odnaleźć „skarb”, przedmiot ukryty przez którąś z osób – tutaj przez Helene, „piękność tak skończoną jak marzenie o szczęściu”⁴⁹. Obok smętnego pianisty Juliana (nie po raz pierwszy muzyk uosabia u Bogusławskiego bolesne doświadczenie życiowe, tym razem wręcz życie samo) jest to jedyna postać obdarzona imieniem, zresztą mówiącym; pozostali anonimowi uczestnicy gry to egzempli różnych kondycji i temperamentów. Jest wśród nich „niemłody już mężczyzna”, znużony pesymista, jest „gość w średnich latach”, optymista o spojrzeniu zdradzającym „wyróbiony dojrzały charakter”, jest „panna bardzo nieładna, bardzo rozumna i bardzo nieszczęśliwa”, jest fertyczna brunetka, „śliczna osóбка”, jest „młody człowiek, uosabiający obliczem energicznym [...] postanowienie zwycięstwa przebojem” *etc.* Całość zamyka sentymentalna puenta o śpiewanej „*unisono* pieśni szczęścia”, które odnalazła i w grze, i w życiu zakochana para, Helena i energiczny młodzian. Ich rozmowa także przypomina kunsztowny koncept, utkany z muzycznych aluzji i metafor (*Preludium* Szopena, Wagnerowska muzyka przyszłości, śpiew, akompaniament, harmonia), ale w tej narracyjnej grze fortepianowych motywów najsubtelniej poprowadzona jest sekwencja poszukiwań. Wielka metafora życiowego tańca, skomponowana z szeregu obrazów niczym fraz albo tonacji melodycznych, budzi skojarzenia z tak właśnie zatytułowanym obrazem Edwarda Mucha (*Taniec życia*, 1900):

muzyk zdawał się znać dokładnie indywidualność szukającego – bo każdej osobie towarzyszyły innego charakteru motywy. Złożyła się z tego improwizacja dziwna, powikłana jak życie z najróżniejszych melodii. Ten szukał szczęścia przy spokojnym śpiewie, tamtę prowadziła tkliwa kantylena, owego znów podniecały namiętne frazesy [...].

[...]

Śliczna blondyneczka [...] rozpoczęła poszukiwania na tempo walca – w połowie, zamiast szukać, puściła się sama w wir Straussowskiego poematu i zmęczona usiadła, mówiąc wesoło:

– Nic nie znalazłam, ale się przynajmniej wyczerpałam.

– A fant? [...]

– Daję serce – rzekła z komiczną powagą, zdejmując z szyi medalion w kształcie serduszka i rzucając go do urny z taką swobodą, z jaką niezawodnie odda prawdziwe serce.

Pochód pesymisty rozpoczął tragiczny polonez *fis minor* Szopena. [...] szedł wolnym krokiem, nie

⁴⁹ Symboliczny podtekst objaśnia zaraz na początku jedna z postaci, która „najlepiej wie, że [szukanie szczęścia] to tylko zabawa. Ktoś z nas schowa dobrze jakiś przedmiot, byle co – bo przecież wiadomo, że szczęściem może być byle co – to zależy od tego, jak je kto zrozumie. Potem każdy z kolei będzie szukać [...], towarzyszyć mu będzie muzyka, wyobrażająca niby te poetyczne uludy, które każdemu gdzie indziej i inaczej szukać każą. [...] Jeżeli nie znajdzie, daje fant... tak jak w życiu, które każe co chwila czymś te zabiegi okupywać”. Inne sentencjonalne uwagi: „A jeżeli znajdzie? [...] To powie zapewne [...] – jak się zwykle mówi w takich razach: więc to tylko to?”; „Można przejść koło szczęścia i nie wiedzieć o tym”; „wiedział, gdzie szukać! [...] szukał sercem” (*ibidem*).

patrząc nigdzie [...]. Przy cudownym przejściu do mazurka, które działa jak echo rodzinnego kraju dolatujące do ucha wygnańca, wsłuchał się w tą kojącą melodię i rzekł:

– Więcej nie szukam – to mi wystarczy. [...]

Młoda milcząca meżateczkę przywitał pan Julian kołysanką Schumana, co tak [...] biedną zawstydzilo, że zrzekał się pretensji do szczęścia.

Panna nieładna miała za towarzysza zgrzytliwe *Scherzo* Szopena – szukała gorączkowo, namietnie – na próżno.

Optymiście towarzyszył śpiew spokojnej *Barkaroli* Rubinsteina: długo nie chciał szukać, twierdząc, że dawno znalazł, bo ma w sobie wiarę w szczęście⁵⁰.

Pomysłowy, muzyczno-literacki żart nie zaskakuje u autora o wykształceniu muzycznym i upodobaniach do filozoficznych uogólnień; prawdopodobnie sam bawił się, komponując *con amore* tę interdyscyplinarną paralelę.

Parabolizacyjne oraz estetyzujące inklinacje cechują także dwa pozostałe, okolicznościowe, drobiazgi Bogusławskiego: *Rozbitki* (1884) oraz *Światło i cienie* (1885). Są to właściwie impresje autobiograficzne; pisarz przywołuje autentyczne przedmioty czy rekwizyty, nadając im szersze, symboliczne znaczenie. W pierwszym przypadku rolę takiego „korelatu obiektywnego” odgrywają dwa malarskie obrazy, które towarzysząc autorowi-narratorowi od dzieciństwa do wieku dojrzałego, z racji przedstawionej przez artystę sytuacji były dlań „pierwszą lekcją filozofii życia”⁵¹. Widok dryfujących na tratwie rozbitków morskich w dwóch odsłonach: przygnębienia w ponurej scenerii nocnej (*Ostatnia noc*) oraz otuchy o wschodzie słońca (*Ostatni ranek*), prowokował do pesymistycznych lub optymistycznych interpretacji niepewnej przyszłości ofiar – a ocena ta ewoluowała w zależności od doświadczeń osobistych opowiadającego, stając się rodzajem komentarza do jego własnego losu tudzież losów wielu takich jak on „rozbitków”-zesłańców. Tekst będący w istocie odmianą klasycznego toposu „*navigare necesse est*” kończy – również utrzymana w duchu tradycji, bo stoicka – konkluzja, przypominająca puenty innych pozytywistycznych paraboli, np. *Cieni* Prusa czy *Legendy żeglarskiej* Sienkiewicza:

Dziś, kiedy widzę, jak się po wielkich burzach, po strasznych gromach krzątają rozbitki życia na tratwie ratunkowej, jak sobie na niej urządzają tymczasową egzystencją [...], dziś, kiedy jestem na optymizm za stary, na pesymizm za młody, a żyłem w samą miarę, żeby stać krzepki między tymi biegunami prawdy, dziś rozumiem energiczną nadzieję mężczyzny na obrazie, wiarę promienną, bijącą z oblicza kobiety, i miłość, z jaką matka dziecko wystawia na blaski wschodzącego słońca.

To musiał być pierwszy świt wybawienia po ostatniej dłuższej pomroce cierpienia i rozpacz⁵².

Ostatnia lekcja filozofii, jakiej udziela życie, nie tylko mówi o nieużyteczności wszelkich teorii wobec jego nieprzewidywalności, ale także uczy doceniać każdy lepszy moment ludzkiej egzystencji wobec jej kruchości. Tak można rozumieć końcową sugestię, która – obok oczywistych aluzji do warunków społeczno-narodo-

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ W. Bogusławski, *Rozbitki*. W zb.: *Na pomoc*. Wydawnictwo zbiorowe na korzyść powodźian. Warszawa 1884, s. 2.

⁵² *Ibidem*, s. 3. Niestety, tekst jest wadliwy graficznie i można się tylko domyślać, co autor chciał powiedzieć wcześniej, w kontekście swojej optymistycznej wiary młodzieńczej: „zdawało mi się koniecznym, żeby ten poranek nadziei nastąpił po nocy rozpacz⁵² i zakończył wykazaniem [wybawieniem?] tragedię rozbitcia” (*ibidem*).

wych – pozostawia jeszcze pewien margines interpretacyjnej swobody, jak na dobrze funkcjonującą parabolę przystało.

Poetyka i refleksja drugiego obrazka są podobne. Znajomy pociesza przygnębionego autora-narratora, wskazując na pewien biurkowy gadżet, jedyny ocalały z jego zniszczonego warsztatu pracy: przycisk do papierów w kształcie szklanej kuli, której wewnątrz w zależności od oświetlenia przedstawia sylwetkę wędrowca w surowym pejzażu zimowym lub w idyllicznej aurze wiosennej. Banalna zabawka „wydaje [się] czymś więcej niż konceptem – prawie filozofią”⁵³:

kiedy widziałem, że mu [tj. wędrowcowi w kuli] nie szkodzi ani woda, bo w niej ciągle stoi, ani ogień, bo wszak sam jeden w nim ocalał; że z równą obojętnością ciśnie swoim ciężarem i płomienny list miłosny, i zimne filozoficzne refleksje; wtedy zacząłem przyglądać mu się bliżej, a on zdawał się mówić do mnie...⁵⁴

Tym razem kreowana *ad hoc* symbolika dotyczy nie tyle niewzruszonej, wyższej nad życiowe aktywa i pasywa, postawy, ile źródła, z którego owa odporność wypływa. Z jednej strony, może to być gruboskórna nieczułość egoisty-filistra („Mieć dla siebie świat bezpieczny, zamknięty jak ta kula, a dla drugich być... przyciskiem chłodnym i twardym jak ten marmur – to grunt!”⁵⁵), z drugiej strony natomiast siła przetrwania może wynikać z pancerza ochronnego, jaki daje – konkluzja całkiem w duchu filozoficznych baśni Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna – poezja:

Czy ci to nie przypomina bańki mydlanej [...] i światów odbijających się w niej tęczowym kolorytem? Czy człowiek, mający w sobie dość poezji, żeby się w niej zamknąć, nie jest lepiej niż ten filister zabezpieczony od rozbicia w nawałnicach życiowych? Powiadają, że ta bańka pęka za lada dotknięciem... [...] Kto na nią treść sam z siebie wydaje, ten o trwałość może być spokojnym. [...] Patrz na tego jegomości... [...] to już nie filister, to poeta... [...] Wierzej mi, być poetą, to jeszcze najpewniejszy sposób przetrwania każdej zawieruchy!

– Niepoprawny! – odpowiedziałem, ale gdym żegnał przyjaciela, lżej mi było na sercu.

Któż to wie, kto z nas dwóch ma słuszność?⁵⁶

Która postawa jest słuszna: sceptyczny realizm czy „niepoprawny” idealizm? Nie po raz pierwszy Bogusławski, uważany za eklektyka estetycznego, zdradza wewnętrzne rozdwojenie także w kwestiach światopoglądowych. Intrygujące, że portret identycznie ochrzczonego idealisty sporządziła Orzeszkowa w jednej ze swoich późnych nowel – czyżby zainspirowała ją drobiazg warszawskiego pisarza?⁵⁷

W sumie obie ukazane tu parabole mówią właściwie o tym samym: o rozbitkach życiowych i busoli, jaką zapewnia sztuka (wyobraźni). Poruszane przez nie zagadnienia – antynomia optymizm/pesymizm czy fantazja/rzeczywistość – są oczywiście banalne, dość niebanalny natomiast jest sam sposób ich ujęcia: słowna ekfrazja (opis malarskiego dyptyku wypełnia prawie cały tekst pierwszej paraboli), dbałość o plastyczne, niczym w barokowej alegorii, uzmysłowienie konceptu, upodobanie do kontrastów i paradoksu, swoisty autotematyzm. W Bogusławskim, autorze

⁵³ W. Bogusławski, *Światło i cienie*. W zb.: *Dla pogorzalców. Pismo zbiorowe*. Warszawa–Grodno 1885, s. 4.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 4–5.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 5.

⁵⁶ *Ibidem*. Być może, prototypem rozmówcy narratora Bogusławskiego był Stanisław Krzemiński, niezłomny idealista w pejzażu pozytywistycznym.

⁵⁷ Chodzi o nowelę E. Orzeszkowej *Niepoprawny* z 1900 roku.

parabolicznych drobiazgów, ujawnia się esteta „dyszający miłością”, a co najmniej tęsknotą do światów odległych od codzienności.

Charakterystyczną cechą prozy Bogusławskiego jest jej niejednorodność tematyczna oraz formalna. Świadczy o tym trzeci, ostatni nurt, jaki można wyróżnić w tym piśmarstwie – z punktu widzenia dzisiejszego czytelnika chyba najciekawszy i najbardziej wartościowy, z uwagi zarówno na unikatową, egzotyczną tematykę, jak świetną konstrukcję oraz sugestywną pod każdym względem formę wypowiedzi. To dwa cenne, wręcz dokumentarne, bo autobiograficzne obrazy z zesłania.

Jako latorośl znanego rodu miał przyszyły literat szczęście w swych powstańczych perypetiach⁵⁸. Interwencje i starania rodziny ocaliły go najpierw przed wyrokiem śmierci przez powieszenie, a później przed dożywotnią (w ostatecznej decyzji Berga 10-letnią) katorgą w warzelniach soli; spędził tam, w miejscowości Usole koło Irkucka, tylko rok i po ulaskawieniu mógł się osiedlić w znośnych warunkach w samym Irkucku, gdzie udzielał się jako pianista i nauczyciel muzyki. W sumie przebywał na Syberii pięć lat; do kraju powrócił, również dzięki staraniom rodziny, po kasacji wyroku z początkiem 1869 roku. Wzmiankę o zesłaniu, oprócz ogólnych uwag o rozczarowaniach i pesymizmie, zawarł pisarz w *Rozbitkach*:

rzeczywistość zadała fałsz nauce na kursach prawnych, w praktyce pokazało się, że siła idzie przed prawem i trzeba było dla dokończenia wykształcenia pojechać dalej na jeszcze jeden wydział – na fakultet nieszczęścia⁵⁹.

Jak zauważono, różnorodność zarówno wykształcenia, jak doświadczeń predestynują Bogusławskiego do porównań z Wokulskim⁶⁰.

Pierwszy szkic wspomnieniowy opublikował pisarz w 1884 r. pod szekspirowskim tytułem *Sen nocy zimowej* i nie był to chyba tylko świadomy, potwierdzony w tekście koncept intertekstualny, ale rodzaj ezopowego środka prewencyjnego. Obrazek przedstawia bowiem sylwestrową noc skoszarowanych zesłańców, pracowników warzelni soli, i jest wyraźnie niecenzuralny; może autor liczył, że cenzor podda się sygnalizowanej sugestii nierealności, fantasmagoryczności utworu? Ta zresztą dyskretnie daje o sobie znać w tekście, a łączy się z nieodzownym dla Bogusławskiego motywem muzycznym. Wątek marzeń sennych jako powrotu w strony rodzinne pojawia się na początku – po lirycznym opisie zimowego syberyjskiego pejzażu i w tonacji melancholii, które nawiązują, być może, do *Anhellego* Słowackiego – oraz na końcu, jako synonim wyblakłego po latach wspomnienia o zesłaniu:

Na dworze ziemia i niebo odmrugiwały sobie nawzajem z góry złotymi, z dołu srebrnymi gwiazdami; między niebem i ziemią wiatr mroźny poddmuchiwał przezroczyście, w niebieskawej światłości księżycy skąpane obłoczki śniegowe, zawieszzone w powietrzu niby rozsypaną się drogą mleczna.

⁵⁸ Bogusławski był sekretarzem referatu prasowego Rządu Narodowego i współredaktorem powstańczej „Prawdy”; po rocznej działalności został aresztowany w styczniu 1864. W tym okresie życia poznał swoich przyszłych przyjaciół: Dionizego Henkiela, Stanisława Krzemieńskiego, Karola Beniego, Wiktora Feliksa Szokalskiego i innych. Zob. Świdwińska, *Zapomniany powstaniec i krytyk literacki Władysław Bogusławski*, s. 116. – H. Secomska: *Władysław Bogusławski – krytyk zapomniany*. Wstęp w: SiS 18–19; *Notatnik biograficzny*. W: Bogusławski, *Aktorzy warszawscy*, s. 334.

⁵⁹ Bogusławski, *Rozbitki*, s. 3.

⁶⁰ Zob. Secomska, *Władysław Bogusławski – krytyk zapomniany*, s. 19–20.

Natura zdawała się poczuwać do obowiązków strzeżenia wyspy i brzegów Angary i milionem iskrzących oczów szukać śladów jakiego podejrzanego życia.

Ale na wyspie i na wybrzeżach panowała cisza, nie przerwana nawet oddalonym psa szczekaniem.

W koszarach ślady ruchu, odgłosy życia słabnęły z każdą upływającą chwilą.

Smutek jakiś cięższy niż zwykle osiadał na czołach licznych tego domostwa lokatorów i z piersi częstsze wydobywał westchnienia.

[...]

Sen bywał często litościwym i na skrzydłach przenosił do rodzinnej ziemi [...].

Byli tacy, co tą drogą co noc kraj swój odwiedzali. [S 3]

dziś, po wielu latach, [...] pozacierały się w pamięci szczegóły tego obrazu, [...] przyblakł kolor a fizjonomie straciły swoją wyrazistość – dziś [...] chwila ta dla wielu pozostała tylko w życiu snem nocy zimowej [...]. [S 4]

Centrum obrazka buduje seria kapitalnych, w tym również zabawnych scenek rodzajowych oraz dialogów, ilustrujących czy zderzających ze sobą różne typy skaźców, ich zajęcia, reakcje, osobowości i obyczaje – jak wymiana lekkich złośliwości między „koroniarzem” a duchownym (unickim?) z terenów byłego Wielkiego Księstwa Litewskiego:

W jednym kącie sali starzec z brodą po pas zszywał jakieś rzemyki, przekłuwał szydłem, przyklepywał młotkiem. Poczciewicz służył kiedyś przy kolei, wszystko umiał i pasję miał reperować kolegom zepsute rupiecie.

Gdzie indziej suchy, zawiedły ksiądz z obliczem niezrównanej dobroci, klęcząc gorącą odmawiał modlitwę; gdzie indziej znów pióro skrzypiało po papierze, a wyprzedzała je myśl o cały miesiąc czasu; jeszcze gdzie indziej leżał ktoś na wznak i dawał wypoczynek wyciągniętym kościom, rozbolałym po ciężkiej dzisiejszej pracy (odbijanie młotem osadu kamiennego, tworzącego się na ścianach kotła w warzelnii soli).

Nagle wśród tego ołowianego milczenia ozwał się głos młody, dźwięczny, prawie wesoły.

– A wiecie też, że to dziś koniec starego roku?

– Nie wiedzieć co – odpowiedział drugi głos, silnie przeciągając sylaby. – Taże to dziś 19 grudnia.

– Podług europejskiego kalendarza 31 grudnia, ale wy zawsze o 12 dni ze wszystkim spóźniać się musicie.

– At, gdybyście się wy nie zawsze śpieszyli, może by to i lepiej było – a taki jak trzeba, to was doganiamy.

– Prawda, prawda, kochany księże dziekanie... nie gniewajcie się i kiedyśmy się zgodzili w jednym dniu opłatkami łamać...

– Na waszą k u t i ę.

– Na naszą... na naszą, przyznaję – więc kiedyśmy się zgodzili... to zróbmy co razem na koniec roku.

– Dobrze, ale co?...

– Rozumie się, bal sylwestrowski... resursę już mamy...

– Ot! zaraz widać k o r o n i a r z a – była odpowiedź – o błżeństwach tylko myśli. [S 3]

Pojawia się też ironiczny autokomentarz: „Oho! zginęliśmy! Władysław zaczął o teatrze... nic go już nie powstrzyma...” (S 3). Żartobliwy charakter ma także, zaranżowany przez energicznego młodzieńca, groteskowy korowód poprzebieranych naprędce męskich tancerzy, kroczący w rytm poloneza przy dźwiękach rozstrojonego szpinetu. W jednej parze z księdzem dziekanem sunie „rzeczywista znakomitość w świecie lekarskim, równie skromna jak rozgłośna” (S 3) – czyli ciepło przez Bogusławskiego sportretowany Benedykt Dybowski⁶¹.

Aura ulega zmianie, gdy na scenę wkracza obłąkany współwzięć pan Narcyz,

⁶¹ O Dybowskim czytamy:

pobudzony niecodziennym widokiem oraz komenderujący tańczącymi w myśl swych wojskowych urojeń, jako syn „Napoleona III i cesarzowej meksykańskiej” (S 4)⁶²:

Dziwny i przejmujący był widok tego tańca...

Dychawiczny szpinet dobywał reszty głosu, ażeby siłą sprostać powadze tego pochodu; pary szły za parami w milczeniu, które tylko od czasu do czasu przerywała donośna, krótka, sucha komenda pana Narcyza.

Było coś szekspirowskiego i w tym polonezie, i w tym spokojnie tragicznym wariacie. [S 4]

Co oznacza tutaj przywołanie nazwiska wielkiego czarodzieja teatru? Sugeruje z pewnością teatralną magię sceny, jej oksymoroniczną niesamowitość rodem z groteskowego, tragikomicznego *Snu nocy letniej*, galerię niezapomnianych Szekspirowskich szaleńców, ale chyba także – majestatyczną wzniosłość tego jakże symbolicznego korowodu, „snu nocy zimowej” narodowych losów, który miał przed sobą niezwykłą karierę w sztuce polskiej i który już niezadługo miał się wyłonić w *Placówce* Prusa (kulig przebierańców), a potem na obrazach *Melancholia* i *Błędne koło* Malczewskiego oraz w *Weselu* Wyspiańskiego. Szekspirowską migotliwość wrażeń osiąga też utwór pod koniec, gdy następuje powrót do wyjściowej tonacji: o północy zjawia się, niczym chybiony efekt teatralnego ducha, „uprzykrzony” komendant, a „pełne animuszu melodie poloneza A-dur Szopena” ustępują „po-sepnemu tematowi poloneza C-moll”, przemieniając dziarski korowód tancerzy w „pochód pogrzebowy” i sprowadzając „ciężką chmurę smutku” (S 4). Zmianie nastroju towarzyszy, także rodem z romantycznego Szekspirowskiego dramatu, ironiczne zakwestionowanie samej epistemologii – puentą *Snu nocy letniej* jest pytanie o szaleństwo. Czy przejawia je dziwnie zachowująca się grupa katorżników, jak pogardliwie wyrokuje komendant⁶³; czy obłąkany pan Narcyz, który na słowa

[...] odłożywszy na bok jakieś medyczne dzieło, odsłonił twarz młodą jeszcze, dziwnie pogodną, rozumną, rozjaśnioną łagodnymi, inteligentnymi oczyma. [...]

Doktor z Messyny, tak go nazywano od piosneczki, którą pociesznie śpiewał, nie miał wielkiej ochoty rozłączać się z ciepłą pościelą, ale spostrzegłszy dziekana, z uśmiechem wása podkręcającego, wyskoczył na równe nogi, burkę na plecach zawiesił, pysznym ruchem rękawy jak wyloty w tył zarzucił i zakonkludował, rękę szlafkamratowi podając:

– Najgorsze jest to przejście od galopa do klusa!

Był to ulubiony aforyzm doktora, sens moralny jakiejś zabawnej anegdotki, [...] jej zakończenie, używane w całych koszarach jako ostateczne rozwiązanie wszelkich zagadnień społecznych, politycznych i filozoficznych” (S 3).

Dybowski cieszył się sławą już przed powstaniem – jako młody badacz po studiach medycznych i biologicznych; jego z kolei przed wyrokiem śmierci ocaliła interwencja niemieckich zoologów i pośrednictwo Bismarcka. W Usolu, w tej samej warzelni soli i w tych samych koszarach na wyspie rzeki Angara, także od r. 1865, przebywał św. Rafał Kalinowski, który również mógł być świadkiem opisywanego Sylwestra (prawdopodobnie roku 1865). Obecnie w miejscu, gdzie była warzelnia, znajduje się klasztor polskich karmelitów.

⁶² Zob. S 3: „Był to człowiek lat trzydziestu, twarzy pełnej, rumianej, jakby obrzękłej, uśmiechniętej zagadkowo, okolonej bujną blond czupryną. Jasnyniebieskie oczy spoglądały tak niepewnie, że zdawały się raczej w głąb patrzącego aniżeli przed siebie spojierać. Cała figura pana Narcyza, wszzerz rozrośnięta, świadczyła o bujnym życiu roślinnym, rozwijającym się kosztem duchowego”.

⁶³ Zob. S 4: „Doprawdy, oni wszyscy wariaci!” Zarysowany w paru zdaniach portret porucznika jest wart przytoczenia: „Zwał się... mniejsza o to, jak, pochodził z ludu, chuderlawy był, średniego wzrostu, obciśle ubrany, do dam robił słodkie oczy, grał na harmonijce, miał słabość do hrabiów i do soli, z którą manipulację w warzelni nie wyszły mu potem na dobre”.

strażnika reaguje szyderczą i „zagadkową, tajemniczą wyższością”; czy może urzędowy system, który nie tylko nie uznał choroby tego ostatniego, ale ustami swego przedstawiciela „całemu społeczeństwu zdrowych zmysłów odmówił?” (S 4). Koloryt utrwalonych realiów stanowi o wartości obrazka; nie mamy zbyt wiele podobnych fotografii w XIX-wiecznej literaturze polskiej.

Dotyczy to także drugiej, „świetnej”⁶⁴ noweli syberyjskiej, *Na stepie*. I ona powstała w dziewiątej dekadzie stulecia, o czym świadczy umieszczona pod tekstem data (1888), choć opublikowana mogła zostać dopiero po r. 1905 – co zrozumiałe ze względu na jeszcze bardziej otwartą niż w poprzednim szkicu wymowę, jak również odniesienia do socjalizmu, tak wówczas aktualne. Podobnie jak w dwóch omówionych wcześniej utworach, i tutaj autor uchwycił moment niezwyklej sylwestrowej nocy. Przyznać trzeba, że interesująca jest w literackim diariuszu Bogusławskiego owa rejestracja – dosłownych czy symbolicznych – momentów końca albo początku różnych etapów życia. W tym przypadku „dziwnie” (N 33) spędzona wigilia Nowego Roku przypada na jeden z etapów kilkutygodniowej powrotnej drogi zesłańca na Zachód, wiodącej przez rozległe przestrzenie Stepu Barabińskiego⁶⁵. Traumatyczne, „graniczące chwilami z halucynacją” doświadczenie, jakim była przeprawa przez „białą paszczę” śnieżnej zamieci, opisane jest równie rzeczowo, co malowniczo i sugestywnie:

Oprócz wyprostowanego na koźle w pozycji stojącej woźnicy nie widziałem przed sobą nic... Konie nawet znikły w jakiejś białej, skłębionej otchłani – a sanie zdawały się same pomykać wśród złowrogiego, fantastycznego milczenia gdzieś w skrzepniętą nieskończoność. Ciemność zaległa dokoła, nie ta ciemność gruba, czarna, która przynajmniej sprzed oczów usuwa bezpośrednią groźbę niebezpieczeństwa, tylko mrok podobny do przesłonięcia światła białym całunem, przezroczystym raz z jednej, drugi raz z innej strony, [...] przepuszczającym sinawe, trupie odblaski.

Zdawało się, że olbrzym jakiś powiewa tym całunem coraz to inaczej, rozpościerając coraz to gdzie indziej chimeryczne jego draperie; czasem jakby na igraszkę uchylił fałdy i przepuścił promień księżycowy, a wtedy z białego przed nami kłębu wynurzy się czarna trójka, niby ze mgły legendowej bajeczne hipogryfy; potem wszystko znów znika, coś w powietrzu kręci się, wiruje – to rozhukany tytan toczy pod całunem śnieżne kule potwornymi dłońmi i ciska je wkoło siebie z furją, jak gdyby wszystko chciał zmiażdżyć po drodze. [N 34]

Chwilami tarantas zdawał się być uskrzydłym i unosić w powietrzu; to znów wartością rzutu w prostej linii przypominał siłę wypuszczonego pocisku. [...] Ciszę przerywało tylko przerażające zawođenje woźnicy [...]. [N 38]

Ta „jakaś fantastyczna, w zagrobowe świąty jazda” rosyjską trójką przez „erebowy tunel” rozpętanych żywiołów, pocztowym traktem od jednej stepowej stacji do drugiej, przypomina słynny finał Gogolowskiej powieści i jest kolejnym, tradycyjnym toposem carskiego imperium śmierci (N 38). W takiej scenerii – oraz we wnętrzu drewnianej, stacyjnej chaty z samowarem, gdzie podróżni zatrzymują się na nocleg – ma miejsce konfrontacja „przedstawicieli dwóch idei” (N 35), jak ironicznie nazywa

⁶⁴ Zob. Świdwińska, *Zapomniany powstaniec i krytyk literacki Władysław Bogusławski*, s. 117: „świetne jego [tj. Bogusławskiego] opowiadanie *Na stepie*”.

⁶⁵ Dziś rejon barabiński w obwodzie nowosybirskim, w południowo-zachodniej Syberii; wówczas nie istniały tam jeszcze miejscowości Barabińsk i Nowosybirsk, założone dopiero pod koniec XIX stulecia, po wybudowaniu kolei transsyberyjskiej i mostu na rzece Ob; nazwa pochodzi od Barabińców – syberyjskich Tatarów, zamieszkujących te stepowe obszary do XVIII wieku.

siebie oraz pisarza-narratora towarzyszący mu rosyjski lekarz i socjalista. Nie jest to pierwsza wzmianka o socjalizmie w utworach Bogusławskiego; autor *Rozbitków* tłumaczył swój młodzieńczy idealizm okolicznością, iż „więcej się czytało Lelewela aniżeli Marksa, więcej wierzyło historykom i poetom aniżeli socjalistom”⁶⁶. Rozmowa relacjonowana w obrazku *Na stepie* jest jakby dalszym ciągiem tego wyznania. Dwaj podróżni, skazani na swoje towarzystwo w trakcie niebezpiecznej syberyjskiej przeprawy, z konieczności powstrzymują wzajemne animozje, ujawniają się one jednak w znamiennej dialektyce stanowisk, między którymi nie może być porozumienia. Tekst rejestruje zwięzłe tylko wybrane, kluczowe spięcia ideologiczne: historyzm kontra biologizm, narodowość kontra kosmopolityzm, uczuciowa tęsknota kontra nihilizm, prawa cywilizacji i kultury kontra prawa natury i ludowego gminowładztwa. Scenariusz znany dokładnie z *Ojców i dzieci* Turgieniewa.

Ale nie tylko trafnie dobrane obrazy przesadzają o wartości utworu. Uwagę zwraca oryginalny sposób skonstruowania demonicznej postaci towarzysza podróży – o „uśmiechu podobnym do fosforycznego blasku próchna” (N 36). Jest on i konkretną osobą, lekarzem udającym się na urlop z miejsca pracy nad Amurem, i kolejnym wcieleniem nihilistycznej idei socjalizmu – typem uniwersalnym, rozpoznawalnym właśnie po owym ironicznym uśmiechu „apostoła” (N 36), który „posłannictwa” dotychczasowej, „waszej przeklętej cywilizacji” chce zastąpić własną misją: „plenipotecją od wszechnicości” (N 37), jak ją sam ironicznie nazywa. Narrator widzi w socjalistach wyłącznie ową abstrakcyjną, gatunkową niejako osobliwość, nie jednostki:

Ten uśmiech prześladował mnie już od dawna. Widziałem go raz pierwszy przed laty, przemykający się po wąskich, białych, lekko rudawym wąsikiem przysłoniętych ustach studenta, czytającego kolegom uniwersyteckim w Petersburgu Czernyszewskiego *Co począć*; potem spotkałem się z nim w Paryżu, wśród deklamatorskich rozpraw między młodymi reformatorami społeczeństw; następnie w Heidelbergu, podczas dyskusji nad teorią Karola Marksa; dalej w Londynie na wizycie u Bakunina, kiedy „apostol” zapewniał, że chciałby jak Omar popalić wszystkie biblioteki, „bo ludzkość choruje na książkową cywilizację”.

[...]

Powitałem uśmiech, bo ten mi tylko był znajomym – człowieka pod nim nigdy nie starałem się odgadnąć. Człowiek był tym razem w ubraniu lekarza. [N 36]⁶⁷

Od czasu, jak ostatni raz widziałem mego kompana, postarzał się bardzo. Włosy przy skórze w szczotkę ostrzyżone, straciły [...] swoją ryżą barwę i nabrały brudnego tonu; oczy małe, stalowego koloru, przygasły od pracy; cera niezdrówna, zdawała się przyprószona ziemią; sarkastyczny uśmiech obniżył ku dołowi jeden kąt ust [...]. Ruchy tylko szybkie, zwinne, elastyczne świadczyły o zakonserwowanej jeszcze w tej szczupłej, wątlej figurce energii. [N 40]

Zarówno ruda barwa, jak zwinność ruchów i „pełzający” między wąsami uśmiech „niby wąż między krzakami” (N 36) wzmagają efekt demoniczności, *quasi*-zwierzęcej drapieżności postaci. Odczłowieczenie wyznawców socjalizmu i pozbawienie ich własnej osobowości to zabieg wręcz perfidny – choć jakże trafny w perspektywie

⁶⁶ Bogusławski, *Rozbitki*, s. 3.

⁶⁷ Szczegóły topograficzno-biograficzne mogą być prawdziwe, wątpliwości budzi tylko epizod londyński; Bogusławski był wprawdzie w Londynie w r. 1879, na Międzynarodowym Kongresie Literackim, jako członek Association Littéraire Internationale, ale spotkanie z Bakuninem to raczej zabieg *licentia poetica*, wykorzystujący znane poglądy rosyjskiego rewolucjonisty.

przyszłych, masowych społeczeństw systemów totalitarnych. Sylwetka tak wykreowanego rewolucjonisty, powracająca niczym Balzakowski Vautrin i krążąca jak widmo komunizmu po Europie, przeobraża się w egzemplum socjalisty „wiecznego tułacza”, którego losy w noweli mają zresztą finał: „później dowiedziałem się przypadkiem, że mój towarzysz podróży zginął w Paryżu w szeregach Komuny, od kuli generała Gallifeta” (N 43)⁶⁸. Zatarcie granicy między dosłownością a parabolicznością bezimiennej postaci rosyjskiego anarchisty nie pozwala rozstrzygnąć, czy jest to autentyczna, anegdotyczno-biograficzna informacja, czy też rodzaj symbolicznego uogólnienia.

Drugim motywem przykuwającym uwagę są prorocze, z dzisiejszej perspektywy, zapowiedzi przyszłości. Snując przed milczącym najczęściej i obserwującym go towarzyszem „to dantejskie dramata, to arkadyjskie sielanki” (N 42) – czyli wizje zwycięskiej rewolucji – Rosjanin wymienia niewrażliwe kierunki przeobrażeń XX stulecia:

przyjdzie czas, kiedy niezmierzone obszary pokryje sieć gmin chłopskich, przyjdzie czas i na gminie miejską... tylko przedtem dużo, dużo jeszcze wody upłynie. Przeszkadzać będziecie przede wszystkim wy, bałwochwálcy bożyszcz narodowych, dopóki wasz kult fanatyczny nie wyrodzi nienawiści między rasami, które rządowi skuteczną broń do ręki wcisną. Kiedy się w najlepsze żreć będziecie... wtedy przyjdzie zadymka, a pan widziałeś, co wyprawia zadymka na Barabińskim Stepie. [N 42]

Obraz godzien zestawienia z finałem *Wirów* Sienkiewicza. Co więcej, autor daje upust swoim upodobaniom do symbolicznych rekwizytów i konfrontację dwóch nacji w głuchej przestrzeni stepów uzupełnia o obecność trzeciej. Niemyim świadkiem sceny, obok milczącego chłopca, czyni niemiecki „koncept kunsztu zegarmistrzowskiego” – osobliwy ścienny zegar o „dziwacznej fizjognomii”, przedstawiającej wymalowanego Niemca kolonistę o ruchomych oczach, poruszających się w takt wahadła, które rzemieślnik amator obciążył karabinową kulą (N 40):

Dziwna to była scena.

Staliśmy obaj, ja, duszą nieobecny i zdążający myślą w dal o setki wiorst, on, streszczający w sobie widomie zasadnicze składniki swego społeczeństwa, nad którymi unosił się niewidzialny... anarchista; a między nami ów malowany Niemiec z zadowoloną twarzą, zwracający oczy kolejno to na jednego, to na drugiego...

Dziwniej jeszcze brzmiały te słowa, odbijające się o ściany pocztowej stacji na stepie, przy uderzeniach w szyby fal śniegowych, przy huku pękających jak strzały karabinowe gontów, przy szczęku rozluptywanych orzeszków cedrowych, które gryzł we drzwiach obojętny i zapatrzony w nas chłop; przy cieniutkiej piosence samowara, dogasającego ze smutnym jękiem.

[...]

Zegar bił prędko, jakby mu pilno było popchnąć pęd czasu, śpieszył się, śpieszył, a prędkości dodawała mu, jak się zdaje, kula karabinowa.

Ułożyliśmy się do snu, ale ja, mimo śmiertelnego znużenia, oka zamknąć nie mogłem, ta noc na stepie utkwiała mi na zawsze w pamięci.

[...]

[...] nie ma wigilii Nowego Roku, żebym sobie nie zadawał pytania: czy też jest jeszcze na owej stacji ten Niemiec, korzystający z zadymki, aby podsłuchiwać, co też mają sobie do powiedzenia na sybirskim stepie polska i rosyjska dusza? [N 42–43]

⁶⁸ Mowa o francuskim generale, markizie Gastonie de Gallifet (1830–1909), znanym z krwawych represji w okresie Komuny Paryskiej, zwanym „katem Komuny”.

Scena ta wywarła osobliwe wrażenie na autorze, który zapamiętał ją na zawsze; cóż ma powiedzieć późniejszy o wiek czytelnik? Może tylko potwierdzić uzasadnione obawy i przeczcucia opowiadającego – ilość komentarzy i podtekstów, jakie do każdego zdania tego niewiele znaczącego wówczas fragmentu dopisały później wypadki historyczne, polityczne, społeczne *etc.*, byłaby wprost nieograniczona. Dzisiejszy odbiorca może też wyrazić zdziwienie, że pisarza o temperamencie „Greka z czasów Peryklesa, ducha pogodnego, zrównoważonego”⁶⁹, stać było mimowolnie na tak wnikliwą wizję przyszłości.

Żeromski wyznawał, że cenił w Bogusławskim „znakomitego krytyka, analizatora, stylistę, filozofa, zdolnego obserwatora”⁷⁰. Czy tę pochlebną opinię, dotyczącą zapewne krytycznoliterackiego dorobku wnuka Wojciecha, możemy przyłożyć również do jego twórczości *stricte* literackiej? Czy raczej pozostanie ona zawsze „drugorzędną »kwestią podrzędną«” w całokształcie jego działalności? Odpowiedź będzie ambivalentna. Proza Władysława Bogusławskiego nie jest z pewnością zapoznaną rewelacją, chociaż ma bezsprzecznie szereg ciekawych aspektów. Należą do nich kwestia emancypacyjno-feministyczna (podana może w dość naiwnej, nieszczególnie udatnej formie, interesująca jednak jako dokument), osobliwa instrumentalizacja nowelistyki motywami muzycznymi (na tym poziomie wyrafinowania pojawia się, być może, dopiero w modernizmie u Iwaszkiewicza) – i oczywiście szkice syberyjskie, formalnie oraz merytorycznie więcej niż „świetne”, przede wszystkim jednak nie znajdujące zbyt wiele konkurencji w literaturze polskiej, nie tylko tamtej epoki. Tradycjonalista pod względem światopoglądu, eklektyk w kwestiach estetycznych, „wychowanek epoki romantycznej” i „subtelny ironista”, przeciwnik zarówno tendencyjności, jak estetyzmu⁷¹, jako prozaik Bogusławski okazuje się właściwie dość umiejętnym realistą, którego twórczość zawiera o wiele mniejszą dawkę postromantycznej, sentymentalnej poetyzacji niż np. nowelistyka Asnyka. Prezentuje postawę zaciekawionego, acz wstrzemięźliwego obserwatora, a jego zabarwiona lekko pesymizmem tonacja zdradza dystans idealisty do rzeczywistości. Krytyczny i analityczny temperament autora pozbawił może tę epikę wyrazistej oryginalności, ciekawych pomysłów fabularnych czy sugestywnej poetyki, ale nadał jej klasyczną klarowność myśli, kompozycyjną przejrzystość, a także skłonność do *quasi*-filozoficznych refleksji, do parabolicznych, plastycznych i myślowych „konceptów”. Znamienne, że zapalony teatrolog nie sięgnął po rodzaj dramatyczny; być może, trzeźwo oceniał swoje siły i nie chciał „profanować” ukochanej sztuki – zachowana próbka dramatycznego obrazka raczej nie pozostawia co do tego wątpliwości⁷².

⁶⁹ W ten sposób Bogusławskiego określa Konopnicka w liście do jego córki (cyt. za: Secomska, *Aktorzy, krytycy i recenzenci warszawscy okresu przełomu*, s. 9).

⁷⁰ S. Żeromski, *Dzienniki*. T. 2. Warszawa 1954, s. 463 (cyt. jw.).

⁷¹ Zob. Secomska, *Władysław Bogusławski – krytyk zapomniany*, s. 10, 42, 43.

⁷² Bogusławski całe życie był krytyczny w ocenie własnej twórczości. Świadczy o tym zachowany list J. Chęcińskiego z r. 1869 (rkps w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN, nr inw. 2048; za pomoc w uzyskaniu kopii listu uprzejmie dziękuję pani dr Urszuli Makowskiej oraz pani dr Magdalenie Rudkowskiej), gdzie zaszukany aktor i reżyser, przyjaciel rodziny i prawdopodobnie mentor początkującego literata, pisał: „Co do wierszy, nie troszcz się, bo Twoje bardzo dobre i niesłusznie uprzedziłeś się na ich niekorzyść” – jak również testament Bogusławskiego,

W jednym ze swoich najlepszych tekstów, studium *Estetyka sceniczna*, poświęcił krytyk wiele miejsca refleksjom na temat sztuki. Z typową dla generacji „przedburzowców” rezerwą pisał o realizmie (naturalizmie), że jest wymogiem egalitarne-go, już nie elitarnego odbiorcy, który pożąda dokładnych, jednostkowych, znanych mu z autopsji realiów, niezbyt natomiast skłonny jest do wzruszeń estetycznych. Pełen obaw przed krańcową ewolucją w tym kierunku, przestrzegał: „sztuka nie może obywać się bez idealnej pracy uogólniania”⁷³. Wyjaśnia to pewnie predykcję nowelisty do unikania szczegółowego kolorytu, do sentencjonalnych uniwersaliów i parabolicznych podtekstów. Dzisiaj te elementy prozy Bogusławskiego przesądza-ją raczej o jej anachroniczności. O wiele cenniejszym wkładem jest dyskretny obiektywizm pisarza, który potrafił uniknąć – w przeciwieństwie do wielu innych, drugorzędnych literatów epoki – łatwego moralizatorstwa i natrętnej ideologii. Właściwość ta, w mniejszym lub większym stopniu, zdaje się cechować całą twórczość artystyczną autora *Pamiętnika niemoralnej kobiety*.

Życie nie moralizuje, ale jak wielka, spokojna fala płynie z niewiadomego źródła ku nieznanym celom: my tylko przykładamy doń nasze formułki moralne, my tylko usiłujemy przepuszczać je przez nasze wątle przetaczki etyczne, które prąd porwya i druzgoce, gdy się zbyt upieramy⁷⁴.

Abstract

ANETA MAZUR University of Opole
ORCID: 0000-0002-8850-3571

WŁADYSŁAW BOGUSŁAWSKI'S LITERARY CREATIVITY—"A SECOND RATE CASE"?

The paper describes the literary creativity of Władysław Bogusławski (1838–1909), an distinguished theatre critic (theorist) and a deserving literary critic. Bogusławski was the author of prose pieces produced mainly in 1880s. The most interesting of them—six tales and short stories as well as one dramatic sketch—represent female (feminist) discourse, showing sex relations penetratingly and non-stereotypically: in a psychological-customary, social, anthropological, history-cultural and philosophical context, as well as from the ambivalent pro- and antiemancipatory stance. Equally interesting and valuable are two autobiographical reminiscences referring to the writer's stay in exile in Siberia. Finally, there are two minor tales—parables with a philosophical and ethical message. Bogusławski's thematically and formally diversified prose is characterised by original compositional solutions and aesthetic erudition (e.g. references to music and painting).

w którym zabronił rodzinie wydawania swych prac literackich, twierdząc: „[są] chwilowego, przemijającego znaczenia, nie mają doniosłości, która by usprawiedliwiała upamiętnienie ich drukiem” (cyt. za: Secomska, *Władysław Bogusławski – krytyk zapomniany*, s. 12).

⁷³ Bogusławski, *Estetyka sceniczna*, s. 274.

⁷⁴ Bogusławski, *Aktorzy warszawscy*, s. 89.