

W sarmackim teatrze życia (nie)codziennego

ABSTRACT. Bąkowska Patrycja, *W sarmackim teatrze życia (nie)codziennego* [In the Sarmatian theater of (non)daily life]. „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań 2014, Adam Mickiewicz University Press, pp. 101–116. ISBN 978-83-232-2827-1. ISSN 1644-6763.

The main purpose of this article is to show Old Polish literature and culture with regard to their performative aspects. By referring to Richard Schechner’s reflections, the author presents the Old Polish period “as a performance”. She focuses on issues such as time, space and behavior, which allows us to notice those activities of nobles that led to the formation of their personal and collective identity. An analysis of poems and diaries reveals different ways of creating one’s “self”. Various gestures and ceremonies as well as the skills that nobles developed through school education and socialization processes unified the Old Polish society, even though it was ethnically and religiously diverse.

Propozycja spojrzenia na kulturę dawną przez pryzmat kategorii performatywnych może budzić wiele zastrzeżeń, przede wszystkim zaś nasuwa się pytanie o sensowność takiego zabiegu na płaszczyźnie epistemologicznej. Co performatywność pozwoli nam powiedzieć nowego na przykład o Pasku czy literaturze okresu konfederacji barskiej? Przedsięwzięcie to jest dość ryzykowne, choć wydaje się uzasadnione. Podążając za Schechnerem, należałoby ująć epokę staropolską (ale też czasy późniejsze, które zawdzięczają sarmatyzmowi wiele więcej niż się powszechnie sądzi) „jako performans”:

Biorąc rzeczy „jako performans”, można dostrzec sprawy kiedy indziej ukryte. Zadaje się performatyczne pytania: jak rozwija się to wydarzenie w czasie i w jakiej przestrzeni je umieszczono? Jakich używa się specjalnych strojów lub przedmiotów? Jakie role się gra i w jakim stopniu, jeśli w ogóle, różnią się one od ról codziennych? Jak panuje się nad tym, co się wydarza, jak się to rozpowszechnia, przyjmuje, ocenia?¹.

Zawarte w tytule niniejszego tekstu nawiązanie do koncepcji Ervinga Goffmana, wzmocnione niejako przytoczonymi wyżej pytaniami², przywodzi na myśl – dostrzeżoną już zresztą dawno przez badaczy – teatralność czasów dawnych oraz wpisana w nich rolę gestu ustanawiającego

¹ R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006, s. 65.

² Warto przy tym pamiętać, że w przypadku Goffmana teatr jest metaforą, w którą wobec badanych przez niego aspektów socjologicznych. U Schechnera jest inaczej – refleksja dotycząca rytualności, teatru i obrzędowości pozwala ukazać socjologiczne konsekwencje.

wzajemne relacje. Należy jednak podkreślić rzecz oczywistą: pojęcie performatywności wykracza poza teatralność; określenie stworzone przeciw XIX-wiecznej formule teatru oddzielającego widza od wykonawców zwraca uwagę na sprawczość aktów na pokaz. Staropolski obyczaj z zawartą w nim ceremonialnością miał właśnie charakter integracyjny, co stanowi ważny aspekt, szczególnie biorąc pod uwagę zdecentralizowane społeczeństwo I Rzeczypospolitej³. Znaczący kultury dawnej wskazują przeciw jej potencjał inscenizacyjny, dostrzegalny w kulcie religijnym, ale też – co nie jest wcale oczywiste – w dziejopisarstwie. Tekst sakralny, rozpatrywany jako „żywy akt i działanie”, stanowił wzorzec kontaktów wiernych ze Stwórcą (ale też relacji międzyludzkich), samo zaś doświadczenie mistyczne pozwalało na bezpośrednie odczucie Bożej obecności⁴. Nie można też nie wspomnieć o teatralnej interpretacji historiografii renesansu i baroku Giovanny Brogi-Bercoff. Komentarze, przytaczane monologi i przemówienia, retoryczna *actio*, połączenie obrazu i słowa (np. książki emblematyczne), przekraczanie granic czasowych i przestrzennych na płaszczyźnie historiograficznej narracji stanowią dla badaczki argumenty na rzecz „bycia ku teatrowi” dziejopisarstwa wspomnianych epok⁵.

Przywołany wyżej ostatni z etapów retorycznego procesu tworzenia mowy, dotyczący sposobu jej wygłoszenia, zwraca naszą uwagę na rolę gestu, który, jak wskazuje Jean-Claude Schmitt, w starożytności związany był w dużej mierze z wystąpieniami publicznymi: „Antyk stworzył model obywatelskiej przestrzeni gestu. Jest ona zorganizowana wokół ważnych miejsc, w których afirmują się władza i wolności obywatelskie [...]”⁶. Wpływ owych wzorów na kulturę późniejszą, nie tylko średniowieczną, nie podlega dyskusji. W przypadku zaś Sarmatów, którzy chętnie powoływali się na tradycję ateńskiej demokracji, a przede wszystkim republikańskiego Rzymu, spostrzeżenie mediewisty wydaje się szczególnie ważne. Maria Bogucka wyróżniła trzy funkcje, jakie właśnie gest

³ M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994, s. 24.

⁴ K. Dmitruk, *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1985, s. 17–25.

⁵ G. Brogi-Bercoff, *Teatralność dziejopisarstwa renesansu i baroku*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna...*, s. 187–203. Inspirujące spostrzeżenia badaczki – jak sądzę – mają jeden słaby punkt, trudno bowiem zgodzić się ze stwierdzeniem, że w *Pamiętnikach* Paska (poświęcony jest im fragment niniejszego tekstu) „nie znajduje się [...] żadnych związków pomiędzy przekazem historycznym a sposobem wypowiedzi ewokującej skojarzenia wizualne tak plastyczne, jak teatralne”, tamże, s. 200. Przede wszystkim w przypadku Paska niemożliwe jest wyznaczenie granicy oddzielającej przekaz historyczny od jakiegokolwiek innego. Uczestnik wyprawy do Danii, do czego jeszcze wrócę, stawia siebie w centrum wydarzeń, które – opisane w barwny sposób – wydają się serią ujęć filmowych, reminiscencji podporządkowanych koncepcji twórcy.

⁶ J.-C. Schmitt, *Gest w średniowiecznej Europie*, przeł. H. Zaremska, Warszawa 2006, s. 31.

mógł pełnić w epoce staropolskiej. Obok tak oczywistych jak porozumiewanie się oraz ekspresja, na szczególną uwagę zasługuje stwierdzenie, że określony gest może stanowić „znak przynależności do kręgu szlachetnie urodzonych”⁷. Wkraczamy tu na bardzo grząski i niepewny grunt kwestii dotyczących tożsamości. W powszechnym przekonaniu dopiero jednostki żyjące w „płynnej nowoczesności” borykają się z problemami „ja”; jak podkreśla jednak Aleksandra Kunce, „kultury zawsze były «na rozdrożu»”⁸, co każe przyjrzeć się sposobom samookreślenia i samodefiniowania na przestrzeni epok. Tożsamość jest bowiem zjawiskiem kulturowym, związanym z daną narodowością czy – szczególnie w przypadku społeczeństw tradycyjnych – przynależnością stanową. Sama zaś kultura „Służy odróżnianiu się grup społecznych”, dając tym samym możliwość „uzasadnienia własnej unikatowości”⁹. Odmienny dziś sposób wyrażania emocji i manifestowania uczuć sprawia, że współczesny czytelnik często nie potrafi dostrzec rys, pęknięć i spojeń, jakie pojawiają się na – wydawałoby się – monolitycznej świadomości człowieka epok dawnych. Należałoby tu odwołać się do Judith Butler, wedle której działania performatywne służą „wytwarzaniu” tożsamości: „Stylizowane powtarzanie aktów performatywnych polega na ucieleśnieniu określonych historyczno-kulturowych możliwości, co prowadzi do wytworzenia zarówno naznaczonego historycznie i kulturowo ciała, jak też w pierwszym rzędzie – tożsamości”¹⁰. Takie ujęcie pozwoli nam prześledzić proces konstruowania „ja”, uwzględniając przy tym specyfikę omawianego tu okresu, a także jego wpływu na czasy późniejsze.

Literatura i kultura doby staropolskiej jest zdominowana przez klasycyzm *sensu largo*. W ową – używając nomenklatury Ziomek – formację¹¹ wpisany jest ideał akumulacji i emulacji, czemu dodatkowo patronuje mit złotego wieku¹². Oczywistość tych stwierdzeń nie ulega wątpliwości, niemniej jednak są one znakomitym punktem wyjścia dla próby uchwycenia charakteru przywoływanych tu czasów. Utopia regresywna, szacunek dla autorytetów to czynniki współkonstrytuujące repertuar postaw, zachowań i reakcji na poszczególne wydarzenia. Sarmatyzm, na-

⁷ M. Bogucka, dz. cyt., s. 31.

⁸ A. Kunce, *Tożsamość w toku rozsadzania*, [w:] tejże, *Tożsamość i postmodernizm*, Warszawa 2003, s. 37.

⁹ J. Grzybowski, *Byt, tożsamość, naród. Próba wyjaśnienia formuły „tożsamość narodowa” w perspektywie metafizyki*, Kęty 2012, s. 578.

¹⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008, s. 38.

¹¹ J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 39–42.

¹² Tamże, s. 52.

zwany przez Jacka Kowalskiego idiomem polskości¹³, stanowi – jak sądzę – zbiór „zachowanych zachowań”, które według Schechnera są ściśle związane z życiem codziennym i dyktują reakcje na różne okoliczności¹⁴. Poczucie samozadowolenia i dumy (przez wielu nazywanych po prostu megalomanią, co stanowi ogromne uproszczenie kwestii) oraz silne „ja” zostały ufundowane na świadomości bycia obywatelem, który ma prawo do współdecydowania o losach kraju. Demokracja szlachecka zatem nie może być rozumiana tu tylko i wyłącznie jako ustrój polityczny, gdyż sprawy publiczne są ściśle związane z tym, co prywatne. Przynależność do stanu szlacheckiego oznaczała dostęp do określonego zbioru postaw, zachowań, ról, konwencji zdeterminowanych przez tradycję. W opinii Jerzego Szackiego tradycjonalizm społeczności tradycyjnych, do których z pewnością możemy zaliczyć szlachtę I Rzeczypospolitej, wynikał z głębokiego przeświadczenia o życiu w zgodzie z nakazami przodków, przez co poszczególne działania jednostek w takiej kulturze mogą być ujmowane jako repetycje (*vide* Schechner – „zachowane zachowania”)¹⁵. Ten czynnik leżał u podstaw literatury parenetycznej, przejawiając się też w znaczeniu, jakie Sarmaci nadawali genealogii. Świadomość własnego pochodzenia, a także wiedza o dokonaniach przodków pozwalają osadzić się w określonym czasie i konkretnej przestrzeni (na poziomie jednostkowym), wpisując je jednak w mityczne uniwersum (związane z trwałością rodu). Takie ujęcie było, jak sądzę, jednym ze sposobów oswojenia sytuacji (nie)codziennych.

Jerzy Ziomek kulturę XVI wieku (choć obserwacja ta odnosić się może również do wieku XVII, a nawet XVIII) określa mianem kultury dysputacyjnej. Jej rozwojowi sprzyjały dwory (zarówno dwór królewski, jak i siedziby magnatów), szkoły, sejmy, zbory, koła (np. grupa skupiona wokół Andrzeja Trzecieckiego)¹⁶. Szkoła przygotowywała do udziału w życiu publicznym poprzez kształtowanie umiejętności retorycznych przyszłych posłów. Alojzy Sajkowski, analizując staropolskie pamiętniki, zwraca uwagę na widoczną w nich fascynację mowami, które po zapisaniu funkcjonowały jako gotowe wzorce¹⁷. U podłoża tego zjawiska należy widzieć

¹³ J. Kowalski, *Niezbędnik Sarmaty poprzedzony Obroną i Uświetnieniem Sarmacji Obojej*, Poznań 2006, s. 5.

¹⁴ R. Schechner, dz. cyt., s. 44–45.

¹⁵ J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 107.

¹⁶ J. Ziomek, *Mikołaja Reja „Krótka rozprawa” i „Kupiec”. Problemy dialogu i dramatu*, [w:] *Mikołaj Rej w czterechsetlecie śmierci*, pod red. T. Bienkowskiego, J. Pelca, K. Pi-sarkowej, Warszawa 1971, s. 80.

¹⁷ A. Sajkowski, *Słowo żywe w kulturze politycznej dawnej Polski. Sejmy, sejmiki, wyprawy wojenne, poselstwa*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1989, s. 140–155.

fakt, iż oracje, stanowiące przejaw udziału szlachty w życiu publicznym, wskazywały na fundamentalną w ustroju podmiotowość polityczną przedstawicieli stanu, ale także na tożsamość indywidualną, wyrastającą na gruncie tego, co powszechnie akceptowane i pożądane. W ówczesnej edukacji ogromną rolę odgrywały literatura i teatr. Przygotowywano do odbioru i do tworzenia, czynnego uczestnictwa w życiu kulturalnym. „Szkoła [...] starała się wyrobić takie umiejętności formalne i dyspozycje psychiczne, aby każdy absolwent mógł [...] utrzymywać na piśmie, w sposób zgodny z obowiązującą poetyką, własne spostrzeżenia i refleksje”¹⁸. Dostrzegamy tu – charakterystyczne dla performatywności – zniesienie dychotomicznego układu autor–odbiorca, który lepiej zastąpić bardziej adekwatnym pojęciem współtworzenia.

Warto i z takiej perspektywy spojrzeć na jedno z dzieł Sebastiana Petrycego z Pilzna. Choć *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego* stanowi parafrazę utworów Horacego, można – jak sądzę – utwór ten rozpatrywać za pomocą narzędzi danych przez estetykę performatywną. Jest to bowiem przejaw „zachowanego zachowania”, osvajania traumy zniewolenia za pomocą środków, jakie oferuje kultura epoki. Dariusz Cezary Maleszyński porównuje doświadczenie niewoli, które stało się udziałem Petrycego, do wejścia w sytuację graniczną¹⁹. Karl Jaspers sytuację w ogóle definiuje jako określoną rzeczywistość, będącą zarazem zjawiskiem fizycznym i psychicznym²⁰. Sytuacje są ze sobą powiązane, ulegają zmianom, a człowiek wobec nich nie jest bezradną jednostką: „tworzymy sytuacje w działaniu technicznym, prawnym i politycznym. Nie realizujemy jakiegoś celu bezpośrednio, lecz prowokujemy sytuację, której jest on skutkiem”²¹. Poznanie czy przekształcenie sytuacji nie znaczy, że można „w ogóle zlikwidować bycie-w-sytuacji”²². Ów stan, w jakim, zdaniem Jaspersa, człowiek znajduje się permanentnie, nasuwa skojarzenie z tym, co Erika Fischer-Lichte w komentarzu performansu Mariny Abramović nazywa wydarzeniem: „Zamiast dzieła sztuki, istniejącego niezależnie od niej i odbiorców, powstało wydarzenie, w którym brali

¹⁸ T. Bienkowski, *Kształtowanie publiczności literackiej w szkołach w Polsce w XVI i w XVII wieku*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna...*, s. 48. Wielu badaczy kultury dawnej podkreśla tę wymienną rolę, przechodzenie z pozycji twórcy na pozycję odbiorcy, na przykład K. Dmitruk, dz. cyt., s. 37.

¹⁹ D.C. Maleszyński, „Ty, coś od furtki się odwrócił”. *Antropologia sytuacji granicznych w literaturze staropolskiej*, [w:] tegoż, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*, Poznań 2002, s. 116–144.

²⁰ K. Jaspers, *Sytuacje graniczne*, przeł. M. Skwieciński, [w:] R. Rudziński, *Jaspers. Wybór pism*, Warszawa 1978, s. 186.

²¹ Tamże, s. 187.

²² Tamże, s. 188.

udział wszyscy obecni. [...] Ich udziałem stała się raczej sytuacja *hic et nunc*, w której w tym samym miejscu i w tym samym czasie istniały zależne od siebie podmioty”²³.

W kontekście koncepcji Anny Krajewskiej można pokusić się o stwierdzenie, iż samo pisanie jest w przypadku Petrycego doświadczeniem dramatycznym, procesem „stałego wchodzenia tekstu w siebie, rytmem nawrotów, inkrustacji i natchnień”²⁴. Uznany medyk w 1606 roku wyruszył do Moskwy na wesele Dymitra Samozwańca, a po upadku tegoż dostał się do niewoli. Parafraza Horacjańskich ód i epodów to wyraz mierzenia się z traumą, próba oswojenia sytuacji granicznej (testującej podmiotową świadomość), w której znalazł się autor: „W takiej ciasnocie jako było żyć? Co było dobrego czynić? Gdzie nie było miejsca doktorskiej powinności, udałem się do starych nauk i sposobnych do wszelakich w nieszczęściu uciechy [...]”²⁵. Podjęcie emulacyjnego dialogu z wzorcowymi antycznymi dziełami jest swoistą narracją autobiograficzną, penetracją świadomości, przy jednoczesnym uwzględnieniu czytelnika wirtualnego, którego obecność – poprzez dedykacje czy chociażby apostrofy – jest nieustannie projektowana (jest on zatem w kimś niezbędnym akcie artystycznej kreacji). Jak podkreśla Philippe Lejeune, „próbując widzieć siebie lepiej, wciąż siebie stwarzam, przepisuję na czysto szkice mojej tożsamości, a gest ten poddaje je prowizorycznie stylizacji lub uproszczeniu”²⁶. Pisanie jest zawsze działaniem, tu wyraźnie zmierzającym do nadania znaczenia przeżyciom, które obudziły wątpliwość w sens egzystencji. Na uwagę zasługuje obecna w utworach Horacego koncepcja nieśmiertelności poety, choć – jak podkreśla Maleszyński – „Petrycy odczuwa bez Muz egzystencjalną trwogę [...] – sztuka likwiduje bowiem wyobcowanie nie tylko w «konkretnym» więzieniu, ale przewycięża obcość życia uwięzionego między narodzinami a śmiercią”²⁷. To cenne spostrzeżenie przywodzi na myśl obserwację Oktawiusza Jurewicza, poprzedzającą edycję utworów rzymskiego poety:

Biografia poety, bez której nie można w pełni zrozumieć i przeżyć jego twórczości, jest nam dobrze znana, miejscami nawet w szczegółach, dzięki przyjętemu w poezji rzymskiej naśladownictwu, *imitatio*, greckich poetów lirycznych. Wie-

²³ E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 20–21.

²⁴ A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 7–8.

²⁵ S. Petrycy z Pilzna, *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego*, Kraków 2004, s. 12.

²⁶ P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, Kraków 2001, s. 5.

²⁷ D.C. Maleszyński, dz. cyt., s. 128.

dzeni poczuciem własnej wartości, chęcią zdobycia sławy i nieśmiertelności imienia, umieszczali oni w swych lirykach krótkie zapisy autobiograficzne, tzw. „pieczętąki”, *sphragides*²⁸.

Poszukując formy odpowiedniej do wyrażenia przeżytej traumy, zdecydował się na tekst pozwalający mu połączyć uniwersalną sytuację zniewolenia z subiektywnym, jednostkowym i niepowtarzalnym doświadczeniem cierpienia, dzięki któremu, jak twierdzi Jaspers, jednostka zyskuje „świadomość samej siebie”²⁹. Sytuacji granicznych „Nie da się [...] przeniknąć poznawczo: empirycznie nie widzimy już poza nimi nic innego. Są jak mur, o który uderzamy, o który się rozbijamy”³⁰. W wypadku Petrycego owo znalezienie się w sytuacji granicznej to nie tylko fakt bycia w niewoli, ale też dojmujące poczucie własnej przemijalności: „Że śmiertelność na ludzie przypada, odmiana roku ukazuje, w którym wielka jest nieustawiczność; także dzień, miesiąc, godzina upominają nas, abyśmy nie spodziewali się nieśmiertelności”³¹. Słowo staje się remedium na przemijanie (vide *Exegi monumentum aere perennius*), pozwala na zostawienie śladu, „autobiograficznej pieczętąki”. Refleksja na temat zmian, jakim podlega język, staje się dla Petrycego przyczynkiem do następującego spostrzeżenia: „Czemu my też nie możemy tworzyć sobie słowa, zwłaszcza w wierszach, które, co mają w sobie, łącno domyślić się każdy może, jako wielorokie, co na wiele lat trwa”³². Ciągłość własnego „ja” uzyskuje się za pomocą języka, jednostka może siebie – w procesie komunikacji – zaprezentować innym, zabiegając tym samym o uznanie i akceptację³³.

Konstruktywistyczne ujęcie zagadnienia tożsamości pozwala uwypuklić działanie, jakie musiał podjąć autor w dziele pt. *Horatius Flaccus w trudach więzienia moskiewskiego*, by scalić to, co uległo dezintegracji pod wpływem zniewolenia. Petrycy jednak nie zadowala się prostym mechanizmem kompensacyjnym. Kultura, w której wzrastał, wpoila weni przekonanie o nieprzenikalności Bożych zamysłów³⁴, ale o wiele ważniej-

²⁸ O. Jurewicz, *Życie poety*, [w:] Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie. Ody i epody*, przeł. i wstęp O. Jurewicz, Warszawa 2000, s. 10.

²⁹ K. Jaspers, dz. cyt., s. 215.

³⁰ Tamże, s. 188.

³¹ S. Petrycy z Pilzna, dz. cyt., s. 97.

³² Tamże, s. 84.

³³ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 122.

³⁴ „Dymitr bez wielkiego wojska posadzon był na Moskiewskie państwo; przyczyny tego nie wiedząc, mówimy: tak się trafiło [...]. A gdziebyśmy przyczynę tego widzieli, którą tylko sam Pan Bóg wie, nie składalibyśmy tego [...] na przygodę. Przeto lepiej jest mieć powszechną przyczynę wszystkich rzeczy, Boga, który wszystkim rządzi, niż szczęściu przypisywać to, czego nie wiemy”. S. Petrycy z Pilzna, dz. cyt., s. 44.

szy wydaje się gest, czy może lepiej: akt performatywny, służący osiągnięciu nie tyle nieśmiertelności – biorąc pod uwagę wcześniej przytoczony fragment, byłoby to rażąca niekonsekwencją – lecz pozostawieniu śladu po własnym istnieniu. Vladimir Jankélévitch zaznacza, że „Śmierć niszczy całość istoty żyjącej, lecz nie może unicestwić faktu, że się żyło; śmierć obraca w proch i pył psychosomatyczną architekturę człowieka, lecz *quoddité* życia przeżytego wciąż trwa w tych ruinach”³⁵, a w przypadku Petrycego – w utworach, w których niejako sam się umieścił. Ów ślad ulegający zatarciu, obecność naznaczona nieobecnością i płynnością, staje się w akcie interpretacyjnym Derridiańską różnią³⁶ – jest nieustannym ruchem, scalaniem i rozbijaniem, czemu towarzyszy wzajemne konstytuowanie się twórcy i odbiorcy³⁷.

W kategoriach performatywnych można również ująć *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska. Utwór ufundowany na gruncie tradycji przekazu ustnego – jak sugerował Mickiewicz – powinien zamiast znaków interpunkcyjnych zawierać opis gestu, który w danym momencie mógł być wykonany przez opowiadacza³⁸. Propozycja poety wskazuje na bardzo ważny rys szlacheckiej kultury, jakim było znaczenie oralności. W zapisie jej podporządkowanym, wtórnym wobec „żywego słowa”, ów gest jest niejako projektowany (tekstem, treścią, ale i periodyczną konstrukcją większych całości wypowiedzenia). Komunikacja gestyczna, jak sugeruje Hanna Dziechcińska, odzwierciedla cechy ówczesnej kultury, a nawet ustroju. Zawarta na przykład w powitaniu hierarchiczność utwierdza ogólnie przyjęte normy; z kolei udziałem w obrzędach religijnych czy wydarzeniach politycznych manifestuje się przynależność do stanu³⁹. Nastawienie na dialogiczność widoczne jest w „komunikacyjnym wyzwaniu”, jakie poprzez wykonanie danego gestu rzuca się innym, wymuszając nie-

³⁵ V. Jankélévitch, *Quoddité jest niezniszczalna. Nieodwołalność nieodwracalności*, [w:] *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2004, s. 352.

³⁶ J. Grzybowski, dz. cyt., s. 493–501.

³⁷ Por. „Ruchomemu obrazowi płynnych granic performatywnej tożsamości twórcy i tekstu, odpowiada także dramatyczny proces interpretacji związany z pozycją odbiorcy jako aktora rozgrywającego tekst [...]”. A. Krajewska, dz. cyt., s. 11.

³⁸ J. Tazbir, *Paskowe zwierciadło epoki*, [w:] tegoż, *Spotkania z historią*, Warszawa 1979, s. 53–54.

³⁹ H. Dziechcińska, *Gest w staropolskim systemie komunikacyjnym*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce...*, s. 39–55. Warto tu wspomnieć o refleksji Anny Czernieckiej-Haberko. Nawiązując do koncepcji Goffmana, ukazuje ona role, jakie podczas obrad sejmowych „odgrywał” Zygmunt August. Ciekawa propozycja badaczki jest jednak przez nią niewykorzystana, a cenne spostrzeżenia wymagają doprecyzowania. Zob. A. Czerniecka-Haberko, *Zygmunt August w teatrze życia parlamentarnego*, [w:] *Kultura parlamentarna w epoce staropolskiej*, pod red. A. Stroynowskiego, Warszawa 2013, s. 103–115.

jako odpowiedź, co wpisuje się w typowy dla demokracji szlacheckiej sposób dochodzenia do konsensusu poprzez „ścieranie się”⁴⁰.

Badacze nie mają większych wątpliwości co do tego, iż przed spisaniem wspomnień Pasek wielokrotnie opowiadał o swoich przeżyciach⁴¹. Jednorazowość, niepowtarzalność każdego aktu tworzenia narracji dotyczącej własnej egzystencji to nie tylko proces pozwalający uspójnić losy danej jednostki, ale też działanie, w trakcie którego zyskuje się – doświadczać reakcji słuchaczy/uczestników performansu – potwierdzenie swojej opowieści. Barwność relacji, osiągnięta poprzez użycie trybu mieszanego, przywodzi na myśl wspominaną przez Erikę Fischer-Lichte tzw. mocną koncepcję obecności:

Obecność to bowiem nie własność ekspresywna, ale performatywna. Stanowi ona wynik specyficznych procesów ucieleśnienia, za pomocą których aktor wytwarza swoje fenomenalne ciało i sprawia, że panuje ono nad przestrzenią, przykuwając uwagę widzów. Należy założyć, że wykonawca potrafi narzucić własną obecność, gdyż opanował określone techniki i praktyki, które umie w taki sposób zastosować, by wydawać się obecny, kiedy tylko zechce [...]⁴².

Jadwiga Rytel określa nawet Paska mianem reżysera-inscenizatora, twórcy przedstawionego uniwersum⁴³. Co istotne, bierze on udział w wydarzeniach (najczęściej jest ich „głównym bohaterem”), które – choć należą do przeszłości – wydają się rozgrywać na oczach czytelnika wirtualnego:

[...] począł jeden z Polaków konnych wołać na Francuzów: „Zabijcie tego takiego syna, kiedyście już porwali; nie żywcie go, bo jak go wypuścicie, będzie się mścił, będzie wojnę mnożył, będzie krew ludzką rozlewał, a tak nie będzie miał nigdy

⁴⁰ Wydaje się, że również obrady sejmu i sejmików można „brać jako performans”. Każdy z uczestników miał określoną rolę, a wynik ostateczny dyskusji nad danym zagadnieniem stanowił – jak w performansie – efekt współdziałania określonej grupy. Przebieg obrad był oczywiście z góry ustalony, ale jednorazowość i niepowtarzalność każdego zgromadzenia sprawia, że możemy określić je mianem „wydarzenia”.

⁴¹ Warto przy tym podkreślić rolę przekazu ustnego w epoce staropolskiej. Do XVIII w. główną atrakcją spotkań towarzyskich były popisy gawędziarzy, które budziły wśród odbiorców rozmaite emocje i reakcje. Relacjonowanych wydarzeń zaś nie rozpatrywano w kategoriach prawdy i fałszu. Celem opowiadacza nie było danie świadectwa, ale zdobycie prestiżu, zwrócenie na siebie uwagi, innymi słowy, uzyskanie akceptacji w oczach innych. J. Maciejewski, *Literatura i jej formy mówione*, [w:] *Żywiol słowa. Literatura i jej formy mówione*, pod red. tegoż, Warszawa 2007, s. 9–26, A. Grabowska-Kuńczuk, *(Roz)poznawanie anegdoty. Próba opisu zjawiska*, [w:] *Żywiol słowa...*, s. 27–46.

⁴² E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 155.

⁴³ J. Rytel, *„Pamiętniki” Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego*, Wrocław 1962, s. 100.

świat pokoju; skoro zaś zabijecie, król JMość francuski osiągnie imperium, będzie cesarzem, będzie, da Pan Bóg, i naszym królem polskim. W ostatku, jeśli wy go nie zabijecie, ja go zabiję”. Porwie się do łuku; nałożywszy strzałę, jak wytnie pana cesarza w bok, aż drugim bokiem żelazie wyszło, zabił. Drudzy Polacy do łuków; kiedy wezmą szyc w owę kupę, naszpikowano Francuzów, samego, co siedział *in persona* króla, postrzelono; na ostatek na łeb i z majestatu spadł pod *theatrum*, z inszemi Francuzami uciekł⁴⁴.

Połączenie dwóch sposobów wypowiedzania się (naśladowczego i naracyjnego), *praesens historicum*, nagromadzenie czasowników ruchu, elipsy, kolokwializmy, powtórzenia – to tylko część środków, za pomocą których Pasek w wyżej przytoczonym fragmencie powołuje dane wydarzenie, ukazując jego procesualność. Zajście podczas przedstawienia francuskiej trupy teatralnej wywołane przez szlachcica, który zaatakował aktora grającego cesarza niemieckiego, można interpretować właśnie jako performans. Zatarciu uległ układ dychotomiczny widz – aktor, postać fikcyjna – postać rzeczywista, gdyż zadziałała pętla feedbacku:

Zamiana ról, do której prowokują określone strategie inscenizacyjne i która umożliwia widzom wykonanie wspólnie z aktorami pewnych działań, pozwala każdemu z nich zareagować na określone działania aktorów. Dzięki temu widzowie – podobnie jak aktorzy – za pośrednictwem własnych ciał i na własnych ciałach doświadczają wspólnoty z tymi, którzy „tak właściwie”, „z założenia” do niej nie należą. Członkowie tej wspólnoty – „aktorzy” i widzowie” – [...] mogą ją poprzez swoje działania w każdej chwili anulować. Wspólnota się rozpada. Pętla feedbacku zwraca się w inną stronę⁴⁵.

Polacy, łamiąc konwencję teatru, zainicjowali wydarzenie, podczas którego doszło do interakcji, wzajemnego oddziaływania określonych zachowań. Aktorzy w akcie twórczym, choć niedobrowolnie, ustąpili miejsca widzom, co – jak wspomniałam –unieważniło kategorie widza i aktora na rzecz współtworzenia⁴⁶.

Jonathan Culler określa pisanie – zwłaszcza literackie (przeciwstawiając je mowie) – mianem inskrypcji, która domaga się naszej interpretacji, co należy rozumieć jako „metodę budowania kręgów komunikacyjnych”. Zdaniem badacza „literatura nas pociąga, bowiem jest z pewnością czymś innym niż zwyczajna komunikacja, jej formalność i fikcyjność świadczy o obcości, o władzy, o organizacji, o trwałości – cechach obcych

⁴⁴ J.Ch. Pasek, *Pamiętniki*, opr. W. Czaplński, wyd. 4, Wrocław 1968.

⁴⁵ E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 88.

⁴⁶ Za pomocą takich kategorii Fischer-Lichte opisuje spektakle z lat 90. ubiegłego wieku, w trakcie których stymulowano widzów do działania. Zob. E. Fischer-Lichte, dz. cyt., s. 75–78.

zwyczajnej mowie⁴⁷. Warunkiem przyswojenia owej władzy i przywrócenia literaturze funkcji komunikacyjnej jest wpisanie jej w określone gatunki i konwencje, zdeterminowane i determinujące „spotkanie czytelnika z tekstem”, natomiast „przyswajanie czy interpretowanie jakiegoś zjawiska polega na sprowadzaniu go do układów stworzonych przez naszą kulturę, a to dokonuje się zwykle drogą opisywania go za pomocą sformułowań, które jakaś kultura uznaje za naturalne⁴⁸. Przy czym, dodajmy, nawiązując do myśli Zbigniewa Wieszorka, styl komunikowania się jest nie tylko narzędziem, ale także odzwierciedleniem stanu umysłu i czynnikiem go zwrotnie tworzącym⁴⁹. Poglądy, i szerzej – świadomość jednostki – to wynik interakcji, w związku z czym dostrzeżenie zmian w grupie, z którą się identyfikujemy, zmienia myślenie o nas samych.

Twórcy okolicznościowej literatury konfederacji barskiej użyli literatury jako komunikatu, swoistej formy ekspresji, potwierdzenia własnej tożsamości, dlatego też owe utwory są bardzo silnie zakorzenione w tradycji. Przejawem tego jest używanie utrwalonych w literaturze i kulturze środków, wśród których najważniejsze wydają się: myślenie historiozoficzne, korzystanie z ikonosfery oraz dialogiczność. Wpisanie konfederacji barskiej w dzieje zbawienia dokonuje się poprzez nawiązanie do stylu polskiej Biblii, ukształtowanej przez przekład Jakuba Wujka. *Prawda w Polsce z Izraela* cała utkana jest z biblizmów: konfederacja radomska (pod jej wężłem zwołano sejm, na którym uchwalono równouprawnienie dysydentów) to efekt tego, że „Bóg odwrócił twarz”, dysydenci stanowią „garść kąkolu”, a Poniatowski wprowadzeniem reformy monetarnej „chciał ustanowić, aby krew i krzywda nie wołały o pomstę do nieba⁵⁰. Maria Eustachiewicz stwierdza, że wzorzec w relacji do tekstu stylizowanego funkcjonuje jako „wiązka konwencji⁵¹. Dlatego też nawiązania do Pisma Świętego pojawiające się nieustannie w literaturze barskiej nie tylko pozwalają na ukazanie uniwersalności pewnych sytuacji, ale wyrażają przede wszystkim kontynuację myślenia o Polakach jako Nowym Narodzie Wybranym, którego zadaniem jest obrona wiary.

⁴⁷ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. I. Sieradzki, [w:] *Znak styl, konwencja*, wybór i wstęp M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 150.

⁴⁸ Tamże, s. 153, 155.

⁴⁹ Z. Wieszorek, *Styl komunikowania się w małych grupach a społeczne układy odniesienia*, [w:] *Sztuka perswazji*, pod red. R. Garpiela i K. Leszczyńskiej, Kraków 2004, s. 453–467.

⁵⁰ *Prawda w Polsce z Izraela*, [w:] *Literatura Konfederacji Barskiej. 4, Silva rerum*, pod red. J. Maciejewskiego, Warszawa 2009, s. 126–163.

⁵¹ M. Eustachiewicz, „*Psalmodya polska*” W. Kochowskiego na tle staropolskich stylizacji biblijnych, „*Pamiętnik Literacki*” 1974, z. 2, s. 47.

Na szczególną uwagę zasługuje zagadnienie religijności konfederatów barskich. Podkreśla się rytualny charakter obrzędowości barzan, która jest efektem wpływu wypracowywanych przez lata kulturowych zachowań służących zarówno tworzeniu, jak i interpretowaniu rzeczywistości⁵². Biała magia: błogosławieństwa, wiara w cudowną moc obrazów i szkaplerzy, święcenie broni, hasło „Jezus – Maryja”⁵³ to akty performatywne, działania zaklinające rzeczywistość, za pomocą których dochodzi do ustanowienia nowych faktów społecznych. Manifestowanie własnej religijności należy w tym wypadku ująć nie tyle jako przejaw nietolerancji konserwatywnej części szlachty wobec innowierców, ale raczej jako działanie pozwalające na samoidentyfikację w sytuacji poczucia realnego zagrożenia podmiotowości⁵⁴. Jedno z Schechnerowskich „performatycznych pytań” dotyczyło stroju i przedmiotów. Jak powszechnie wiadomo, na strój konfederatów składała się zbroja z ryngrafem Najświętszej Maryi Panny oraz granatowa bądź karmazynowa czapka o czterech rogach. Te elementy urosły do rangi symbolu konfederacji barskiej oraz walki o wolność, budując jednocześnie to, co Goffman nazywa (przypisaną do każdej roli społecznej) fasadą⁵⁵. Określone ubranie, sposób bycia ustanawia daną sytuację, pozwala ją zdefiniować i rozpoznać, a także określić ową „społeczną rolę” odgrywaną przez poszczególne jednostki⁵⁶.

Ryszard Solik, wskazując na kulturotwórcze funkcje komunikatów ikonicznych, wymienia przede wszystkim akty samoprezentacji, samo-

⁵² M. Ślusarska, „*My mocą Boga wsparci, ocalając wiarę*” – motywy religijne i obrzędowe konfederacji barskiej, [w:] *Konfederacja barska. Jej konteksty i tradycje*, pod red. A. Buchmann i A. Danilczyka, Warszawa 2010, s. 159.

⁵³ Tamże, s. 163–167.

⁵⁴ W porównaniu z Europą Zachodnią Polska nie była krajem rażąco nietolerancyjnym. Spory na tle wyznaniowym były spowodowane tym, iż – inaczej niż w tzw. monarchiach oświeconych, gdzie jedność religijna warunkowała moralną dyscyplinę – nie doszło do całkowitej konfesjonalizacji katolickiej państwa; zob. M.G. Muller, *Tolerancja religijna a sprawa dysydentów w drugiej połowie XVIII w. w Polsce*, „Wiek Oświecenia” 1999, nr 15, s. 19–29.

⁵⁵ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, opr. J. Szacki, przeł. H. Danter-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa 2000, s. 53–59.

⁵⁶ W pamiętniku księżnej Teofili z Jabłonowskich Sapieżyny, żywo interesującej się sprawami konfederacji, znajduje się wzmianka o pojawieniu się we francuskim teatrze Karola Chreptowicza i wojewody wileńskiego. W polskich strojach i z podgolonymi głowami zwrócili na siebie uwagę Francuzów, nie tylko publiczności zasiadającej na widowni, ale samych aktorów, którzy przerwali grę. Ubranie stało się środkiem wyrażającym narodowość, niezbędnym elementem działania manifestującego przynależność do innej kultury. Zob. T. Sapieżyna, *Z pamiętnika konfederatki, księżnej Teofili z Jabłonowskich Sapieżyny (1771–1773)*, wstęp i oprac. W. Konopczyński, Kraków 1914, s. 137–138. Zob. C.K. Norwid, *Na zapytanie: czemu w konfederatce? odpowiedź*. Wiersz, a także spór, który stał u jego genezy, ukazuje konfederatkę jako symbol polskości, władzy królewskiej, ale i „relikwii”.

realizacji, jakie poprzez nie się dokonują⁵⁷. Czytając chociażby wiersze o złożeniu pieczęci przez Zamoyskiego (reakcja na porwanie senatorów na rozkaz Repnina) czy opisy pogrzebu Franciszka Pułaskiego, zauważamy przede wszystkim obrazowość, a szczególnie metaforykę – nazwijmy ją roboczo – architektoniczną. Cnota niejako „wystawia pomnik” Zamoyskiemu (co jest śladem jezuickich programów i relacjonowanych w nich w taki właśnie sposób alegorycznych intermediiów panegirycznych): „Odtąd jak się zrzekł starostw i wielkiej pieczęci, / Wielkim Zamoyski w wiecznej zwan będzie pamięci”⁵⁸. Połączenie różnych płaszczyzn komunikacyjnych, a także czasowych: od staropolskiego ideału obywatela, którego przykładem jest zasłużony kanclerz, przez wydarzenia aktualne – protest Zamoyskiego, sugeruje się możliwość osiągnięcia życia wiecznego dzięki, nawiązując do Kochanowskiego, „dobrej sławie”.

Relacja z pogrzebu Pułaskiego⁵⁹ (zmarł na skutek ran odniesionych w jednej z bitew) odzwierciedla sarmackie obyczaje związane z pochówkiem zmarłych. Szczegółowość opisu poświadcza rolę architektury okazjonalnej. Na uwagę zasługuje przede wszystkim trzystopniowy katafalk. Został ozdobiony sześcioma geniuszami (w mitologii – duch opiekuńczy) trzymającymi szarfy ozdobione cytatami z Biblii, pod którymi umieszczono po cztery, adekwatne do przytoczonych fragmentów Pisma Świętego, wersy. Ich treść niejako ustanawia pożądane – czy może raczej spodziewane – sytuacje: zbawienie duszy zmarłego (nagroda za poświęcenie życia w służbie dla ojczyzny), groźba skierowana ku przeciwnikom, zapowiedź nieprzemijającej sławy Pułaskiego. Słowo zatem komentuje, uzupełnia to, co wizualne. Juliusz A. Chruścicki w studium poświęconym szlacheckiej kulturze funeralnej, podkreśla kompatybilność stylu i treściowego programu architektonicznego (tj. posągi uosabiające cnoty zmarłego, wierszowane inskrypcje, przedstawienia zasług)⁶⁰. W „podręczni-

⁵⁷ R. Solik, *Popularno-szlachecki typ kontaktów artystycznych. Uwagi o sytuacji komunikowania ikoniznego oraz „obyczajowości artystycznej” środowisk szlacheckich*, [w:] tegoż, *Kulturotwórcze funkcje komunikatów ikoniznych doby stanisławowskiej*, Cieszyn 2000, s. 121–154. Do ikonologii odwołują się też, typowe dla barskiej literatury okolicznościowej, rozmowy upersonifikowanej Wiary, Ojczyzny i Wolności. Z wielu zastosowań dialogiczności, która swoimi korzeniami sięga antyku, na gruncie polskim warto przywołać tzw. dialogi sporu, obrazujące konflikt dotyczący wyższości postaw. Forma dialogu sugeruje potrzebę nawiązania kontaktu z antagonistą, zmanifestowania własnego stanowiska, przy jednoczesnym konstytuowaniu siebie w opozycji do Innego.

⁵⁸ *Wiersze Anonima o złożeniu pieczęci wielkiej przez Andrzeja Zamoyskiego*, [w:] *Literatura Konfederacji Barskiej*, [t.] 3, *Wiersze*, pod red. J. Maciejewskiego, Warszawa 2008, s. 35–38.

⁵⁹ *Dyjariusz pogrzebu jego mości pana Franciszka Pułaskiego*, [w:] *Literatura Konfederacji Barskiej...*, s. 448–453.

⁶⁰ J.A. Chruścicki, *Pompa funebris*, Warszawa 1974, s. 226, 263.

kach” przeznaczonych dla organizatorów pogrzebu, którymi najczęściej byli ludzie znający literaturę antyczną oraz pisma ojców Kościoła, zaleca się zgodność programu z okolicznościami śmierci i pochodzeniem zmarłego⁶¹. W przypadku Franciszka Pułaskiego, szlachcica poległego w walce o wolność, nawiązanie do tradycji pogrzebu cesarskiego wydaje się jak najbardziej uzasadnione. Umieszczony pod katafalkiem płaczący orzeł, który trzyma herb Pułaskiego, to echo tzw. ubóstwienia cesarza (według wierzeń starożytnych orzeł miał unieść duszę cesarza do nieba)⁶². Okazałe dekoracje towarzyszące pogrzebom budziły pytania o sens życia⁶³, jednak *consecratio* uczestnika konfederacji jest gestem manifestującym jej słuszność oraz prawomocność. Krzysztof Dmitruk konstatuje, że „pogrzeb jest tekstem wielokodowym i wielosystemowym. Wchodzące w jego skład elementy różnią się substancjami, strukturami i funkcjami”⁶⁴. Cenna obserwacja badacza wymaga jednak pewnej poprawki: założywszy, że literatura okresu konfederacji barskiej stanowi swego rodzaju akt komunikacyjny, pogrzeb byłby nie tyle tekstem, ale przekazem, informacją wymagającą procesu dekodowania, a zarazem uczestnictwa i – jak w performansie – współtworzenia.

Zarówno utwory okolicznościowe, jak i pamiątki (np. *Pamięć dzieł polskich* Karola Lubicz-Chojeckiego, pamiątki Maurycego Beniowskiego) stanowią wyraz przemiany dokonującej się na skutek poczucia zagrożenia. Nawiązania do tradycji, wyrażanie przynależności do stanu szlacheckiego – wolnych obywateli – swoje apogeum osiąga w samym udziale w konfederacji barskiej. Pewne jej idee oraz hasła zostały wskrzeszone w czasach Sejmu Wielkiego, kiedy narastały – pośród działań reformatorskich – motywacje niepodległościowe uzasadnione doświadczeniem pierwszego rozbioru i wywózki konfederatów⁶⁵. Bezradność, wyczerpanie znamienne dla utworów dotyczących schyłku i upadku konfederacji, stanowi *novum* i – jak zwraca uwagę Krzysztof Koehler – jest krokiem Polaków ku typowej dla naszego romantyzmu mentalności, w której „przegrana armia” kompensuje porażkę moralnym zwycięstwem, jakim było już samo podjęcie walki⁶⁶. Proponuję zatem ująć konfederację barską także jako dramat społeczny, rytuał. Jej upadek to faza liminalna – „czas,

⁶¹ Tamże, s. 226.

⁶² Tamże, s. 23.

⁶³ Tamże, s. 214.

⁶⁴ K. Dmitruk, *Galaktyki kultury*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce...*

⁶⁵ Zob. M. Klimowicz, *Renesans tradycji barskiej w literaturze Sejmu Wielkiego i insurekcji kościuszkowskiej*, [w:] *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, pod red. Z. Stefanowskiej, Kraków 1972, s. 91–106.

⁶⁶ K. Koehler, *Wolnościowa retoryka w piśmiennictwie konfederacji barskiej*, [w:] *Konfederacja barska. Jej konteksty i tradycje...*, s. 221–236.

w którym osoba znajduje się pomiędzy kategoriami społecznymi a własnymi tożsamościami⁶⁷. Pokonani konfederaci noszą i pielęgnują w sobie pamięć o dawnej potędze Rzeczypospolitej (będącej fundamentem jednostkowego poczucia bezpieczeństwa, czynnikiem konstytuującym „ja” osadzone w konkretnej tradycji i kulturze). Jednocześnie jednak coraz wyraźniej rysujące się widmo upadku państwa i doświadczenie przegranej walki stopniowo dezuaktualizują dotychczas obowiązujący repertuar ról i konwencji. Zadowolonego z siebie Sarmatę, rycerza, „dobrego gospodarza”, uczestnika sejmów i sejmików zastąpił wygnaniec, ktoś, kto nieustannie performuje własną śmierć (*vide* romantyczna martyrologia), gdyż, jak twierdzą egzystencjaliści, tylko w obliczu sytuacji ostatecznych jednostka zyskuje samoświadomość i potwierdzenie własnego bycia.

Ten paradygmat konstruowania siebie – choć naznaczony ironią i dystansem – obecny jest w literaturze powojennej. Autoparodia widoczna w *Transatlantyku* Gombrowicza, kompleksy bohatera *Monizy Clavier* Mrożka to zlepek „zachowanych zachowań”, pastisz, gra z tradycją, która jest próbą zapelnienia pustki spowodowanej traumą rozbiorów, nieudanych powstań, tragicznych doświadczeń wojennych oraz komunizmu.

Ja widziałem. Widziałem Powstanie Styczniowe, a przedtem, wcześniej, konfederatów barskich widziałem, Matko Boska. – Gdzież to pan ich widział? – uśmiechnął się młody człowiek, błyskając szklami. – Cicho, cicho – szepnął Siódmy – ja nad głową noszę całe piętro jakiegoś istnienia. Ktoś jest we mnie, nade mną. To moja świadomość albo czyjaś świadomość. Zgiełk myśli, chaos przeczuć, Matko Boska⁶⁸.

Słowa bohatera powieści Konwickiego ukazują problem jednostki przytłoczonej historią, zdeterminowanej czy nawet zaprogramowanej przez tradycję powstań narodowowyzwoleńczych. Poczucie ciągłości własnej egzystencji wymaga gestu złożenia ofiary z „siebie niepowtarzalnego”. „Odgrywanie” polskości dokonuje się przez repetycje określonych gestów i zachowań, zdeterminowanych przez mentalność barsko-romantyczną jako „produkt epoki kłęski”⁶⁹. Wiele jest w *Rojstach* opisów poświęconych matkom partyzantów. Są to sceny nasuwające skojarzenie z poezją po-

⁶⁷ R. Schechner, dz. cyt., s. 83–94.

⁶⁸ T. Konwicki, *Rzeka podziemna, podziemne ptaki...*, Warszawa 1989, s. 29. Por. A. Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 2002, s. 179:

Ja i ojczyzna to jedno.
Nazywam się Milijon – bo za milijony
kocham i cierpię katusze. [...]
Czuję całego cierpienia narodu

⁶⁹ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Tradycja barska w dobie romantyzmu*, [w:] *Przemiany tradycji barskiej. Studia...*, s. 111.

wstańczą. Maria Janion podkreśla, że „Najbardziej pastiszowe wobec romantyzmu są zdania o matce, ulubionej bohaterce dworskowo-powstańczej poezji i powieści XIX w.”⁷⁰. Badaczka polskiej literatury zwraca też uwagę na obecne w powieści „akcesoria” powstańcze: ryngrafy, medaliki, które sprawiają, że poszczególne sceny przypominają grafiki z cykli patriotycznych Artura Grotgera:

W kuchni pani Skrzyniewiczowa zawiesiła mi na szyi cynowy medalik, według jej słów, z serii specjalnie wyprodukowanej dla naszych chłopców w partyzantce. [...] W domu czekała mnie jeszcze przeprawa z matką, która zdjawszy ze ściany krucyfiks, błogosławiła mnie długo, gdy wkładałem naboje do siódemki Stefana. Pożegnałem oczyma zakurzone popiersie Piłsudskiego. Matka powiesiła krucyfiks na swoim miejscu⁷¹.

Korzeni owych działań – choć niebezpośrednio – można upatrywać oczywiście w konfederacji barskiej⁷². Pierwsze poważne doświadczenie zagrożenia szlacheckiej podmiotowości stoi u podstaw nowoczesnych założeń kompensacyjnych, stanowiąc źródło wzorców, określonych gestów, działań, które – nawet jeśli traktowane z dystansem – przez długi czas służyły konstytuowaniu siebie.

⁷⁰ M. Janion, *Tam gdzie rojsty*, „Twórczość” 1983, nr 4, s. 97. Por. F. Karpiński, *Matka syna wyprawia do obozu*, *Literatura Konfederacji Barskiej*, [t.] 4, *Silva rerum*, Warszawa 2009, s. 42–43. Opis pożegnania syna, który przyłączył się do konfederatów, wydaje się wzorcem dla bohaterów powieści Konwickiego. Wspomnienie walecznych przodków – symbolem czy wręcz relikwią jest tu odziedziczona przez młodzieńca broń – stanowi *leitmotiv* walet poświęconych wyruszającym walczyć za ojczyznę.

⁷¹ T. Konwicki, *Rojsty*, Warszawa 1992, s. 25.

⁷² Nie bez powodu *Wariacje pocztowe* Brandysa otwiera list Zabierskiego do syna Jakuba, uczestnika konfederacji barskiej.